

1984
ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

SYNTHESIS

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

73173
Catimere
LITTÉRATURE UNIVERSELLE
ET UNIVERSALITÉ
DES ŒUVRES

HISTOIRE LITTÉRAIRE
ET HISTOIRE
DES MENTALITÉS

XI 1984

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMANIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — *rédacteur en chef*

ALEXANDRU DUȚU — *rédacteur en chef adjoint*

**MIHNEA GHEORGHIU; MIRCEA ANGHELESCU; OCTAVIAN
BARBOSA; ADRIAN MARINO; ION ZAMFIRESCU**

CĂTĂLINA VELCULESCU — *secrétaire du comité*

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

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 20 pages dactylographiées pour les articles et de 5 pages pour les comptes rendus.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à • ILEXIM •, Departamentul Export-Import-Presă, Boite postale 136—137, télex 11226, 3, str. 13 Decembrie, 79517 Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 35.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 București, ROMÂNIA

SYNTHESIS

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

1984

SOMMAIRE

Littérature universelle et universalité des œuvres

- ADRIAN MARINO, Réviser la littérature universelle, III. 3
CORNELIA PILLAT, The Pleasure of Reading and Criteria of Literary
Valuation: Ion Pillat's Anthologies and Essays 17
MONICA SPIRIDON, La résurrection du topos de l'initiation chez Mihail
Sadoveanu et Thomas Mann 33

Histoire littéraire et histoire des mentalités, II (Table Ronde au X^e Congrès de l'AILC)

- GERALD GILLESPIE (Stanford University), Problematics of an Empi-
ricist Search for "Mentalities" illustrated in Reference to Romantic
Literature 45
BIANCA ROSENTHAL (California Polytechnic State University), Irony
as a Mental Attitude 53

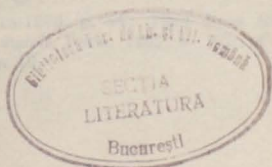
Les trésors des bibliothèques

- MIRCEA ANGHELESCU, Un manuscrit de Fontenelle perdu et retrouvé 59

Chronique

- MONICA SPIRIDON, Le colloque « Méthodes modernes dans la recherche
littéraire du texte » 65
CĂTĂLINA VELCULESCU, Le centenaire de la naissance de Nicolae
Cartoian et Tudor Pamfile 65

- Notices bibliographiques 67



RÉVISER LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE *¹

ADRIAN MARINO

6. Le langage d'Etiemble est très peu fréquent non seulement parmi ses collègues *des* comparatisme, mais aussi parmi la quasi-totalité des porte-parole des idées contemporaines. Il parle de l'« homme » et de la « nature humaine » dans des termes qui relèvent du plus pur moralisme français classique (Montaigne, Pascal) et de la plus authentique pensée du XVIII^e siècle. Car faire état si instamment, si passionnément, de l'« idée plus générale de l'homme », de l'« exigence universelle de l'esprit humain »⁷⁴ n'a pas d'autre source. Ce n'est que trop facile de traiter une pareille orientation d'« étrange », d'« attardée », ou, à l'instar de Jean Paulhan, de « vue courte pour ne s'être fié qu'aux "Lumières" »⁷⁵, quand en réalité il ne s'agit que des affinités et de l'identité des deux structures spirituelles. Pour tous ceux qui ont fréquenté l'œuvre comparatiste, critique et d'essayiste d'Etiemble, la conclusion est évidente : nous nous trouvons devant une structure spirituelle universaliste et catégorielle, synthétique et typologique, dont les racines plongent dans une conception du monde et de l'homme de la plus pure essence des Lumières. Elle est d'ailleurs revendiquée, prônée, recommandée même aux étudiants, invités à revivre la même expérience exaltante des Lumières⁷⁶.

Cette anthropologie du XVIII^e siècle est fortement prisee pour son projet de « définir un homme : l'homme universel ». Fort de cette autorité (de son tempérament et de sa structure morale aussi), Etiemble est persuadé qu'il « existe une espèce et une nature humaine », un élément infra-humain « qu'il faut peut-être appeler, tout bêtement, la nature humaine, l'homme tout court »⁷⁷. Ce système de référence rarissime à notre époque se veut délibérément « anachronique » et volontairement à l'envers des modes culturelles actuelles qui régissent, elles aussi, les sciences de l'homme. A Etiemble, donc, d'écrire imperturbablement, inlassablement, contre vents et marées, que « l'homme est partout le même » (« devant sa chair » y compris), « partout égal à soi », que « l'esprit humain fonctionne de la même façon, et que, depuis quelques milliers d'années en tous cas, depuis la grotte de Lascaux, par exemple, il reste quelque chose qui ressemble

*¹ Pour la première et deuxième partie, voir SYNTHESES VIII, 1981, p. 187–200 et IX, 1982, p. 41–53.

⁷⁴ *Essais...*, p. 295 ; *La Babelien*, Paris, 1963, III, p. 75.

⁷⁵ Jeannine Kohn-Etiemble, 226 *Lettres inédites de Jean Paulhan*, Paris, 1975, p. 36 ; Paulhan épistolier, in : *N.R.F.*, 197/1969, p. 902.

⁷⁶ *L'Orient philosophique*, I, p. 209.

⁷⁷ Etiemble s'explique, in : *Lire*, 15/1976, p. 56 ; Tong Yeou Ki ou *Le Nouveau Singe Pèlerin*, Paris, 1958, p. 289 ; *Retours du monde*, Paris, 1969, p. 125 ; *Préface*, in *Dostolevsky, Les Frères Karamazov*, Paris, 1962, I, p. 12.

fort à ce que les humanistes et autres Homais de ma sorte s'obstinent à qualifier de nature humaine »⁷⁸.

L'accent fortement polémique de ces thèses a une adresse précise : Etiemble porte son message universaliste, intellectualiste et rationaliste, en pleine période irrationaliste, des orthodoxies et des fanatismes, des dogmatismes et des mysticismes de toutes sortes. Il écrit depuis 1944 — 1945 sur *Proust et la crise de l'intelligence*, il adhère à l'intellectualisme de Jean Paulhan, il admire fortement Benda, „ce philosophe de l'éternel, ce « fixiste » intransigeant”⁷⁹, celui surtout de *La fin de l'éternel*, et présente *Mes contre-poisons* (1974), « par ces temps d'obscurantisme triomphant et triomphaliste », sous l'enseigne : *que des Lumières soient*. Voilà un singulier « comparatiste » qui ose se réclamer ouvertement du *sapere aude* et dont la conception universaliste est taillée sur la mesure de l'homme. Bref, il y a un « homme universel » tout à fait différent et bien supérieur à l'homme du XX^e siècle. Et cet homme universel est le véritable producteur et le véritable consommateur de « littérature universelle ». Sa « vision planétaire », son « esprit planétaire » le définissent et lui donnent ses vrais titres de noblesse. Faut-il souligner davantage qu'Etiemble se réclame justement de cette « vision » et de cet « esprit planétaire » ?⁸⁰

S'il nous faut encore une preuve — conséquence directe des ouvertures vers l'Est et orientales de l'universalisme littéraire tel qu'il vient d'être évoqué — retenons aussi que pour Etiemble l'expérience des littératures et des philosophies non européennes confirme et renforce la même image de l'« homme universel ». Ses dimensions se vérifient à l'échelle mondiale et toute optique européenne restrictive est battue en brèche : « Si Mohand nous parle un peu plus de *nous* que Mallarmé », le taoïsme « est un des modes universels de vivre et de penser », les philosophes chinois « ont pensé toutes les théories à peu près qui se peuvent penser quand on appartient à l'espèce humaine »⁸¹ (la même chose a été dite à propos des philosophes grecs), etc. Partout, chez Confucius par exemple, on retrouve « une notion universelle de l'homme », comme chez le bouddhiste Lin-tai, d'ailleurs : l'homme dans sa nature essentielle, « l'homme vrai, l'homme désaliéné »⁸². L'érotique chinoise, enfin, « peint aussi *nos* amours ». Nous y identifions le même bonheur charnel, « un peu surpris, mais tout joyeux — ce qu'il faut appeler une nature humaine »⁸³.

Pour retrouver la même solidarité « humaniste » Europe-Chine, il faut fouiller dans les sources mêmes de l'Orient philosophique qu'inspirent et confirment Etiemble. L'assimilation du chinois comme type humain découlait au XVIII^e siècle de la même approche de l'éternel humain⁸⁴.

⁷⁸ *Essais...*, p. 10, 90; *Le péché vraiment capital*, Paris, 1957, p. 22; *Préface*, in : M. Coudaud, *180 Contes populaires du Japon*, Paris, 1975, pp. 7—8.

⁷⁹ *Hygiène des lettres*, p. 178; *Le Péché vraiment capital*, p. 172.

⁸⁰ *Préface*, in : Maurice Chappaz, *Pages choisies*, Lausanne, 1977, p. 12; *Préface*, in : Manfred Gsteiger, *La nouvelle littérature romande*, Lausanne et Zürich, 1978, p. XIII.

⁸¹ *Essais...*, p. 344; *Connaissons-nous la Chine?*, Paris, 1964, p. 130, 163.

⁸² *Connaissons-nous la Chine?*, p. 164; *A propos de Lin-tsi*, in : *N.R.F.*, 231/1972, pp. 90—91.

⁸³ Yun-Yu, *Essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne*, Genève—Paris, Munich, 1969, p. 33, 168, 170.

⁸⁴ Basil Guy, *The French Image of China before and after Voltaire* (Genève, Studies on Voltaire and Eighteenth Century, XXI, 1963), p. 334, 379, 395.

On la retrouve chez Diderot, chez Goethe, et il n'y a rien d'étonnant que la référence goethéenne au « généralement humain » (*allegemein menschliche*) vienne à l'appui des premiers programmes comparatistes⁸⁵. Il est difficile, en effet, d'expliquer autrement, à ce niveau, les liaisons de parenté entre les littératures. Et c'est un fait que la même formule survit chez de comparatistes modernes des deux bords. On la retrouve chez René Wellek, par exemple, comme chez Werner Krauss, qui est un « homme des lumières », suprême éloge selon Etiemble⁸⁶. Certains messages socialistes en faveur de la « littérature universelle » partent également du principe que « toute la création littéraire — prose et vers — est imprégnée des mêmes idées, pensées et sentiments humains »⁸⁷. Le postulat de l'unité de l'espèce et de l'identité de la psyché humaines détermine la totalité de ces démarches. Elles se font de l'homme une idée constante, abstraite et rationnelle. Ses prolongements dans la pensée contemporaine n'y manquent pas, elles non plus⁸⁸.

7. Cette révision de grandes proportions de la *Wellliteratur* dans le sens de la généralité a pour conséquence la modification en profondeur de la perspective traditionnelle, très particularisée, de l'*historique*. Étudier la littérature universelle signifiait et signifie encore dans de larges secteurs de la recherche écrire purement et simplement l'*histoire de la littérature universelle*. Ce n'est qu'une séquelle du positivisme et de l'historisme. Si l'acte comparatiste, tel qu'il a été défini, est une synthèse critique et historique, un jugement historique de fait et de valeur se trouvant réunis dans une seule et unitaire approche comparatiste, il en résulte que l'histoire de la littérature universelle ne peut être réalisée que dans une perspective comparatiste. La même synthèse comparatiste, critique et historique doit se refaire au niveau de l'histoire de la *Wellliteratur*. Cette conséquence est importante. Pourtant, elle n'a été ni explorée à fond, ni poussée jusqu'au bout.

Une certaine tradition comparatiste plutôt éparse aurait pu néanmoins tracer une certaine voie à suivre. La première (?) définition de la littérature comparée (1854) est d'ailleurs : « histoire littéraire comparée » (*vergleichende Literaturgeschichte*)⁸⁹. L'histoire littéraire allemande dès ses débuts (Georg Morhof, *Von der deutschen Poeterey. Ursprung und Fortgang*, 1682), est également reconnue comme « histoire littéraire comparée »⁹⁰. C'est dire que l'histoire littéraire « naît » comparatiste. Le positivisme de l'école de W. Scherer entendait pratiquer en Allemagne la même formule d'histoire littéraire : « L'histoire évolutive de la vie spirituelle d'un peuple par des vues comparatives des autres littératures nationales »⁹¹. La littérature comparée actuelle emboîte le pas en introduisant en

⁸⁵ Max Koch, *Zur Einführung*, in : *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, I, 1887, p. 10.

⁸⁶ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 295 ; Werner Krauss *op. cit.*, p. 107 ; Werner Krauss, *homme des Lumières*, in : « Le Monde », 9 octobre, 1976.

⁸⁷ Maxim Gorki, *La littérature universelle* (1910), in : *Le métier des lettres*, tr. fr., Paris, 1946, p. 132.

⁸⁸ Paul Ricœur, *Civilisation universelle et cultures nationales*, in : *Esprit*, 20, 103/1961, p. 440, 451.

⁸⁹ Cf. René Wellek, *Comparative Literature*, in : *Dictionnaire international des termes littéraires*, The Hague—Paris, 1973, L 56.

⁹⁰ Max Koch, *op. cit.*, p. 1.

⁹¹ Erich Schmidt, *Charakteristiken*, Berlin, 1902, I, p. 406.

même temps la perspective critique. Si « toute appréciation critique est nécessairement comparatiste et historique », il en résulte que « les histoires de la littérature universelle ne peuvent être écrites sans une solide base de critique littéraire »⁹². Mais le point de vue critique implique en même temps des concepts critiques bien précisés et en premier lieu celui de « littérature universelle ». Notre analyse, telle qu'elle vient d'être accomplie, s'inscrit dans cet ordre de recherches, qui relèvent aussi de la « théorie » de la littérature. Il faudra y ajouter et définir le concept d'« histoire littéraire ». Celle-ci est *eo ipso* comparatiste et universaliste. Citons Etiemble : « Une véritable histoire de la littérature et des littératures devra être véridique autant que faire se peut, acceptable à tous les peuples en cause »⁹³. C'est-à-dire faisant état des critères, des valeurs et des textes à portée vraiment universelle, ayant cours (latent ou patent) dans toutes les littératures du monde. L'histoire de la littérature universelle ainsi révisée est toute désignée pour cette tâche.

Pour arriver à ce nouveau objectif, l'histoire littéraire a dû se modifier et s'élargir considérablement. Son objet traditionnel — la littérature nationale — ne suffisait plus. Il fut donc progressivement reformulé sous la pression convergente de quatre facteurs déjà passés en revue : 1. L'idéologie universaliste de l'« homme universel » ; 2. La formation d'un concept de littérature universelle, en tant que réalité littéraire « totale », « globale », « générale » ; 3. L'élargissement progressif de l'horizon géographique et culturel, à dimensions bientôt mondiales ; 4. La conviction que la littérature nationale ne peut être étudiée et caractérisée que dans son contexte supranational et dans ses relations internationales. Bref, dans un cadre comparatiste. La littérature comparée actuelle, y compris celle d'Etiemble, hérite de ces traditions, en accédant à une définition et à une dignité nouvelles.

Jetons de nouveau un bref coup d'œil en arrière. La grande réalité qu'est la circulation des lettres par delà les frontières, (fait tout à fait courant, vrai lieu commun) relève de l'observation historique la plus classique. Passons sur le grand thème humaniste du *translatio studii*, affirmé par la Renaissance, pour revenir aux temps plus proches. Le statut de l'histoire littéraire doit se plier et se modifier en fonction de cette circonstance : les lettres « passent », « franchissent » les frontières. Une des premières histoires littéraires universelles, celle de Carlo Denina, du XVIII^e siècle, entend étudier justement ce phénomène, en Allemagne, Suède, Danemark, Grande-Bretagne, etc., en pratiquant un « comparatisme » passablement *sauvage*⁹⁴. Quelques repères rapides, du XIX^e siècle, cités partout, marquent les progrès de la nouvelle méthodologie : l'histoire de la littérature allemande, par exemple, ne peut être séparée de celle de la littérature européenne (Fr. Schlegel) ou de « l'humanité toute entière »

⁹² Janos Hankiss, *Théorie de la littérature et littérature comparée*, in : *Comparative Literature*, Chapel Hill, 1959, I, p. 102 ; J. C. Brandt Corstius, *Writing Histories of World Literature*, in : « Y.C.G.L. », 12/1963, p. 10.

⁹³ *Essais*..., p. 33.

⁹⁴ Carlo Denina, *Discours sur les vicissitudes de la littérature*, Berlin, 1786, I, p. 299, 307 ; l'article — en passant soit dit — insuffisant de Fernand Baldensperger, *C. Denina, précurseur du comparatisme en histoire littéraire*, in : « R.L.C. », 28 (1954), pp. 467 — 473, ne souligne pas cette vive attention portée à « La propagation des lettres chez les étrangers » (*op. cit.*, I, p. 285).

(G. G. Gervinus)⁹⁵. En France, Brunetière était du même avis : « Il serait bon de subordonner l'histoire des littératures particulières à l'histoire générale de la littérature ». Il fait d'ailleurs la jonction avec les préoccupations des premiers comparatistes (de Louis Paul Betz et d'autres)⁹⁶ qui commencent à voir de plus en plus juste.

Les restrictions, les flottements et les exagérations qui se dessinent par la suite sont la conséquence des incertitudes mêmes du concept d'histoire littéraire positiviste et réductionniste et de ses postulats : primauté des faits, séries causales strictes, évacuation des jugements de valeur, européocentrisme à peine déguisé, etc. L'histoire littéraire internationale doit se limiter seulement aux cultures apparentées (*Kulturgemeinschaft*), européennes tout au plus⁹⁷. On n'en comprend pas le motif, si ce n'est la crainte de ne pas sortir des « rapports de fait » dûment vérifiés. Mais si le *haïku* japonais pénètre-t-il tant bien que mal en Europe ? L'horizon historique doit donc s'élargir ; il ne faut pas, bien sûr, négliger l'histoire littéraire nationale, mais il faut combattre en même temps « le faux isolement des histoires littéraires nationales »⁹⁸. Les histoires actuelles de la littérature universelle envisagent « l'unité de toutes les créations culturelles »⁹⁹. Il est difficile maintenant de contester (vrai truisme d'ailleurs, l'existence des liaisons entre les littératures nationales, ce qui chasse toute « hégémonie » de la littérature nationale et de son histoire¹⁰⁰. Ce qui ne veut pas dire que toutes les difficultés que posent l'objet et la méthode de l'histoire de la littérature universelle soient résolues pour autant.

Comment sont écrites la plupart sinon la quasi totalité des histoires littéraires actuelles de ce genre ? Laissons de côté leur caractère informatif et documentaire, introductif, de vulgarisation plus ou moins scientifique, etc. Il s'agit en premier lieu des encyclopédies, des panoramas et des dictionnaires, qui procèdent soit par la juxtaposition des histoires nationales parallèles dans une suite toujours arbitraire, soit par ordre alphabétique. Les entreprises les plus connues (Mondadori, Laffont-Bompiani, Pléiade, Philippe Van Tieghem, etc.) illustrent cette situation¹⁰¹. Les limitations sont toujours surprenantes et conventionnelles. *Dizionario universale della letteratura contemporanea* (Milano, Mondadori, 1959—1963, 5 vol.), prend, par exemple, comme point de départ l'année 1870. Quant au contenu, il est presque toujours « occidental », européocentrique, voire gallo-centrique. C'est une sélection à sens unique. Rien n'empêche qu'on écrive *seulement* l'histoire des littératures occidentales, européennes ou néo-latines si tels sont l'objectif et la compétence avoués des auteurs. Mais il ne faut pas maquiller ce programme restrictif et l'affubler, disons, de

⁹⁵ Paul Gorceix, *Les grandes étapes de l'histoire littéraire allemande*, Paris, 1977, p. 10, 19, 20, 22, etc.

⁹⁶ Cf. *Comparative Literature: the Early Years*, p. 141.

⁹⁷ Julius Petersen, *op. cit.*, p. 60 ; Horst Rüdiger, *Nationalliteraturen und europäische Literatur*, p. 56.

⁹⁸ René Wellek—Austin Warren, *op. cit.*, p. 40, 52 ; *Concepts of Criticism*, p. 823.

⁹⁹ H. W. Eppelheimer, *Vorwort*, in : *Handbuch der Weltliteratur*, Frankfurt/M., 1960.

¹⁰⁰ Dionýz Durišin, *Zu aktuellen Problemen der marxistisch-leninistischen Theorie der vergleichenden Literaturforschung*, in : *Weimarer Beiträge*, XXI, 2/1975, pp. 7—8.

¹⁰¹ Un inventaire et une évaluation globales chez Remo Ceserani, *Storie letterarie e industrie culturali*, in : « Belfagor », 25, 3/1970, pp. 332, 344.

Weltliteratur der Gegenwart ou d'*Outline of Comparative Literature*, transférant ainsi sur le comparatisme des limitations dénuées de fondement théorique et qui relèvent tout simplement des habitudes mentales, des parti pris, de la formation, voire des préjugés de tel ou tel chercheur. Fragmentaires, sélectives dans le sens élitiste et hégémonique du terme, sommes mécaniques ou dictionnaires disloqués, ces prétendues « histoires littéraires universelles » remplissent sans doute une certaine fonction culturelle et informationnelle. Si l'on ne saurait contester leur utilité, il faut sûrement s'en prendre à leur programme.

La littérature comparée actuelle entend offrir un projet mieux élaboré, qui dépasserait l'ensemble de ces erreurs et de ces incertitudes. Elle vise à une histoire littéraire internationale, c'est-à-dire à « l'histoire littéraire par excellence » : l'histoire générale de la littérature (= de toutes les littératures)¹⁰². C'est l'aboutissement logique de la démarche universaliste : arriver à une « histoire générale de la littérature en partant des histoires générales de la littérature ». Ce vœu, exprimé déjà au siècle dernier par le comparatiste russe A. N. Veselovsky¹⁰³, répond à une aspiration parfaitement légitime. Un projet roumain quasiment analogue et assez dilettante, de I. Heliade-Rădulescu, date de 1865. C'est un grand rêve repris et même caressé — mais vite refoulé en fait — par la réflexion comparatiste contemporaine : « Elle permettra un jour d'édifier un traité général de la littérature ». F. Baldensperger fait écho à J. M. Carré, Paul Van Tieghem à tous les deux, Claude Pichois et André-M. Rousseau à tous les trois¹⁰⁴. Il s'agit d'un consensus théorique assez répandu, mais qu'il est inutile de vérifier dans tous ses détails bibliographiques¹⁰⁵. Il est plus instructif d'examiner brièvement comment est envisagée la réalisation d'un tel but.

La première condition en est d'abandonner la théorie et la pratique des littératures privilégiées à tel ou tel titre, et de concevoir l'histoire littéraire à « une échelle supranationale »¹⁰⁶. Ces visées mondialistes, au degré planétaire, restent pourtant sinon un vœu pieux, en tout cas très en retard face aux projets de l'histoire universelle (Spengler, Toynbee), de l'histoire des croyances et des idées religieuses (Mircea Eliade), etc. Retenons cependant que certaines histoires générales des littératures visent au patrimoine universel et ce faisant à une histoire de la littérature mondiale¹⁰⁷. Le grand projet mis en œuvre en 1960 par l'Institut M. Gorki de Moscou, *L'Histoire littéraire universelle*, en dix volumes, entend résoudre le même problème. Le progrès acquis par l'histoire littéraire du point de vue international est de s'être proposé de ne plus rester la « somme »

¹⁰² Luigi Foscolo Benedetto, *La „Letteratura Mondiale”*, in : *Uomini e tempi*, Milano — Napoli, 1953, p. 9, 16.

¹⁰³ Cf. Dionýz Durišin, *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Bratislava, 1974, p. 33.

¹⁰⁴ « R.L.C. », I (1922), p. 137; Paul Van Tieghem, *Op. cit.*, p. 174, 380; F.B., *A propos d'un récent "précis" de littérature comparée*, in : « R.L.C. », 13 (1933), p. 189; Claude Pichois — André M. Rousseau, *op. cit.*, p. 95, 105.

¹⁰⁵ Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory*, Bloomington — London, 1973, p. 21, etc.

¹⁰⁶ René Wellek — Austin Warren, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁷ Par ex. *Histoire générale des littératures*. Sous la direction de Pierre Goloan, Paris, 1961, I, p. 5.

des littératures nationales¹⁰⁸ et de pratiquer de multiples formes de synthèses supranationales.

Le flottement en est encore assez grand et les démarcations proposées varient en fonction de périodes, zones, courants, styles, genres, thèmes, etc., ayant leurs théoriciens et supporteurs. Tandis que les « périodes » se ressentent d'un fort accent historique et idéologique, les « zones » (slaves, danubiennes, sud-est européennes) y ajoutent des dimensions géographiques, les courants, les styles, les genres, etc. essayant de cerner davantage la spécificité littéraire régionale. Ces propositions ne sont pas très nouvelles. Brunetière envisageait déjà une histoire de la littérature européenne (occidentale), tandis que des comparatistes comme Joseph Texte, d'abord, Paul Van Tieghem ensuite et surtout, élaboraient un vrai programme historique international par courants littéraires¹⁰⁹. Des dictionnaires thématiques de la littérature universelle (demandés par Julien Petersen) répondaient aux mêmes objectifs. L'acquis méthodologique important de ces propositions, qui commencent à prendre quelque contour, est une certaine approche universaliste, généralisatrice et synchrone : chaque structure littéraire commence à être définie et étudiée à travers le plus de frontières possibles. Une structure générale de la littérature pourrait ainsi se dégager de la totalité des données historiques à l'échelle mondiale.

Que faut-il alors penser de l'*Histoire comparée des littératures de langues européennes*, dernier projet en date déjà évoqué, patronné et organisé par l'A.I.L.C., sur la proposition de Jacques Voisine, lors du Congrès de Fribourg de cette Association, en 1964, et qui entend donner la meilleure solution historique possible à ce grand débat ? Il a passé par deux phases : celui des littératures européennes, suivi des littératures de langues européennes, ce qui élargit considérablement l'ouverture vers l'Amérique latine et du nord, le monde austral, etc. Sans le minimiser pour autant, constatons en premier lieu que l'idée est loin d'être « originale ». Passons sur des précurseurs comme Texte ou Van Tieghem, si « européens » dans leur comparatisme. Mais on oublie presque totalement les propositions, souvent antérieures, portant sur un objectif rigoureusement identique — l'histoire de la littérature européenne — définie en tant que tel par des Allemands comme Werner Milch (1949), Walter Höllerer (1953), Hans W. Eppelsheimer (1965)¹¹⁰, des Français comme

¹⁰⁸ Paul Van Tieghem, *op. cit.*, p. 204 ; Györg Mihály Vajda, *Symposium soviéto-hongrois sur quelques questions méthodologiques de l'histoire de la littérature mondiale*, in : *Acta Litteraria*, XI, 1-2/1969, p. 180 ; I. G. Neupokoeva, *Probleme der vergleichenden Literaturbetrachtung in der "Geschichte der Weltliteratur"*, in : *Aktuelle Probleme der vergleichende Literaturforschung*, Hgb. Gerhard Ziegengast, Berlin, 1968, p. 80.

¹⁰⁹ Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, pp. 326-355 ; Joseph Texte, *L'histoire comparée des littératures*, in : « Revue de philologie française et de littérature », X (1896), p. 241-246 ; Paul Van Tieghem, *Principaux ouvrages récents de littérature comparée*, in : « Revue de synthèse historique », XXVII, 1-2/1913 ; *La littérature comparée*, pp. 206-208 ; *Vers une histoire synthétique de la littérature moderne*, in : « Helicon », I, 1-2/1938, p. 208.

¹¹⁰ *Europäische Literaturgeschichte, ein Arbeitsprogramm*, in : *Schriftenreihe der Europäischen Akademie*, Wiesbaden, 4/1949 ; *La littérature comparée en Allemagne depuis la fin de la guerre*, in : « R.L.C. », 27 (1953), p. 28-30 ; *Zur "Geschichte einer europäischen Weltliteratur"*, in : *Ideen und Formen, Festschrift für Hugo Friedrich*, Frankfurt/M., 1965, pp. 79-81.

Henri Roddier (1965)¹¹¹. Le dossier historique de cette « Histoire » est particulièrement bien fourni¹¹². L'idée maîtresse qui s'en dégage est la nécessité d'une approche globale de « la littérature d'origine européenne », des langues et des traditions européennes. Jusqu'ici, rien à redire.

Envisageons pourtant, en 1980, le sort d'un projet qui a déjà un certain âge, puisqu'il fut lancé en 1964. Passons sur le rythme de l'exécution : lent, très lent, trop lent. Jusqu'à présent on n'a publié qu'un seul volume, conçu en fait en dehors de l'A.I.L.C. et de son Comité de coordination, mais « coopté » : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, révisé par Ulrich Weisstein (Paris—Budapest, 1973). Les volumes (pris en surveillance et en guidage par Jacques Voisine personnellement) sur *Le Tournant du Siècle des Lumières, 1760—1820*, rappellent un peu le fabuleux serpent de la mer. Ils font surface à tous les Congrès de l'A.I.L.C. depuis Fribourg, pour plonger ensuite dans des abîmes insondables. Quant à l'ordonnance de la matière par *Vers, Prose, Théâtre*, elle est tellement conventionnelle et traditionnelle qu'il n'y a plus rien à ajouter là-dessus. Relevons pourtant que la démarche envisagée continue de rester fortement historienne, positiviste et européocentriste. En réalité il ne s'agit pas du tout de « vastes synthèses », mais — autant qu'on en peut juger sur des « rapports » — toujours de l'histoire de la littérature européenne¹¹³, à l'ancienne manière, tout court. Et cela au nom de la restriction déjà connue : « Objectif plus réel et plus rapproché »¹¹⁴. Soit ! Mais où est le progrès de l'esprit et surtout de la nouvelle méthodologie comparatiste ? Il semble se préciser, pour l'instant, seulement dans les deux volumes de la même série dirigés par Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. En cours de publication, ils représentent la meilleure performance obtenue jusqu'à présent par l'A.I.L.C. dans ce domaine. Cette synthèse, la première en date dans son genre, débouche sur une double perspective : si le premier volume est historique et diachronique, le deuxième est résolument synchronique¹¹⁵. C'est un considérable pas en avant sur la voie à suivre.

Il s'agit, en fait, d'un choix essentiel, qu'Etiemble, quant à lui, formule ainsi : « ... Histoire comparée des littératures, oui, mais aussi, mais surtout, esthétique comparée »¹¹⁶. C'est le vrai tournant du comparatisme actuel, sa conversion radicale à un objectif et à une méthodologie radicalement innovateurs : le passage résolu des rapports de fait histo-

¹¹¹ *Principes d'une histoire comparée des littératures européennes*, in : « R.L.C. », 39 (1965), pp. 178—225.

¹¹² Quelques indications : György Mihály Vajda, *Un projet d'histoire comparée des littératures de langues européennes*, in : *Nouvelles Etudes Hongroises*, 3/1968, pp. 124—131 ; Gy. M. Vajda—J. Voisine, *Rapport sur le projet d'histoire comparée des littératures de langues européennes*, in : *Actes du VI^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1975), p. 139—142 ; György M. Vajda, *Histoire comparée des littératures de langues européennes : aboutissements et problèmes à résoudre*, in : *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), I, pp. 555—559 ; Henry H. H. Remak, *General Preface to all volumes published as part of the "Comparative History"*, (1979), copie xerox.

¹¹³ J. Voisine, *Le centre de recherches d'histoire littéraire comparée*, avril 1979, copie xerox.

¹¹⁴ Tibor Klaniczay, *Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe Orientale*, in : *Acta Literaria*, V, 1962, p. 115.

¹¹⁵ Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, in : « Neohelicon », 3—4/1974, pp. 411—415.

¹¹⁶ Tong-yeou-Ki ou le Nouveau Singe Pèlerin, p. 118.

riques, aux rapports théoriques, de l'histoire littéraire comparée à l'esthétique littéraire comparée, de la pseudo-universalité à l'universalité littéraire, pensée dans ses termes réellement « universels », c'est-à-dire généraux et permanents. Nouveauté qui implique une reconversion sous-jacente : faits historiques et histoire littéraire comparée continuent, bien sûr, d'être pris en considération, mais subordonnés de fait et de droit au nouvel objectif, dûment assigné : l'instauration d'un nouveau concept de « littérature universelle » qui débouche sur celui de « littérature générale », assimilé à la « littérature » pure et simple, sans aucun adjectif.

Ce qui frappe par contre dans l'état actuel de la littérature comparée c'est le contraste très visible entre l'aspiration « universaliste », la reconnaissance théorique de la littérature universelle, en tant que phénomène, et l'inexistence d'une méthode adéquate à l'étude de cette littérature universelle réelle. Car il faut faire une très nette démarcation entre le concept, l'objet d'étude, donc la réalité de la littérature universelle, et la méthode de recherche appropriée qu'exige cette réalité universelle et qui, pour l'instant, et comme on l'a déjà remarqué ¹¹⁷, nous fait encore défaut. On admet, en principe, l'idée de littérature universelle, et on continue de procéder comme auparavant par des juxtapositions, par des études parallèles et non synthétiques des littératures nationales qui continuent de coexister dans un cadre général vaguement défini. Quant aux nombreuses restrictions « régionalistes » et idéologiques qui y opèrent, nous y reviendrons. La solution proposée par Etiemble ne représente qu'une des hypothèses possibles, à envisager et à cerner de près. Mais elle est quand même cohérente et valide, puisqu'elle répond d'une manière conséquente à l'essentiel de l'appel méthodologique et théorique que toute approche universaliste de la littérature exige : une démarche unificatrice de tous les faits communs connus, susceptibles d'engendrer un concept bien fondé de la littérature, suivi d'une théorie systématiquement articulée de la littérature.

Bien sûr, comme toujours, les précurseurs et les points de contact, à droite et à gauche à ce niveau aussi, n'y manquent pas non plus. Le nœud du problème est le suivant : passer de l'histoire littéraire universelle à une « théorie de la littérature universelle » („*Weltliteraturwissenschaft*“) ¹¹⁸ et rattacher ainsi de plein droit la théorie de la littérature aux études comparatistes. Cet objectif de taille fut défini aussi par Jan Mukařovský : « La transition de l'étude comparative de la littérature à la théorie comparative de l'art est alors aussi unie que celle qui va de l'étude comparative des littératures à l'étude d'une littérature » ¹¹⁹. Une « théorie de l'histoire de la littérature universelle » fut également demandée par V. M. Jirmunski ¹²⁰. Etiemble, lui se dirige résolument vers une solution de ce type. Les lacunes à combler, les rectifications nécessaires, les nuances à introduire, inévitables à plus d'un titre, sont de loin moins importantes que ce programme de pointe, dont les implications sont considérables.

¹¹⁷ Remo Ceserani, *op. cit.*, p. 335.

¹¹⁸ Walter Höllerer, *Methoden und Probleme vergleichender Literaturwissenschaft*, in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, II (1951/1952), p. 118.

¹¹⁹ Cf. Dionýz Ďurisín, *op. cit.*, p. 95.

¹²⁰ V. M. Jirmunski, *Conceptul de literatură universală* (Le concept de littérature universelle), fr. roum., in : « Secolul 20 », II, 7/1962, p. 114.

Les réactions négatives, parfois violentes, qu'a suscitées ce comparatisme radicalement repensé et reformulé, sont très explicables : il heurte de front les traditions académiques et la routine universitaire, les conceptions dominantes et conformistes des études littéraires, les théories figées et périmées sur la littérature comparée et universelle. Il doit en même temps se frayer un chemin sous un double feu de barrage. Il se fait sentir, d'ailleurs, longtemps avant la « crise » de la littérature comparée et ses polémiques. D'une part, il y a les défenseurs de la spécificité nationale et de l'œuvre individuelle, qui traitent de « rêve et chimère » toute conception « mondiale », théoriquement homogénéisée, de la littérature¹²¹. De l'autre, les comparatistes qui y résistent de par leur formation traditionnelle. Ceux-ci, J. Texte a su les détecter exactement et de bonne heure : l'influence longtemps tyrannique de l'idéal classique, une médiocre connaissance des langues étrangères, une « certaine incuriosité » (il s'agit des Français) « d'enfants longtemps gâtés »¹²². A tout cela s'ajoutent, bien sûr, les préjugés et les jalousies professionnelles, la « cordialité » collégiale, l'envie aussi, situation que l'on a d'ailleurs définie avec lucidité : « ... Nous nous haïssons mortellement... ». Ce précieux aveu passe, et peut-être non pas par hasard, dans des considérations justement sur *L'Histoire littéraire traditionnelle* (Claude Pichois)¹²³. Quoiqu'il en soit, le « cas » Etiemble continue d'obséder les consciences comparatistes actuelles. Nous n'avons qu'à parcourir, par exemple, l'*Editorial* et certaines études récentes de *Mainzner Komparatistische Hefte* (2/1978).

L'accusation la plus grave porte sur l'ouverture littéraire universelle et intégrale d'Etiemble. L'essai *Comparaison n'est pas raison* est déclaré par les collègues d'Etiemble de l'« U.E.R. de L.G.C. » de la Sorbonne, « utopique »¹²⁴ tandis que d'autres, plus éléments, le trouvent « à la fois pénétrant, paradoxal et utopique »¹²⁵. Passons sur d'autres formules qui se veulent mitigées : « séduisant en même temps qu'utopique », « pas entièrement réaliste dans toutes ses propositions », ou sur des insultes : « Une vue si puérile, si fantastiquement utopique », etc. Outre-Océan, on flétrit — entre autres — « l'esprit dogmatique d'omniscience et de rationalisme non critique »¹²⁶. Pourquoi « utopique » ? Parce que l'étendue du projet d'Etiemble effraye. Introduire dans le comparatisme les littératures orientales, mais c'est pas possible ! La « bibliothèque idéale » envisagée ne peut donc être qu'une *Mammutwerk* irréalisable ! Il faut par conséquent se limiter aux littératures européennes¹²⁷. La littérature chinoise fait-elle quand même partie de la littérature universelle ? C'est « exagéré

¹²¹ Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 352 : Arturo Farinelli, *Il sogno di una letteratura mondiale*, in : *Petrarca, Manzoni, Leopardi*, Torino, 1925, pp. 131—138.

¹²² Joseph Texte, *op. cit.*, p. 14.

¹²³ *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 16/1964, p. 117.

¹²⁴ J. Voisine, c.r., Ulrich Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* (Stuttgart, 1968), in : *R.L.C.*, 47 (1973), p. 466.

¹²⁵ A.-M. Rousseau, *Vingt ans de littérature comparée en France...*, in : « L'Information Littéraire », 21, 5/1969, p. 204.

¹²⁶ Joel A. Hunt, c.r., *Comparaison n'est pas raison*, in : « Y.C.G.L. », 14/1964, p. 87.

¹²⁷ Horst Rüdiger, 'Literatur' und 'Weltliteratur' in der modernen Komparatistik, in : *Weltliteratur und Volksliteratur*. Hgb. Albert Schaefer, München, 1972, pp. 42—44.

et provocateur ». Iraniens et Groenlandais ? ¹²⁸ Quel égarement ! C'est vraiment pas possible ! De quoi s'agit-il en réalité ?

Un projet théorique et un débat de principes, d'une logique rigoureuse, sont réduits à des limitations purement empiriques, d'ordre pratique. Personne n'a avancé un seul contre-argument théorique valable. Plusieurs comparatistes se sont déclarés d'ailleurs, comme on l'a vu, d'accord en principe avec les thèses d'Etiemble. On continue pourtant de lui opposer des arguments de fait, sceptiques et routiniers. Il faut se limiter car — on le sait — « qui trop embrasse mal étreint », et qu'« il est plus sain (*safer*) de savoir trop peu que trop » (*sic*) ¹²⁹. Les forces nous manquent, il faut procéder par étapes, choisir, les temps — on le sait aussi — ne sont pas encore mûrs. Une histoire de la littérature universelle conçue de la sorte exigerait des dizaines d'années. Personne ne peut avoir toutes les connaissances requises et d'autant plus une compétence universelle, etc. Ce qui est parfaitement vrai. Et on n'a là qu'un très rapide relevé des objections qui pullulent.

Lit-on jamais les textes dont on sait d'avance qu'ils heurtent nos préjugés ? Etiemble a démontré, en s'amusant, qu'on ne peut lire, dans cinquante ans de vie ou dans 18 262 jours sans maladie ou repos, et par une « générosité aberrante » qui vous permettrait de lire un livre par jour, que 18 262 titres. Bien sûr, « une misère », par rapport à la totalité de tous les livres de toutes les littératures écrites dans toutes les langues. Mais les choses changent complètement quand nous opérons un choix « parmi les dizaines de milliers de grandes œuvres qui n'attendent que notre bonne volonté » ¹³⁰. Donc, selon Etiemble : 1) il ne s'agit pas de tout lire, mais de ne rien exclure de ce qui doit être lu, de lire toutes les grandes œuvres, choisies dans les littératures du monde entier, sans discrimination aucune ; 2) il n'est pas question de connaître toutes les littératures, mais d'accepter l'idée de leur existence et de leur coexistence et d'assimiler dans la mesure du possible, selon les goûts et les affinités de chacun, leur esprit et leurs chefs-d'œuvre. Il n'y a rien d'« utopique » dans un tel programme.

La diversité et les difficultés des langues étrangères, surtout non européennes, restent néanmoins un grand obstacle. Même les comparatistes qui admettent l'ouverture à l'Est, restent en fait, pour des raisons purement linguistiques, dans le cercle des grandes littératures de l'Ouest. La « barbarie » des langues entravait déjà, du temps de Quinet, l'unité des littératures modernes ¹³¹. Elle n'a fait depuis de grands progrès et la question des langues de travail reste toujours ardue ¹³². Il n'y a pas un seul comparatiste actuel qui ne déplore le manque de connaissances linguistiques de ses confrères (ce qui ne fait que confirmer Etiemble). C'est là d'ailleurs un lieu commun, et qui maintient la controverse à un niveau purement pratique, conjecturel, dans les limites du « raisonnable » et du

¹²⁸ Hugo Dyrsmack, *Über Möglichkeiten und Grenzen der Komparatistik*, in : *Meinzer Komparatistische Hefte*, 2/1978, p. 23 ; Arno Kappler, *Der literarische Vergleich...*, Frankfurt/M., 1976, p. 40, etc.

¹²⁹ Ulrich Weisstein, *op. cit.*, in : *Y.C.G.L.*, 27/1978, p. 7, 16.

¹³⁰ *Essais...*, pp. 19–30, démonstration reprise par François Jost, *op. cit.*, pp. 19–20, etc.

¹³¹ Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 330.

¹³² *Comparaison n'est pas raison*, pp. 35–44.

« réalisme »¹³³. On se demande par sucroit : « En quoi serait-il profitable à nos étudiants de savoir le swahili et non pas le latin » ?¹³⁴ Question purement rhétorique et didactique. Il ne s'agit pas de chasser l'un au profit de l'autre, mais d'admettre leur existence au même titre d'universalité théorique. Des difficultés langagières semblables, sinon plus grandes peuvent être constatées aussi à l'Est¹³⁵.

La formation trop étroite sous prétexte de spécialisation nécessaire constitue, elle aussi, une forte barrière. Compétence très restreinte, ou incompetence encyclopédique ? La réponse — relevant du bon sens — va de soi : « Une aspiration encyclopédique quelconque doit, bien entendu, conjurer le péril mortel de l'ignorance encyclopédique par une raisonnable spécialisation sans œillères »¹³⁶. Mais où situer le juste milieu ? Car l'expérience prouve que c'est la spécialisation excessive, à outrance, qui prévaut dans les milieux « scientifiques ». Quand on pense que beaucoup, sinon la totalité des comparatistes brevetés ne citent et ne rendent compte que des livres occidentaux, sous motif que leur spécialité leur interdit de procéder autrement, qu'ils ne montrent aucune, ou qu'une très faible curiosité pour les livres publiés ailleurs, on ne peut que déplorer cette « spécialisation ». Elle traîne, en fait un manque total d'esprit universaliste, de vraie vocation pour les relations littéraires internationales.

Les restrictions et les traditions nationales¹³⁷ et régionales, toujours pesantes, restent, malgré tout la source d'opposition la plus vive à cette conception de la littérature universelle. Les vraies, les plus grandes résistances à la littérature comparée (vraiment) universaliste, traduites par des professions de foi, affirment la nécessité d'un comparatisme délibérément restrictif, à visées purement occidentales¹³⁸, n'ont pas d'autre source. Une formation d'historien littéraire « national » est camouflée, tant bien que mal, en une formation de « spécialiste » de littérature comparée. Même si cette situation est parfois déclarée transitoire, conjecturale, objectivement inévitable, elle ne reste pas moins déterminante. Les prises de position les plus lucides oscillent entre la reconnaissance résignée de l'« ignorance » innévitable et des obstacles fatals, durs à franchir (ci-dessus passés en revue), et les interdicts méthodologiques, inspirés par la prudence et par le constat d'imperméabilité spirituelle¹³⁹. L'osmose Est-Ouest n'est pas,

¹³³ Henry H. H. Renshak, *op. cit.*, p. 21, 23 ; Warner P. Friedrich, *The Challenge of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1970, p. 29 ; A. Owen Aldridge, *The Purpose and Perspectives of Comparative Literature*, in : *Comparative Literature, Matter and Method*, Urbana, 1969, p. 3 ; Erwin Koppen, *Die vergleichende Literaturwissenschaft als akademisch Fach*, in : *Mainzer Komparatistische Hefte*, 2/1978, p. 31 ; Robert J. Clements, *op. cit.*, p. 25, 28, 31, 34, 102—104, etc.

¹³⁴ Harry Levin, *Grounds of Comparison*, Cambridge, 1972, p. 12.

¹³⁵ Dragan Nedeljković, *Le problème de la réception des chefs-d'œuvre écrits en langues peu connues, dans la littérature universelle*, in : *Filološki Pregled*, 1—2/1978, pp. 157—162 ; voir également : *Acta Litteraria*, V (1902), p. 133 ; VII (1961), p. 141, etc.

¹³⁶ Marcel Bataillon, *Nouvelle jeunesse de la philologie à Chapel Hill*, in : « R.L.C. », 35 (1961), p. 294.

¹³⁷ Luigi Foscolo Benedetto, *op. cit.*, p. 11, 14.

¹³⁸ Rappelons aussi : Henri Roddier, *La littérature comparée et l'histoire des idées*, in : *R.L.C.*, 27 (1953), p. 49 ; Axel Eggelbrecht, *Gibt es Weltliteratur?*, in : *Epochen der Weltliteratur*, Götersloech, 1964, pp. 20—22 ; Jan Brandt Corstius, *op. cit.*, p. V, etc.

¹³⁹ François Jost, *op. cit.*, p. 29 ; Charles Witke, *Comparative Literature and the Classics, East and West*, in : *Tamkang Review*, II—III/1971—1972, p. 11 ; A. Owen Aldridge, *The Second China Conference : a Recapitulation*, in : « Y.C.G.L. », 25/1976, p. 47 ; Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparanda*, La Laguna, 1964, p. 120, etc.

semble-t-il, pour demain. Les préjugés sont parfois tellement grands qu'on a pu écrire ingénument, qu'il n'y a pas eu de « littérature » au sens alexandrin du mot, « le nôtre », ... en Orient¹⁴⁰.

Quant à la Chine, la grande passion d'Etiemble, elle est évacuée selon le vieux adage : *Graecum est non legitur*. La sinologie c'est une profession à part entière, l'œuvre de toute une vie¹⁴¹, etc. La réalité, brutale, reste donc celle-ci : l'*A.I.L.C.* n'a pas encore tous les spécialistes dont elle aurait besoin, « un immense domaine de la littérature universelle n'est pas encore couvert »¹⁴², la connaissance des langues orientales continue de rester d'une extrême rareté parmi les Messieurs Dames comparatistes, etc. S'il est vrai que les Asiatiques ne connaissent pas toutes les langues asiatiques¹⁴³, ce n'est pas un argument pour que les Occidentaux ne connaissent, eux, aucune langue orientale. Le Japonais Kenzô Nakajima a, somme toute, raison. Dans son message adressé au Congrès de l'*A.I.L.C.* d'Utrecht, il met les points sur les i : « Les barrières des langues peuvent empêcher les Occidentaux de saisir le vrai sens des littératures orientales, mais je désire néanmoins que vous autres occidentaux surmontiez les différences linguistiques, comme nous faisons des efforts pour apprendre les langues occidentales »¹⁴⁴. Car l'universalité doit jouer — répétons-le de concert avec Etiemble — dans les deux sens.

¹⁴⁰ Raymond Quéneau, *Préface*, in : *Histoire des littératures*, Paris, 1962, I, p. XII.

¹⁴¹ Harry Levin, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴² György M. Vajda, *op. cit.*, in : *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1970), I, p. 556 ; Douwe W. Fokkema, *The Comparative Study of Asian and African Literature*, in : *Neohelicon*, V, 1 (1977), p. 283.

¹⁴³ Robert J. Clements, *op. cit.*, p. 182.

¹⁴⁴ *Actes du III^e Congrès de l'A.I.L.C.* (S-Gravenhage, 1962), p. 35.

93172

THE PLEASURE OF READING AND CRITERIA OF LITERARY VALUATION: ION PILLAT'S ANTHOLOGIES AND ESSAYS

CORNELIA PILLAT

A great poet's act of creation is closely related to his very *raison d'être*. For Ion Pillat, moreover, the vital need of expressing his own impressions and feelings in verse was constantly accompanied by a passionate search and understanding of literature and poetry in general. He would have remained a collector of memorable lines and pages¹, if he, as a refined amateur of Romanian and world literature, had not also felt the urgent need to generously impart to the others his happiness in approaching those works — and in revealing their quality. He was by no means the selfish owner of a collection of art which hardly opens its doors for visitors, with jealousy and suspicion; on the contrary, he was rather an enthusiastic and tireless guide leading people in a museum whose ethic purpose was to impart beauty — genuinely perceived and assumed². Though he was one of the most learned Romanian poets, he nevertheless displayed something of the neophyte's enthusiasm and perseverance. This assertion regarding his fresh interest and his exultation when discovering literary gems should also be grounded on the fact that he came from a family that regarded education a means of knowledge, and of power as well. Culture had become, for Ion Pillat, a joy and a pleasure in itself, a fascinating and illuminating demonstration of man's spiritual development along centuries.

His grandfather, Ion C. Brătianu, had been educated together with his brothers and sisters by Greek and French masters brought to their home by his father, Dineă Brătianu, not only for his children, but also

¹ G. Călinescu defines Ion Pillat as "a pious collector of poetry", in his *Istoria literaturii române* (History of the Romanian Literature), Bucharest, 1941, p. 773.

² N. Manolescu acknowledges the fact that "Ion Pillat has a superior sense of poetry", but he superficially considers this poet to be "selfish" beyond society. "a lover of books, which always surround him, a refined traveller . . ."; "he is a man without a biography, breathing in the air of libraries and when he happens to descend from poetry, he does not accept to change it into a question of life, but on the contrary, he has made of his very life a question of art", in *Metamorfozele poeziei* (The Metamorphoses of Poetry), Bucharest, 1968, p. 35.

Dinu Pillat states that "Ion Pillat's *raison d'être* was poetry", *Contribuțiuni la biografia lui Ion Pillat* (Contributions to the Biography of Ion Pillat), from *Itinerarii istorico-literare* (Historical-Literary Itineraries), Bucharest, 1978, p. 280.

for other boyard children in Pitești³, for, though he only belonged to the petty category of boyards, in respect of education he took over the tradition of the great boyard families of yore⁴.

Old photographs show the two library rooms in Ion C. Brătianu's mansion at Florica, furnished all around with shelves full of hundreds and hundreds of volumes, where his seven children prepared their lessons. One of the daughters, Maria (Măriuța) Ion Pillat's mother, used to learn until she felt exhausted and even ill⁵. She married Ion N. Pillat, which gave her the possibility to educate their three children — Ion, Nicolae and Pia — in Paris, where she herself was able to show her keen, enthusiastic sensitivity. She designed for her children a systematic programme of education, including the history of art and lessons of drawing with Brancuși — but she did not neglect their entertainment: they saw together French historical monuments, works of art in museums, they attended concerts, opera and theatre performances; she offered them the opportunity to get imbued with all that lively atmosphere of tradition and novelty pervading the artistic and literary life in Paris before World War I. At the same time, she did not let them lose contact with their own country; she even organized a canteen for Romanian artists and students who had come to Paris. Ion Pillat, who was endowed with remarkable native qualities and also enjoyed a most serious education and the formative effects of the artistic society his mother used to gather, was able to "assimilate French culture like a Frenchman", from classics to romantics and contemporaries. Besides, Paris itself was the live representative of various cultures, which helped him approach German, English, and American Spanish literatures; he then also read translations from foreign poetry and got acquainted with the "Arab and Persian spell" and with Indian philosophy — and felt the impact of Parnassian and Symbolistic poetry⁶.

He attended courses in history and geography at Sorbonne. History had been his grandfather's concern too, as well as his uncle's, i.e. Ionel Brătianu; besides, he also prepared to graduate in law — which did not hinder him from attending "Henri Bergson's lectures at Collège de France, that created sensation among Paris intellectuals". His specialization in contemporary history and geography provided for him a quick temporal and spatial orientation in world culture⁷. It would be quite interesting to analyse the impact of Bergson's philosophy on Ion Pillat's writing; for, the latter poetically expressed transience, the yearning for the past, the painful passage of present moments, but also absolute duration, in

³ Sabina Cantacuzino, *Din viața familiei I. C. Brătianu* (Glimpses of the Life of the I. C. Brătianu Family), Bucharest, 1933, p. 11.

⁴ V. Papacostea, *Les origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, in RESEE, I, 1963, Nos. 1–2, pp. 7–40.

⁵ Sabina Cantacuzino, *op. cit.*, pp. 8–9, 98, 156, 164, 376.

⁶ Ion Pillat, *Mărturisiri* (Confessions), Bucharest, 1942, p. 278; Dinu Pillat, *op. cit.*, pp. 3–16; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (The Inter-War Romanian Literature), vol. II, Bucharest, 1974, pp. 97–98; D. Micu, *Gîndirea și gîndirismul* (The 'Gîndirea' (Thinking) Journal and Trend), Bucharest, 1976, pp. 456–458.

⁷ Ion Pillat, *op. cit.*, p. 277; D. Micu, *op. cit.*, p. 459.

a manner that impresses the reader like some passages in Marcel Proust⁸; it would be the more interesting as critics have attributed such a sentimental and philosophical attitude to his affinities with Horace.

The beginning proper of his literary activity, socially speaking, was a note showing that the *Academy of the Ten*, whose secretary he was, gathered at his house in Paris, 4 rue Pierre Curie, in May and July 1914; their purpose was to make up a *Contemporary Romanian Anthology* with poems issued between 1905 and 1915; the book remained unfinished. In fact there were listed nine young Romanians, some of whom were to become writers; there were also recorded the poems chosen by the literary club⁹.

The document shows his need to participate in the Romanian literary life and his role among the young Romanians in Paris, who were genuine poets or at least amateurs of poetry.

Ion Pillat had known the famous literary critic Titu Maiorescu in Bucharest, in 1911, and the latter had appreciated his poems — he had even published some of them in the review "Convorbiri literare" (Literary Talks)¹⁰. Back from Paris, Ion Pillat started attending the literary circle of the symbolist poet Alexandru Macedonski, who was a passionate lover of poetry; Ion Pillat attended that circle in 1914–1915, and met there his young brothers of the quill who were "thirsting for a novel art."¹¹

The Paris gatherings were resumed in Bucharest, at Ion Pillat's house in Romană street; a report of 27 May 1921 has been preserved, mentioning the participants, the poets who read from their own works — and the pieces they read¹². Thus, Ion Pillat did not only continue the tradition of the literary circles of "Junimea", "Convorbiri literare" and

⁸ The only critic to slightly draw a comparison between Marcel Proust and Ion Pillat was Ov. S. Crohmălniceanu, in *op. cit.*, p. 113: "Autumn is to Ion Pillat a sort of Proustian madeleine. Time is a fundamental lyrical motif with him. Light, fragrance, the taste of ripe fruit allow the poet to remember his soul as a child." While Pompiliu Constantinescu defines him as follows: "He passionately praised the poetry of various epochs and literatures, his work seems the lyrical counterpart of a learned man, not in the sense of erudition, naturally, but in that of poetical culture, which constantly nourishes his inspiration" in the article *Ion Pillat autohton și universal* (Ion Pillat, Autochthonous and Universal), from his volume *Ion Pillat. Mărturisiri despre om și poet* (Ion Pillat, Confessions on the Man and the Poet), Bucharest, 1946, p. 111.

Vladimir Streinu considers that "Pillat's lyricism has these two precious sources: the Horatian feeling of transience and that of the lost childhood, which are either associated or separated", in *Pagini de critică literară* (Pages of Literary Criticism), vol. I, Bucharest, 1968, p. 58.

Pompiliu Constantinescu (in *op. cit.*, pp. 111–112) also states that "Pillat belongs to the Horatian poets, expressing the intuition of irreversible time, with an ever stressed regret for childhood and adolescence, then with an adumbration of death, the fatal finality of mutability".

On the Horatian feeling in Ion Pillat's poetry, see also Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, pp. 110–111.

⁹ Barbu Cioculescu, *Ion Pillat. De la poezia populară la poezia cea mai nouă* (From the Folk Poetry to the Most Recent Poetry), in "Manuscriptum", No. 1, 1981 (42) XII (1981), pp. 32–33. The participants were: Horia Furtună, Ilumuz Aznavorian, Bibi Băbeanu, Ernest Ene, Petrică Georgescu Roștivanu, Mircea Libros, Alfred Moșoiu and Ion Pillat.

¹⁰ Ion Pillat, *op. cit.*, pp. 281–282.

¹¹ Ion Pillat, *Alexandru Macedonski. Omul și poetul* (Alexandru Macedonski. The Man and the Poet), in *Tradiție și literatură* (Tradition and Literature), Bucharest, 1943, p. 233.

¹² The report, which is recorded by Barbu Cioculescu in *op. cit.*, p. 34, lists Ion Minulescu, V. Voiculescu, Emanoil Bucuța, Ion Barbu, Adrian Maniu, Ionel Teodoreanu, Nichifor Crainic, Theodor Solacolu.

of Macedonski's "Salon", but he did so in terms totally devoid of dogmatism and solely governed by the charm of poetry. That slender and not very tall young man, posing at the time rather timidly and awkwardly for his photographs, with an intent look in his impressive eyes which seemed to consume his thin face, that very youth replaced his family's passion for politics and positivist preoccupations by a passionate concern to discover "the eternal" in poetry. He started a literary life: in 1916, he became editor-in-chief of *Flacăra* and in 1922 he edited *Cugetul Românesc* together with T. Arghezi¹³.

He proved a unique enthusiasm and responsiveness to contemporary poetry. In 1912, he had edited Al. Macedonski's *Flori sacre* (Sacred Flowers), and he published the latter's poem *Thalassa* in his review *Flacăra*, at a time when Macedonski was publicly regarded with utmost indifference¹⁴. Ion Pillat edited the volume *Plumb* (Lead) by G. Bacovia in 1916¹⁵, and it was he too who gathered from periodicals T. Arghezi's first poems, which he thus offered to their author; those poems made up the first volume by Arghezi¹⁶. Here is a noteworthy dedication V. Voiculescu wrote to him on the complete edition of his own poems: "With admiration and brotherly love to poet Ion Pillat, who has striven to make up and publish this volume. August 1944. Bucharest"¹⁷. Some of his contemporaries, who are still alive, can remember the hospitable atmosphere and passionate literary disputes of the writers, his friends, in the library of his house on Olga Bancic Street, No. 9, and who used to come and see him until close to the moment of his death, on 18 April 1945¹⁸.

Ion Pillat has designed quite a number of anthologies of Romanian and world literature, which was the sign of his appreciation of former or contemporary poetry. He was going to understand individual genius, mirrored in the respective poets' works, which then naturally made up a cultural order; that gave Ion Pillat the possibility to know the process by which the national features of literature have crystallized. All those attempts resulted in the prefaces of the booklets *Pagini alese* (Selected Works), New Series, Nos. 1—50¹⁹, which he would have liked to gather

¹³ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴ Tudor Vianu, *Studii și portrete literare* (Literary Studies and Portraits), Craiova, 1938, pp. 6—57.

¹⁵ Ion Pillat, *Mărturisiri* (Confessions), p. 284.

¹⁶ An information I have from Dinu Pillat.

¹⁷ V. Voiculescu, *Poezii* (Poems), Bucharest, 1944, copy 2033.

¹⁸ Dinu Pillat, *op. cit.*, pp. 19—27.

¹⁹ Ion Pillat chose anthological pages by Romanian writers and accompanied them by brief presentations; he thus treated: *Cronica lui Ion Neculce* (The Chronicle of Ion Neculce), No. 1, 1958; *Vasile Alecsandri și poezia populară* (Vasile Alecsandri and Folk Poetry), No. 2, 1936; *Miron Costin, Cartea pentru descălecatul dinții* (Miron Costin, the Book for the First Foundation), No. 5, 1933; *V. Alecsandri, Pasteluri* (V. Alecsandri, Landscape Poems), No. 4, 1938; *Isopeia*, No. 3, 1933; *Cartea dorului* (The Book of Longing), No. 6, 1934; *S. Fl. Marian, Păsările poporului român* (S. Fl. Marian, The Romanian People's Birds), No. 7, 1934; *B. Petriceicu Hasdeu, Răzvan și Vidra X*, Nos. 8—9, 1940; *Actualitatea lui C. Negruzzi* (The Present Value of C. Negruzzi), No. 10, 1940; *I. B. Deleanu's Tsiganiada*, Nos. 11—12, 1938; *Eminescu și poezia populară* (Eminescu and Folk Poetry), No. 13, 1936; *Poezia epică a lui V. Alecsandri* (V. Alecsandri's Epic Poetry), No. 14, 1936; *Programul literar al lui M. Kogălniceanu* (M. Kogălniceanu's Literary Programme), No. 15, 1936; *Nuvela istorică a lui C. Negruzzi* (The Historical Short Story of C. Negruzzi) No. 16, 1936; *V. Alecsandri, poet liric* (V. Alecsandri, a Lyrical Poet), No. 17, 1936; *Poezii de peste Prut* (The Poets Beyond the Prut), No. 18,

in a volume *Răsfoind clasicii noștri* (Going Through Our Classics) — as well as in the essays of *Tradiție și literatură* (Tradition and Literature)²⁰ and *Portrete lirice* (Lyrical Portraits)²¹. These studies were founded on a vast cultural experience, by which Ion Pillat attempted at integrating the original national creation into the evolution of world literature. Some of his anthologies were also printed: *Antologia toamnei* (The Anthology of Autumn)²², *Antologia poezilor de azi* (The Anthology of the Poets of Today), which he made in co-operation with Perpessicius²³, *Cîntece din popor* (Folk Songs)²⁴ and *Cartea dorului* (The Book of Longing)²⁵.

His kaleidoscopic play goes on, in a less abstract and didactic style, in anthologies gathering poems inspired by certain subjects, which comprise the same poets under various aspects. These anthologies by Ion Pillat also reveal his particular preoccupations and his taste.

It was certainly the memory of his trips together with his aunts and uncles²⁶ that inspired his anthology *Poezia pămîntului românesc* (Lyrics of the Romanian Land), with pieces describing the country's various sights; this anthology reflects Ion Pillat's love for his native landscape, which was the vital core generating his poems and the substance

1936; *Poezii dintre Tisa și Carpați* (The Poets Between the Tisza and the Carpathians), Nos. 19–20, 1933; *Despre opera lui Alecu Russo* (On Alecu Russo's Work), No. 24, 1941; *Dimitrie Bolintineanu și Legende istorice* (Dimitrie Bolintineanu and the Historical Legends), No. 22, 1940; *Călătoriile lui Vasile Alecsandri* (Vasile Alecsandri's Travels), No. 23, 1936; *Fabulele lui Gr. Alexandrescu* (The Fables of Gr. Alexandrescu), No. 24, 1937; *Poezia lui Eminescu* (Eminescu's Poetry), No. 23, 1937; *Caragiale prozator* (Caragiale the Prose Writer), No. 26, 1935; *Cărțile noastre populare și romanul lui Alexandru Machedon* (Our Popular Books and the Novel of Alexander the Great), No. 27, 1938; *Arta și geniul autohton al lui Ion Creangă* (The Art and the Native Genius of Ion Creangă), No. 29, 1938; *Caragiale povestitor* (Caragiale, the Story-Teller) No. 30, 1938; *Însemnările de călătorie ale lui Dinicu Golescu* (Dinicu Golescu's Travel Notes), Nos. 31–32, 1939; *Poezia lui Alexandru Macedonski* (Alexandru Macedonski's Poetry), No. 33, 1939; *Scrisorile către Alecsandri ale lui Ion Ghica* (The Letters to Alecsandri by Ion Ghica), No. 34, 1939; *Eminescu și basmul popular* (Eminescu and the Folk Fairy-Tale), No. 35, 1939; *Situația literară a lui Odobescu* (Odobescu's Literary Position), No. 36, 1940; *Poezia lui Ion Heliade Rădulescu* (I. H. Rădulescu's Poetry), No. 37, 1940; *Originalitatea lui Caragiale* (Caragiale's Originality) No. 35, 1940; *Postumele lui Eminescu* (Eminescu's Posthumous Poems), Nos. 39–40, 1939; *Poezia lui O. Goga* (O. Goga's Poems), No. 41, 1940; *Minciunoasa carte de vînătoare a lui Odobescu* (Odobescu's Fanciful Hunting Book), No. 42, 1941; *Importanța operei lui Anton Pann* (The Importance of Anton Pann's Work), Nos. 43–44, 1941; *A doua carte a dorului* (The Second Book of Longing), No. 35, 1942; *Situația poetică și proza lui Alecsandri* (Alecsandri's Poetic Situation and His Prose), No. 46, 1942; *Poezii Văcărești și începuturile poeziei române* (The Văcărescu Poets and the Beginnings of Romanian Poetry), No. 47, 1942; *C. Negruzzi și nuvela socială* (C. Negruzzi and the Social Story), No. 48, 1942; *Anton Pann și cărțile populare* (Anton Pann and the Popular Books), No. 49, 1942; *Poezia lui Duiliu Zamfirescu* (Duiliu Zamfirescu's Poems), No. 50, 1942.

²⁰ Ion Pillat, *Tradiție și literatură* (Tradition and Literature), Bucharest, 1944.

²¹ Ion Pillat, *Portrete lirice* (Lyrical Portraits), Bucharest, 1936; *Ibidem*, the issue edited and prefaced by Virgil Nemoianu, Bucharest, 1969.

²² Ion Pillat, *Antologia toamnei* (The Anthology of Autumn), Bucharest, 1931.

²³ Ion Pillat and Perpessicius, *Antologia poezilor de azi* (Anthology of Today Poets), Bucharest, vol. I, 1925; vol. II, 1927.

²⁴ Ion Pillat, *Cîntece din popor* (Folk Songs), vol. *Cartea Vieții* (The Book of Life) Fund., Bucharest, 1928.

²⁵ Ion Pillat, *Cartea dorului* (The Book of Longing), vol. *Pagini alese* (Selected Works), C. R., Bucharest, 1936.

²⁶ Ion Pillat, *Mărturisiri* (Confessions) . . . pp. 272–273.

of his very life, indeed ²⁷. He found the interference between cultured poetry and folk verse to be most interesting: in *Cartea cântecelor* (The Book of Songs), he reproduced 99 lyrics of longing and melancholy, by modern and contemporary poets, and he also republished 76 lyrics similar to folk poetry in point of rhythm, rhyme and contents, in a cycle *Lieduri* (Lieder) ("Alăuta românească"). He then selected poems inspired by *ancient customs*, by the *creed*, and by the *child* ²⁸.

The contact with Greece and its ancient culture was an event of utmost importance in Ion Pillat's intellectual life; he was responsive to Hellenic wonders, he confessed, with the keenness of a neophyte ²⁹, and they were an inspiring matter for his later poetry. That experience resulted in a beautiful anthology, entitled *Sub cerul clasic* (Under the Sky of Classicism), which gathers ancient classical motifs — from G. Asachi and Mihai Eminescu to V. Voiculescu.

There have been preserved his lists comprising French symbolists and German poets, both classic and modern, as well as modern Spanish poets and translations from the learned world poetry, which show his tireless joy and pleasure in understanding other souls: *Sufletul Altora* (Souls of Others) was the title he would have liked to choose for a collection of all his translations — which, nevertheless, was not accomplished.

The correspondence between foreign poetry and the work of Ion Pillat, the development of his narrative potentialities in contact with foreign cultural climates and civilizations can become a fascinating subject of research. Still, this article only means to refer to the results of his anthologies, which practically made up the structure of Ion Pillat's essays on Romanian and foreign poetry. One might say that both the presentations of writers comprised in his fifty booklets and the essays of his volume, *Tradiție și literatură* (Tradition and Literature) have lost their importance, if we ignore the cultural significance they had at the time of their publication; at the moment they appeared these anthologies and studies of literary history were considered a novelty ³⁰. We cannot possibly lose interest in his prefaces, for they offer rich historical data, thus providing a subtle orientation and then, those pages display the refinement of his analyses, his clear, precise style and his gift for drawing portraits; moreover, as a classical nature, he conceived them according to a progressive and unified view — somehow like a poem wherefrom you cannot wipe out a word without prejudice.

²⁷ Dinu Pillat, in his anthology *O constelație a poeziei române moderne* (A Constellation of Modern Romanian Poetry), Bucharest, 1947, p.285–295, offers a selection of critical texts which define Ion Pillat's poetry and are signed by: E. Lovinescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Al. Piru and D. Micu.

²⁸ The author of this article is in possession of the anthologies *Lyrics of the Romanian Land*, the *Book of Songs*, *Lieder* and *The Poetry of Belief*; the other anthology designs mentioned are at the Museum of Literature, except for the anthology dedicated to "The Child", which is at the Cabinet of Manuscripts of the Library of the Romanian Academy.

²⁹ Ion Pillat, *Confessions* ..., p. 286.

³⁰ Pompiliu Constantinescu agrees that the articles round the idea of tradition in our poetry can eventually serve as a critical structure based on Ion Pillat's own starting point, though they may be perhaps too dogmatic, and the question of specific features considered too rigidly: see his article *Ion Pillat. Tradition and Literature*, in *Scrieri* (Writings), vol. IV, Bucharest, 1970, pp. 411–415. See also Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 110; D. Micu, *op. cit.*, pp. 475, 481 and 491.

Ion Pillat's prefaces and anthologies particularly focus on the 19th century and the earlier decades of the 20th century, namely that period of cultural flourishing which was of utmost importance for us; *Tradition and Literature* is concerned with the role of folk poetry in the literature of the 19th and 20th centuries, as well as with the specifically Romanian features of our modern poetry.

Ion Pillat's method, therefore, is classic, for he starts by establishing the historical circumstance and cultural milieu of the respective author or subject; he then makes an analysis of the subject from a critical and aesthetic point of view, and also provides a portrait of the writer; there is a definition, too, of his importance within the larger framework of culture. Ion Pillat proceeds from the idea that "a language strives towards literary existence and that is why every writer who succeeds in creating a novel poetic expression is in fact also a renewer of the pattern advanced by his predecessors, which he is able to replace; his expression too is going to seem obsolete to his followers who champion another, more advanced literary form"³¹; accordingly, each of the writers he chose represented as many stages of our cultural evolution.

Ion Pillat started by emphasizing, in his booklets on Miron Costin and Ion Neculce, that it was necessary to reconsider the Romanian literature of the 17th and 18th centuries in order to tone down the "sudden separation which occurred round 1830 only between the mediaeval type of religious or historical literature and the so-called 1848 generation, which gave up the patriarchal mentality and Slavonic alphabet and took up, in exchange, a new, Occidental form of culture, rediscovering the Latin world of feeling... there was a gap between the generation of that day's readers and the older books, which is not to be found in the history of other peoples, who have enjoyed a more balanced cultural development..."³²

"Our old literature lacked the humanistic movement of Western Renaissance, as it had also lacked the Latin language of Catholic Middle Ages; it was confined to the Byzantine culture of the Slavonic East or, in the 18th century, to the Greek-Phanariot rule of an Oriental type; so, the rather late influence of Romanticism still played for it the same part as the Renaissance had in the West three centuries before, namely it meant "the liberation of our people *in spiritu* and *de facto* from the obscurity of the Middle Ages"³³. But Romanian Romanticism was a Renaissance impregnated on the one hand by Occidental Romanticism and, on the other, it had its own inner resources: the myth of folk poetry. "This myth lay at the basis of Romanticism from the very beginning, it

³¹ Ion Pillat, *D. Bolintineanu și legende istorice* (D. Bolintineanu and the Historical Legends), from *Dimitrie Bolintineanu, Historical Legends*, in *Pagini alese* (Selected Works), New Series, No. 22, Bucharest, 1940, p. 4.

³² Ion Pillat, *Ioan Neculce, Letopiseșul Țării Moldovei și o samă de cuvinte* (Ioan Neculce, the Chronicle of the Land of Moldavia and Several Stories), in *Selected Works*, New Series, No. 1, Bucharest, 1938, p. 31.

³³ Ion Pillat, *Tradition and Literature*, II. *Primăvara în poezia populară* (Spring in the Folk Poetry), p. 34, see also *op. cit.*, *Sufletul clasic în poezia română* (The Classical Soul in Romanian Poetry), p. 89, and also *op. cit.*, *Romantismul românesc* (Romanian Romanticism), p. 122.

was one of its sources" ³⁴. Ion Pillat drew a comparison between Ion Heliade Rădulescu's *Sburătorul* (The Flying Spirit), *The Rhyme of the Ancient Mariner*, by Samuel Taylor Coleridge, Gottfried Bürger's *Lenore* and Lamartine's poem dedicated to Elvire, all of them comprising the motif of the Ghost returning, i.e. pitiless memory, and thereby he proved the originality of Romanian Romanticism, emphasizing a certain type of realistic classicism characteristic of our Latin descent shifted towards the Orient, whom "the Thracians bequeathed the feeling of «dor» (approx. longing, nostalgia), the love of nature, the brotherhood with its elements" ³⁵. Ion Pillat states that Occidental Romanticism might have become as oppressive for our culture as the mediaeval Slavonic impact did, had there not been the invaluable contribution of Vasile Alecsandri, who succeeded to achieve those collections of folk poetry in a perfectly crystallized form ³⁶. The inexhaustible classical core of our literature is made up of "the oral, unwritten literature of the people, of their customs, rites, creeds, superstitions, the only treasury while there was no other literary tradition; folk literature has preserved for us the ethic and aesthetic values of this nation along centuries" ³⁷. Beside Alecsandri, Ion Budai-Deleanu was most inspired to conceive his mock-heroic poem *Triganiada*, considering that a new type of literature can only emerge by molding classical inspiration into popular expression — which is the "live well of poetic wording" ³⁸.

As far as the evolution of Romanian literature is concerned, I should like to quote some of Ion Pillat's considerations, for their accuracy and truth: "The generation of the fortyeighters directed our political and cultural life towards the West, taking over the French and Italian Romantic movement of the time as a movement of national-literary resurrection, without any relation to the loathed Orient, while the philological excesses of the Latinists and of Heliade, who tried to Occidentalize and purge the Romanian language by rather naïve means, ran the risk of opening a gap between the learned men and the people; at that time, it was Anton Pann alone who did neither forsake the treasure tales, nor the Oriental wisdom — due to his common sense and fine mind, due to a balance in his peasant tradition, which he assumed. Thirty years before "Junimea" (The Youth) and "Convorbiri", i.e. about 1848, Alecsandri, Kogălniceanu, Negruzzi, Al. Russo were active round "Dacia Literară" (Literary Dacia), resurrecting, in their boyard condition, the forgotten line of the folk ballad, but at an Occidental, somehow aristocratic level — the same had to be done by Anton Pann alone at an Oriental level, in some Bucharest

³⁴ *Ibidem*, p. 123.

³⁵ Ion Pillat, *Romanian Romanticism*, in *Tradition and Literature*, pp. 126–130; *idem*, *Ion Heliade's Poetry*, in *I. Heliade Rădulescu, Poems of Selected Works*, New Series, No. 37, Bucharest, 1940, pp. 3–5.

³⁶ Ion Pillat, *V. Alecsandri and Folk Poetry*, in *V. Alecsandri, Folk Poems, of Selected Works*, New Series, No. 2, Bucharest, 1935, p. 3.

³⁷ Ion Pillat, *Tradition and Literature* ... IV, *Aportul folclorului în poezia nouă românească* (The Contribution of Folklore to the New Romanian Poetry), p. 55.

³⁸ Ion Pillat, *I. Budai-Deleanu's Triganiada*, in *Selected Works*, New Series, No. 11–12, Bucharest, 1938, p. 5.

outskirts, with the scarce means of a petty musician, of a poor collector of tales and proverbs" ³⁹.

Ion Pillat approached 19th century writers leaving aside whatever was outdated in their work and too much dependent on the literary fashion of that time; he thus succeeded in showing their validity for the contemporary epoch. Here is a reference to Constantin Golescu, for instance: he was "the first modern Romanian at the beginning of the 19th century, author of some travel notes — a Marco Polo who set out from the East in order to discover Europe"; "the charming and unexpected considerations of the Oriental boyard, at once refined and barbarian, reveal the Occidental mind of a forerunner to the readers of our day, who are likely to be first amused, but soon astonished and persuaded" ⁴⁰.

Ion Pillat succeeds in throwing into relief the permanent value of works by the Văcărescu family and by C. Conachi, by B. P. Hasdeu, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu and Alecu Russo, by Vasile Alecsandri, G. Coșbuc, P. Cerna, Al. Macedonski, Duiliu Zamfirescu and O. Goga, who thus could be looked upon as being our contemporaries.

Considering the literary value of the Romanian prose, Ion Pillat points the subtle sense of humour, the genial irony and the Eastern artistry of story telling, choosing illustrative examples from: Miron Costin's and Ion Neculce's chronicles, from C. Golescu's and V. Alecsandri's travel notes, from C. Negruzzi's short stories and memories, from Ion Ghica's letters and from Ion Creangă's *Memories* and fairy tales, from Al. Odobescu's *Pseudokyneghethikos* and tales, from I. L. Caragiale's short stories, tales, moments and sketches.

At the same time, he emphasizes the qualities of the dramatic narrative technique, the peculiarities of structuring a plot inspired either from the historical past, from the present age or from the fairy-tale world. In this respect, he underlines the fact that "it would be interesting for us to throw light on this kind of story which is characteristic of our literature and is still to be found in Brătescu-Voinești's, Sadoveanu's or Hogaș's prose — the large echoes of Panait Istrati's novels in Western Europe can also be explained from this point of view" ⁴¹.

However, Ion Pillat, this passionate creator of poems, is at his best when he analyzes the qualities of Romanian artists' style. Starting from I. L. Caragiale's opinion, expressed in the preface to *Schițe nouă* (New Sketches), Editura Adevărul, Bucharest, 1910 (where the story *Kir Ianulea* was printed in volume for the first time ⁴²), he concludes that "...in literature, it does not matter what you say but how you say it

³⁹ Ion Pillat, *Importanța operii lui Anton Pann* (The Importance of Anton Pann's Work) in *Anton Pann, O seară la țară* (Anton Pann, An Evening Sitting in the Countryside), in *Selected Works*, New Series, Nos. 43—44, Bucharest, 1941, pp. 4—5.

⁴⁰ Ion Pillat, *Insemnările de călătorie ale lui Dinicu Golescu* (Dinicu Golescu's Travel Notes), in *Insemnare a călătoriei mele* (Notes of My Travel), in *Selected Works*, New Series, Nos. 31—32, Bucharest, pp. 4—5.

⁴¹ Ion Pillat, *Actualitatea lui C. Negruzzi* (The Modernity of C. Negruzzi), in *Cum am învățat românesc* (The Way I Learned Romanian), in *Selected Works*, New Series, No. 10, Bucharest, 1939, 1940, p. 5.

⁴² Ion Pillat, *Originalitatea lui Caragiale* (The Originality of Caragiale), in *Selected Works*, New Series, No. 38, Bucharest, 1939, p. 6.

and there is no such thing as a good or a bad topic, but only a greater or a lesser degree of genius in treating it"⁴³.

That is why, Ion Pillat has not discussed Eminescu's work from a philosophical or romantic point of view, but has approached it from the perspective of "pure poetry" — which has the power to give mystery to the common, worn-out words, to resurrect them in new associations that remain in our mind for ever⁴⁴.

Commenting upon Father Brémond's discourse on pure poetry and giving many examples of lines from world literature, where "the poetic harmony reached its ultimate and ideal purity", Ion Pillat reveals Eminescu's poetic mastership, shows the nature of his "poetic fluid", of that "secret specific harmony", of its "genuine spell", speaks about the power of "verbal incantation" which is seen as a "feature of pure poetry", and thus demonstrates the absolute, universal value of Eminescu's poetry⁴⁵.

The main theme of the volume *Tradition and Literature* is the rediscovery of the national spirit, not only in the early and modern Romanian prose, but also in the modern Romanian poetry. The return to the national values is showed and motivated by the fact that our literature did not inherit a classic tradition or a "Renaissance encounter with the ancient soul, with the Greek and Roman spirituality"⁴⁶.

Therefore, for us folklore meant "what classicism had meant for other peoples, it gave us the continuity of a tradition and enabled us to shape models and find valuable sources of inspiration for a whole culture"⁴⁷.

For Ion Pillat, the authenticity of the Romanian art consists in "the great simplification of the particular subjects inspired from nature, subjects which are moulded by people into general motifs characterized by an almost geometrical spirituality — decorative in painting, symbolical and thematical in poetry and music"⁴⁸.

He shows that V. Alecsandri, M. Eminescu and G. Coșbuc drew upon from ballads, that Șt. O. Iosif, I. Păun-Pincio, D. Anghel and P. Cerna were influenced by the landscape of feeling present in *doinas*, songs and *horas*; Ion Pillat then speaks of the poets of his own generation, such as: T. Arghezi, L. Blaga, N. Crainic, A. Maniu and V. Voiculescu, who seem to be fascinated by what is "deeply thrilling in charms, in laments and in carols; there we can find the genuine Romanian vein which is for sure older than the Romans and perhaps older than the Dacian people, there is the primary cosmic soul we belong to"⁴⁹. In order to support this

⁴³ Ion Pillat (The Art and Native Genius of Ion Creangă), in *Ion Creangă, Nuvele* (Ion Creangă, Short Stories), in *Selected Works, New Series*, No. 29, Bucharest, 1938, p. 6.

⁴⁴ Ion Pillat, *Eminescu's Poetry*, in *Mihail Eminescu, Poems, from Selected Works*, New Series, No. 25, Bucharest, 1937, p. 5.

⁴⁵ Ion Pillat, *Tradition and Literature ... Eminescu and Pure Poetry*, pp. 188–201.

⁴⁶ *Ibid.*, *Sufletul clasic în poezia românească*, p. 89.

⁴⁷ *Ibid.*, IV, *Aportul folclorului în poezia nouă românească* (The Contribution of Folklore to the New Romanian Poetry), p. 55. See D. Păcurariu, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română* (Classicism and Classic Tendencies in Romanian Literature), Bucharest, 1979, p. 355–362.

⁴⁸ Ion Pillat, *op. cit.*, *Sentimentul naturii în evoluția liricii noastre* (The Sense of Nature in the Development of Our Poetry), p. 86.

⁴⁹ *Ibid.*, *Poezia populară* (Folk Poetry), p. 30.

statement, Ion Pillat quotes Benjamin Crémieux's words on Panait Istrati: "ce n'est pas le romancier français que nous admirons en lui, mais bien le prestigieux conteur roumain, l'âme de votre pays si puissamment évoqué que je voudrais tant connaître", and further on he quotes some lines from one of Rainer Maria Rilke's letters, where the German poet speaks about Martha Bibescu: "mais dans *Izvor* (Water Spring) son intuition de grand poète a réussi à établir une des plus profondes continuités humaines. Et quel bonheur de la découvrir dans l'âme secrète de son propre peuple!" And Ion Pillat adds: "Rilke has been fascinated just by those ancient customs, by that flavour of an old earthly wisdom"⁵⁰.

While in the early Romanian poetry the folklore vein could be definitely found, in the modern poetry "the landscape becomes subjective, the deed turns into a hypostasis of the soul", showing the close relationship between the Romanian spirit and nature, and points to the eternal dialogue of the poet with the land⁵¹. This permanent interdependence and vital link with the folk poetry made it possible that the language spoken by the peasants should become a poetic language... so, strangely and paradoxically, it happened, within a reversed literary development (in comparison to the Western world culture), that the village dialect somehow turned into an Academic language"⁵².

In his essays devoted to our early poets, to the originality and role of the folk poetry in the written lyrical creations, Ion Pillat means to introduce us into his own "ars poetica"⁵³, expressed in a concise but colourful style, in simple but lively words.

What Ion Pillat says about Fernand Gregh can be applied to his own attitude towards the works of the Romanian and foreign writers: "It is only in the reading of a poet from another poet where one might find all the spiritual emulation and technical skill by means of which an artist's universe can be approached"⁵⁴. The volume *Portrete lirice* (Lyrical Portraits), containing essays on "the books I treasure on the shelves of

⁵⁰ *Ibid.*, III. *Specificul românesc în lirica noastră modernă* (The National Specificity in Our Modern Poetry), p. 44.

⁵¹ *Ibid.*, IV. *Aportul folclorului ...* (The Contribution of Folklore to the New Romanian Poetry), pp. 60, 62, 65–70.

⁵² *Ibid.*, *Tradiție și inovație* (Tradition and Innovation), p. 2.

⁵³ Pompiliu Constantinescu, in *op. cit.*, p. 415, finds in the pages of this "dogmatic" book "the definition of the traditionalist character" of Ion Pillat's "own poetry and his ardent love of our poetry ...".

⁵⁴ Ion Pillat, *Portrete lirice* (Lyrical Portraits), Bucharest, 1969, p. 103. The volume contains the following essays: *Ronsard poet al Renașterii* (Ronsard, a Poet of the Renaissance), *Don Quixote. Tragedia raciniană* (Racine's Tragedy), *La Fontaine și poezia pură* (La Fontaine and Pure Poetry), *Goethe, poet liric* (Goethe, the Lyrical Poet), *Lirica lui Victor Hugo* (Victor Hugo's Lyrical Poetry), *Actualitatea lui Baudelaire* (The Modernity of Baudelaire), *Simbolismul ca afirmare a spiritului european* (The Symbolism as an Expression of the European Spirit), *Poezii suntești și tradiția franceză* (The Imaginative Poets and the French Tradition), *Poezia lui Francis Jammes* (Francis Jammes' Poetry), *Aspecte din lirica modernă franceză* (Aspects of the Modern French Poetry), *Valéry, Rilke și poezia pură* (Valéry, Rilke and Pure Poetry), *Spre un nou clasicism german: Stefan George și Hugo von Hofmannsthal* (Towards a New German Classicism: Stefan George and Hugo von Hofmannsthal), *Sufletul irlandez în poezie: William Butler Yeats* (The Irish Soul in Poetry: William Butler Yeats), *Poezie și plastică* (Poetry and Painting), *Spiritul mediteranean* (The Mediterranean Spirit). See also Christian Ivescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat* (Introduction to Ion Pillat's Work), Bucharest 1980, pp. 9–22.

my soul"⁵⁵ might be regarded as a novel whose characters are the writers he chooses to speak of. Each and all represent humanistic and artistic values, and are animated and brought to a new life by the passionate admiration and enthusiasm of the poet. The dramatic plot of this novel is the development of world literature, each cultural phenomenon being characterized according to the comparative method⁵⁶.

The subjects a literary critic will hold in the highest esteem as well as the way these subjects are looked upon can define his personality as they contain something from his own virtualities. This can be likewise traced in Ion Pillat's work, as he was eager to deepen and enrich his spirit with congenial cultural values. For him, everything is part of a harmonious scheme, as "every literary age is the product of a law inherent both in the human spirit and in nature in general, such as the law of universal swinging, of action and reaction. Within this harmony, however, the literary movements "are like the flow of a river whose richness lies in the national soul", and only if a work of art is the fruit and mirrors the tradition of a people, can it add and complete the trajectory of the world literary creation⁵⁷. This statement is in keeping with his traditionalist conceptions, which are, as we can see, very far from a mechanically applied dogma.

His keen intellect — which maintains his poetry within the bounds of classicism — manifests its power in the lucid analysis and approach to the atmosphere and main features of a literary age; Ion Pillat shows the ways in which the life of an epoch gives birth to a particular spiritual climate, to a specific predilection for certain sources of inspiration. He points out, in comparison, the peculiarities of vision and style characterizing each writer. Then, the formative influences are traced, the spiritual legacy is emphasized upon, the poet demonstrating again the decisive importance of the forerunners⁵⁸. Reading the French, German, English and Spanish literatures in the original, Ion Pillat aims at revealing (from the comparative point of view) the traditional features of the modern poetry, features which would have remained here unknown otherwise, since, in his opinion, "the translations from other languages tend to level and give uniformity to a foreign sensibility, in order to make it accessible to the reader"⁵⁹.

In his essay on Don Quixote, a study written in 1933⁶⁰, Ion Pillat presents the threefold hypostasis of one and the same soul: Cervantes, a man of the Renaissance, disappointed by his own life, Quixote, "an old man who nourishes childish desires, illusions and dreams" and Sancho Panza, a commonsensical coward; the Romanian poet comes to make

⁵⁵ Monica Pillat, *Ion Pillat și sufletul literaturii universale* (Ion Pillat and the Soul of World Literature), "Ramuri", No. 3, March 1981, p. 5.

⁵⁶ Emil Manu, *Ion Pillat și literatura comparată* (Ion Pillat and Comparative Literature), excerpt from: *Probleme de literatură comparată și sociologie literară* (Problems of Comparative Literature and Literary Sociology), Bucharest 1970, p. p. 301–305. See also Lucian Valea, *Ion Pillat și literatura universală* (Ion Pillat and World Literature), in "Convorbiri literare", No. 9, 1971, pp. 40–46.

⁵⁷ Ion Pillat, *op. cit.*, *Aspects of Modern French Poetry*, p. 232 and 237.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, *Don Quixote*, pp. 21–38.

thus the portrait of the modern man with his uncertainties and doubts, finding himself on the verge of a world — new in vision and technique; such a man cannot forget the ideals and the spirituality of the Renaissance, and is haunted by the past in the way Quixote was lured by the phantasms of the Middle Ages.

The firm belief in the spiritual and moral forces of humanity, present in Cervantes' masterpiece, offers a great example and a profound lesson which could save the alienated mankind from the danger of an excessive technicism, from spiritual chaos and disequilibrium.

In our literature, Calistrat Hogaș's work "*Pe drumuri de munte* (On Mountain Paths) and *În Munții Neamțului* (In the Neamț Mountains), with the adventures, happenings, characters and human features it contains, bears to an extent the royal stamp of Cervantes' influence". In a big, black cloak, a large brimmed Spanish felt hat on, tall and long-bearded, riding Pisicuța, his mare, Calistrat Hogaș starts exploring and conquering "the external beauty of the Carpathians"⁶¹ on his own, needing no Sancho Panza to accompany him.

Ion Pillat is here again following the idea that "each literary epoch takes from the forerunner poets just that part of their works it finds elective correspondences with and which is not exactly the one treasured by the contemporaries of the respective poets; thus, the work of art is seen as a crossing whereto old poetic roads end and wherefrom other new ones are born"⁶².

Looking upon the works of world literature, Ion Pillat's attention turns again to the verbal expression, for instance, in the almost cosmic work of V. Hugo, which seems to contain everything, "dead and living elements, . . . a fusion of contraries", he first discovers the poetic power of the verbal expression which "concentrates within all the movements and music of the French collective soul". In the end, V. Hugo comes to create a hallucinating universe, where "the abstract idea becomes pure poetry, the magnificent orchestration of his lines being the offspring of the perennial river which gave food to the whole life of the modern French poetry"⁶³. If in this spectacular drama of the new lyricism, V. Hugo is seen as a respectable and powerful predecessor, Baudelaire is considered to be the parent whose spiritual nature and works contain those germs to spring up further on and come into being in various hypostases with the symbolist poets, from Verlaine to Rimbaud and Mallarmée, to Léon Paul Fargue, St. John-Perse, Claudel, James, Péguy and Valéry. Ion Pillat makes the portraits of the poetic personalities of these writers in a comparative analysis, integrating them with the vast fresco of the modern French lyricism.

Ion Pillat starts by quoting Gonzague de Reynold who stated that: "*Les fleurs du mal*", in their unity, may be regarded as the Divine Comedy of modern man; in its fusion of idealism and realism, of love and mysticism, of passion and hatred, it echoes Villon in the mediaeval fascination with death, reminding of Balzac in its sordid realism and of Dostoevsky in its harrowing pity for the humble. Observing that Baudelaire's

⁶¹ *Ibid.*, p. 3.

⁶² *Ibid.*, Victor Hugo's *Lyrical Poetry*, p. 103.

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

work has a two-fold dimension (the classic lucidity which analyses the world of human passion runs in parallel with a prodigiously romantic rhetoric and satanic posture), Ion Pillat shows Baudelaire's universality. He proclaims the French artist the first international poet whose influence was felt all over Europe ⁶⁴. Further on, he explains the ways in which Rimbaud, Mallarmé, Claudel, St. John-Perse and Valéry brought the poetic art to the highest summits of pure poetry, accessible only to the new spirit of the aristocracy on the old European continent. This is why he points out the vital contribution of Jules Romain and Léon Paul Fargue, "the pioneers of the new word", for their poetry pictures the life of cities and the "lyricism of the collective soul, which, just because it belongs to many, is able to widen and deepen the possibilities of the individual soul". Ion Pillat shows that the predecessors of these poets are Verhaeren, the Flemish, and Walt Whitman, the American poet ⁶⁵.

The Dadaism, the Futurism, the Cubism, the Surrealism considered to be literary movements alien to the native French genius, determine the rise of the imaginative French poets: Paul Jean Toulet, Jean-Marc Bernard, Jean Pellerin, Francis Carco, Léon Vérone, Tristan Derème; Ion Pillat creates around them an enchanting atmosphere of intellectual intimacy in the genuine spirit of the French tradition — they bring back the luminous balance and the harmonious shape of the Latin soul and of the French verse, and with these poets, Ion Pillat, the southerner, seems to have so many correspondences in "this well proportioned mixture of wit, fine irony, sad smile, spiritual sensuality and controlled emotion — this bitter sweetness in which the love of nature, of woman and wine — brings forth a threefold accent of pagan lust, tempered by the awareness of time passing on and by a philosophy descending from Horace's" ⁶⁶.

Ion Pillat compares the modern European poetry of his epoch with an aristocratic *élite* dominated by Baudelaire, Mallarmé and Paul Valéry. As a reaction against the realistic and naturalistic spirit which had invaded the novel, this poetry broke its links with life, becoming more and more abstract and hermetic, exhausting its substance and refining its form ⁶⁷.

In a more striking contrast with such an approach, the poetry of the young American world seems to be "life born of life", its simplicity is the receptacle of a spiritual nobility, which comes out in the flow of blank verse, expressed in the living language of the people. Such a language replaces the sophisticated words, diminished and worn out in the English Academy and in the literary circles of the age ⁶⁸.

Although he enthusiastically devotes himself to and discusses any chosen topics, Ion Pillat is at his best when he comments on classicism, on pure poetry and on the folk tradition; such were the ideals he cherished in his own poetry after his poetical voyage through Parnassianism and Symbolism.

In its development, Ion Pillat's poetry, as we know, reflects various climates and covers clear-cut literary stages, the poet rendering his spiri-

⁶⁴ *Ibid.*, *The Modernity of Baudelaire*, pp. 131—150.

⁶⁵ Ion Pillat, *op. cit.*, *Aspects of Modern French Poetry*, p. 263.

⁶⁶ *Ibid.*, *The Imaginative Poets and The French Tradition*, p. 182.

⁶⁷ *Ibid.*, *Valéry, Rilke and Pure Poetry*, p. 275.

⁶⁸ *Ibid.*, *Lirica modernă americană (The Modern American Poetry)*, pp. 329—355.

tual experience in full, completed artistic cycles, similar to an extent to Goethe's evolution in poetry.

The German artist's lyricism develops in "ever wider spirals describing circles whose ever larger and unexpected diametres demand a corresponding spiritual amplitude, and not all of us are able to respond to such a power"⁶⁹.

The crystallization and harmonious balance of his own poetry as well as his spiritual belonging to the ancient Greek art, poetry and philosophy, make Ion Pillat further appreciate in the poems of Stefan George or of Hugo von Hofmannsthal "the feelings of the world's eternal youth, the serene classicism, the dream-like light within the picturesque forms of life, the musical movement of the marble bas-reliefs — all this equilibrium of the German soul finds expression in a superior form"⁷⁰.

Studying in original the poetry of four-five modern literatures in order to deepen and refine his own poetic formula, Ion Pillat turns again to pure poetry, showing its importance in Western culture. Comparing texts from Valéry and Rilke, Ion Pillat shows "two contradictory aspects of a reality superior to the European lyrical soul".

"While Rilke, the northerner, starts from the musical overflow of feeling to ultimately filter and change it into irradiating thought, Valéry — on the contrary — starts from the eternal pattern of the spirit to reach, in its ultimate vibration, the musical feeling"⁷¹.

Ion Pillat is not only fascinated by the high intricate abstractions which sublimate feeling and sense into pure idea, "transforming matter and space into Bergsonian spirit and duration", but he also organically needs to absorb the vital substance of a poetical creation which is determined by history and folk tradition.

This dualism of pure reasoning and feeling, deeply rooted into the ethnical past and in the family ties, is to be found throughout his poetry.

In the same way, in the lecture on *The Irish Soul in Poetry*, Ion Pillat concisely presents the fresco of the Irish history and literature. The Irish spirit is thought as unique in the European literature, first because the 17th and the 18th century English conquerors could destroy neither the old Gallic language nor its folk tradition, and secondly because the island did not undergo the emulation of a literary Renaissance (as the Western culture did) through a renewed interest in and an encounter with the models of ancient classicism.

In this respect, he makes a parallel between the Romanian people (who, under the prolonged influence of the Eastern Middle Ages, did not come to a Renaissance) and the Irish people, isolated from the rest of Europe (for entirely different reasons). Such peoples had to impose the old tradition of folk poetry and make it stand for a classic heritage.

The close link between the Irish lyricism to the land, its folklore and ancient mythology, gave Yeats' poetry a visionary power and a particular musical atmosphere.

⁶⁹ *Ibid.*, Goethe, *The Lyrical Poet*, pp. 80–100.

⁷⁰ *Ibid.*, Towards a New German Classicism: Stefan George and Hugo von Hofmannsthal, pp. 299–309.

⁷¹ *Ibid.*, Valéry, Rilke and Pure Poetry, pp. 244–298.

Thinking of the literature and of the tasks his own country has been faced with, Ion Pillat suggests that "some research would be necessary to establish to what extent the old vernacular Thracian-Illyrian spirit (closely related to the Celtic one) is still alive and finds expression in the Latin language, brought here by Trajan. The only difference is that, from the very beginning, the Romanian language has undergone a long process of differentiation, while the Anglo-Irish language is at the beginning of this process"⁷².

Ion Pillat's essays lively bring to our eyes various literary epochs and writers who are always seen comparatively and their works are consequently looked upon from within the vast frame of the human ideals that make possible the evolution of the spirit. These ideals are attained as they complete one another and amplify the cultural treasure of mankind.

At the same time, they mirror Ion Pillat's various hypostases, which are inwardly revealed by the luminous power of a noble enthusiasm, profound knowledge and discernment.

(Translated into English by Ioana Ieronim and Monica Pillat).

⁷² *Ibid.*, *The Irish Soul in Poetry: William Butler Yeats*, pp. 310 – 328.

LA RÉSURRECTION DU TOPOS DE L'INITIATION CHEZ MIHAIL SADOVEANU ET THOMAS MANN

MONICA SPIRIDON

L'appartenance du topos d'origine mythique de l'initiation à la matrice profonde de l'humain et, de ce fait, sa persistance dans les recoins les plus profonds de la conscience culturelle moderne est une réalité culturelle que nous ignorons parfois — en dépit, ou peut-être justement à cause de la vérité simple et profonde qu'elle nous révèle. On se rend compte aujourd'hui, remarquait Mircea Eliade, « que ce que nous appelons initiation est *consubstantiel à la condition humaine* (n.s.), que chaque existence n'est qu'une longue suite d'«épreuves» de «morts» et de «résurrections», quels que soient d'ailleurs les termes dont le langage moderne se sert pour traduire ces expériences (...). Car, dans les couches abissales de l'âme les scénarios d'initiation conservent leur gravité, continuent de transmettre leurs messages et d'opérer leurs mutations ¹ ».

En confirmant la constatation de Mircea Eliade, l'initiation s'avère être, en dernière analyse, non seulement un topos thématique, mais aussi une catégorie structurelle fondamentale de la littérature cultivée et des premières formes folkloriques. Le conte fantastique expose, par exemple, dans ses variantes les plus diverses, l'algorithme du passage de l'innocence à l'expérience. Le roman à son tour, en tant qu'espèce de l'épique, est souvent une réfection du noyau de base du conte fantastique : un adolescent part en quête de son identité et du sens du monde, disparaît ensuite et s'incarne symboliquement, retrouve, enfin, ses ancêtres ou son père, sa vraie identité et son nom. Parmi tant d'autres mythes la trame rituelle originaire de l'initiation a représenté dans la littérature européenne une authentique *matrice du topos* capable d'alimenter des significations mises au service des fonctions culturelles les plus variées.

Dans la recherche littéraire, la pérennité et l'ubiquité du mythe ont formé un objet privilégié de la critique archétypale (l'exemple de Northrop Frye) ou de l'anthropologie littéraire (depuis Gilbert Durand à Georges Dumézil). Le polymorphisme et la polysémie du mythe, considéré dans sa dynamique historique et culturelle tombent sous l'incidence de l'histoire des mentalités, discipline qui témoigne de son pertinence et de son efficience dans quelques secteurs-clé de l'exégèse littéraire ². En tant que *constantes de l'imaginaire collectif*, les modèles mythiques connaissent

¹ *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1962.

² Voir en ce sens, les dernières contributions d'Alexandru Duțu, surtout l'ouvrage *Literatura comparată și istoria mentalităților* (La littérature comparée et l'histoire des mentalités) Bucarest, Univers, 1982.

une certaine migration dans le temps et dans l'espace en devenant le *réceptif* des plus diverses idéologies et représentations du monde, mais aussi le *support* de certains moyens formels-expressifs — styles, genres ou clichés — spécifiques pour chaque système littéraire. A la confluence de la mythographie avec l'histoire des mentalités, le comparatisme et la théorie littéraire même, prend contours une aire problématique à multiples niveaux signifiants réclamant une méthodologie (ou une herméneutique)³ souple et nuancée. La résurrection, les métamorphoses et les multiples fonctions du mythe de l'initiation dans la culture de notre siècle offrent en ce sens quelques arguments fort convaincants. L'implication de l'initiation dans la substance même de l'humanisme contemporain, d'une part, et dans les avatars de certains types de discours (didactique et utopique), dans certaines figures de la pensée (*l'ironie*) et en dernière analyse, dans les normes esthétiques qui président les relations *auteur-texte-critique*, d'autre part, nous semble être un des objectifs de la recherche littéraire intéressée par les coordonnées idéologiques et formelles de l'unité dans la diversité propre à l'esprit européen moderne.

A l'appui de cette affirmation, nous tâcherons de présenter quelques arguments en partant de l'œuvre de deux auteurs contemporains que Marguerite Yourcenar aurait désignés en signe d'admiration « national-universels » et « classique-modernes » : le Roumain Mihail Sadoveanu et l'Allemand Thomas Mann. Deux écrivains apparentés par la vocation et l'aspiration humaniste, par le didacticisme élevé et sans nulle trace d'ostentation, professés dans un climat historique qui a nourri une des plus dramatiques crises de la conscience de soi de l'esprit européen. Deux bâtisseurs d'amples monuments épiques qui affirmèrent, (chacun à sa manière) leur foi en la pérennité de la littérature, même alors (ou justement à ce moment-ci) quand tous les signes semblaient annoncer son imminente impasse.

Ce qui nous intéresse en premier lieu dans ce cas est le recours fréquent des deux auteurs à un algorithme très semblable au topos mythique de l'initiation tel qu'il fut décrit par Mircea Eliade dans les lignes que nous avons reproduites ci-dessus. La liaison entre le scénario initiatique puisé des rituels (les grands mystères célébrant le cycle éternel, vie-mort-résurrection) se fut estompée au long des siècles. Son schéma formel, plus exactement son nucléé *épique* s'est avéré plus résistent. Mircea Eliade y découvre le dénominateur commun de certaines légendes, très anciennes et d'une très large diffusion, puisant leurs origines dans le folklore asiatique et méditerranéen. La narration tourne, dans des variantes d'une inépuisable diversité, autour de la disparition mystérieuse d'un héros (le plus souvent un chevalier, un roi, un magicien ou prophète), dans un espace symbolique (une hutte, une pièce quelconque, une montagne ou un territoire éloigné), suivie toujours par une authentique « résurrection » spirituelle, notamment une situation profitable sur le plan intellectuel, moral ou même civique, situation susceptible d'être, éventuellement, confirmée par la collectivité qui lui attribue un nouvel statut social. Une sommaire statistique nous permet de voir la récurrence significative de ce schéma

³ Adrian Marino, *L'Herméneutique de Mircea Eliade*, Paris, Gallimard, 1981 (éd. espagnole sous presse); *L'Herméneutique militante de Mircea Eliade*, in *Cuadernos de Literatura*, 3, 1979.

dans quelques-unes des créations les plus importantes des auteurs qui font l'objet de notre étude. Donc, dans l'œuvre de Thomas Mann : *Der Zauberberg*, *Joseph und seine Brüder*, *Doktor Faustus*, *Der Erwählte* et *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* et dans celle de Mihail Sadoveanu : *Creanga de aur*, *Divanul persian*, *Baltagul*, *Nunta domniței Ruxanda* et la trilogie *Frații Jderi* (épopée d'un adolescent nommé Ionuț et de ses frères).

Dans *Creanga de aur* nous découvrons, chez l'écrivain roumain, une des variantes les plus proches du schéma mythique. Par ses coordonnées essentielles le texte met clairement en évidence les principaux moments de l'initiation de Késarion Breb afin qu'il puisse accéder aux fonctions de prêtre et prophète de Zalmoxis⁴. Le culte de ce dieu, nous enseignent les spécialistes⁵, était accompagné d'habitude par une suite de rites qui équivalaient, sur le plan symbolique, à une descente aux enfers suivie d'une épiphanie. L'initiation en Egypte auquel est soumis Késarion, après avoir renoncé à sa condition profane de berger, équivaut à une disparition initiatique dans l'au-delà d'où pas tous les néophytes retrouvent la voie du retour, avertit son maître initiateur : « En Egypte, je naquis pour la seconde fois », confirme Késarion la validité de cette interprétation. La communion avec les esprits et avec les sciences mystérieuses aussi — celles des morts dans la nuit des âges, sur le chemin sacré des temples de l'Egypte est suivie par le contact avec l'enfer terrestre « Byzance, siège des empereurs du monde ». Dans cette deuxième étape de son initiation le rôle essentiel ne revient pas tout à fait à la grâce divine comme dans la première étape (Késarion est un « élu » du destin), mais plutôt à l'*eros* (au sens platonicien). L'amour sans espoir de Késarion pour la princesse byzantine Maria d'Amnia est la dernière épreuve (déroulée sous les auspices des divinités chtoniennes Erôs et Thanatos) que le future Dekeneu doit surmonter pour entrer enfin en possession de son héritage spirituel.

Un autre texte sadovénien, *Divanul persian*, est apparemment lié à la tradition byzantine de la littérature parénétique ou aux livres de sagesse tels *De administrando imperio* de Constantin le Porphyrogénète ou bien *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Dans une première étape, l'initiation du prince persan Ferid suit fidèlement cette direction consacrée par les soins des sages du palais qui font de leur mieux pour lui imprimer l'esprit d'un parfait chevalier.

Dès le moment où son initiation est confiée à l'anachorète et philosophe Sindipa, le scénario initiatique occupe la première place. Le prince devient l'objet d'un authentique processus de détachement total de la condition initiale, effet surtout de la réclusion symbolique que lui imposa son nouveau maître. Un des rites fondamentaux dans l'initiation de l'adolescent est, selon Mircea Eliade, « la retraite dans la maison du précepteur »⁶. L'isolement suivi du silence imposés au prince — dans la vision de Sindipa — ne représentent rien d'autre que la disparition initiatique qui précède la métamorphose. Le fait est confirmé par la prophétie apparemment inexplicable des astres annonçant la mort imminente de Ferid : « ... il y a aussi une autre possibilité d'interprétation, dit Sindipa : le fils

⁴ Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970.

⁵ Ibidem.

⁶ *Naissances mythiques*, Paris, 1957.

de l'empereur meurt et Ferid reste vivant. D'une part, cela signifie la mort, d'autre part, le début d'une autre vie. Le final du conte, qui reste ouvert, nous suggère que ce jeune disciple de l'Égyptien Sindipa renie son ascendance impériale afin d'être admis dans la confrérie des ascètes illuminés.

Dans les deux textes mentionnés plus haut Sadoveanu recourt à l'une des formules consacrées de l'épique initiatique : le *conte philosophique* avec sa tradition solide dans l'époque des lumières et plus tard dans le romantisme, et nous pensons surtout au romantisme allemand qui fit des *Märchen* l'un des modèles authentiques de la fusion entre le récit à caractère initiatique, le rêve, le voyage et, en dernière analyse, l'utopie. La teinte utopique de l'initiation est fortement visible dans les deux textes sadovénien qui poursuivent les étapes du « passage » du novice vers un monde des vérités idéales et non perverses, de la raison et des permanences. Le modèle humain de ce type d'utopie initiatique est le philosophe anachorète, l'ascète illuminé (en égale mesure Sindipa, Ferid ou Késarion), en un seul mot le « Saint »⁷. *Greangă de aur*, de même que *Diavul persian* nous laissent entrevoir clairement les deux notes distinctives de l'humanisme sadovénien qui confère au topos mythique sa substance idéatique particulière : 1) D'une part la direction traditionaliste de source orientale (dans les termes strictement typologiques), exprimée surtout par l'intérêt pour le transcendant, permanent et symbolique, pas nécessairement en défaveur du contingent, mais toujours vu comme support et justification dernière de celui-ci ; 2) d'autre part une teinte qui tient à l'époque des lumières dans le sens que lui ont attribué Alexandre Cioranescu et ses disciples pour souligner la liaison entre le discours utopique, le discours pédagogique et l'horizon axiologique d'une collectivité⁸.

Le didacticisme de Sadoveanu exprimé dans l'épique initiatique est d'une prégnance particulière surtout dans *Nunta domnului Buxanda*. Ce livre en apparence étroitement lié au type de l'aventure chevaleresque, de même qu'à la régression vers un soi-disant « âge d'or » est en réalité la *Didactica Magna* sadovénienne. Le texte suit de près la manière peu commune par laquelle le jeune Bogdan Soroceanu est préparé pour prendre la succession de son oncle, personnage qui revêt, non pas par hasard, des attributs épiques. Conduit par son maître initiateur dans la hutte cachée d'une montagne, le néophyte revit, rêve ou se rappelle, l'initiation dans un temps révolu d'un autre Bogdan Soroceanu, sous la tutelle du fondateur de la lignée, Ștefan Soroceanu. On y reconnaît sans difficultés le type de la retraite symbolique — en temps et en espace — en vue de l'initiation. Le passage par la hutte suggère surtout une résurrection : en Bogdan renaît l'esprit inquiet et incisif de ses ancêtres. Dans la mesure où il s'agit aussi d'un acte de répétition, non seulement d'une *anamnesis*, cette renaissance revêt aussi d'autres significations. La fabulation du livre peut être comprise aussi comme une projection imaginaire d'un type particulier de rite initiatique, qui consiste dans la réactua-

⁷ Le discours utopique, Colloque de Cerisy, 10/18, 1978 ; Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Gallimard (Idées), 1967.

⁸ Alexandru Duțu, *Cultivarea naturii umane* (Cultiver la nature humaine), op. cit., p. 253.

⁹ A. Cioranescu, *Cocagne et Age d'or*, Diogenes, 1971 et *Utopie et littérature*, Paris, 1972.

lisation d'un événement originaire, considéré digne de devenir « modèle » exemplaire. Mircea Eliade apprécie que ce genre d'expériences avaient la signification d'une sortie temporaire du présent et l'entrée dans la contemporanéité de l'événement mythique initial. Il était question évidemment de rites de puberté, destinés aux jeunes hommes. Leur orientation conservatrice et répétitive visant la continuité et la perpétuité des normes collectives de conduite est absolument évidente. D'ailleurs, dans ce livre auquel les exégètes roumains de Sadoveanu ont accordé une moindre importance, le scénario initiatique représente un fondement solide sur lequel l'auteur a bâti une construction originale. Tous les éléments de l'aventure existent seulement dans la mesure où ceux-ci doivent accomplir la fonction de *support didactique*. Et, n'oublions pas, que l'épithète *didactique*, purifié des connotations embarrassantes, résume, finalement, tout ce qui porte sur la stabilité d'une relation (aux effets formatifs) établie entre deux consciences. Imaginons-nous, par exemple, le registre didactique de la littérature comme un ensemble hypothétique de traits thématiques, mais formels aussi, nous permettant de rapporter la typologie du roman européen de type *Bildung* (ayant ses origines dans les lumières allemandes), à la littérature parénétique de l'Hellade, de Rome ou Byzance, mais aussi aux dialogues initiatiques des moralistes orientaux ou Confucius, par exemple.

Dans *Nunta domnîtei Ruwanda* la relation éducative que suppose l'initiation écale clairement la forme préférée qu'elle revêt dans la fiction de l'écrivain roumain : celle du *dialogos*, d'une relation entre deux consciences et, surtout, celle d'une modalité de test permanent de la fonction modélisatrice, et persuasive, du Verbe. L'option du maître initiateur pour une certaine stratégie pédagogique réduit le voyage, la crise érotique, l'instruction militaire, à des simples prétextes et instruments du dialogue didactique. Ce livre est une remarquable leçon sur l'efficience pratique et sociale de l'éloquence savante.

Les choses sont similaires dans le roman *Baltagul* qui reprend, de même que *Nunta domnîtei Ruwanda*, un rite archaïque d'initiation masculin. Le motif du retour en arrière, du *regressus* y est absent (l'idéal descend dans le contingent et le temporel), la trame rituelle étant le prétexte d'un classique voyage pédagogique. Si l'on fait abstraction de la récusite pastorale on y reconnaît les éléments typiques du roman de type *Bildung*, qu'il s'agisse de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* et *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, des voyages de Heinrich von Ofterdingen ou de ceux de Peter Camenzind en quête de la vraie identité. Le jeune néophyte du *Baltagul* voyage avec son maître initiateur (sa mère Vitoria, femme intelligente d'une volonté ferme qui ne manque pas de malice), à la recherche des dépouilles de son père assassiné, dont il doit prendre la place dans la hiérarchie sociale. La veille nocturne du fils au chevet de son père acquiert dans ce roman les attributs canoniques de l'épreuve initiatique. Par exemple, la topographie des lieux « sur laquelle l'auteur insiste » permet son assimilation avec la lutte ou la souterrainé par son caractère propice à une réclusion symbolique. Ici, de même que dans *Nunta domnîtei Ruwanda*, l'accent se pose surtout sur la relation maître initiateur - néophyte qui se raffermi au fur et à mesure que le voyage avance. Persévérante et rusée, la mère crée habilement des situations formatives nouvelles et exploite de son mieux

celles existantes. Car, dans sa conception, initiation signifie en premier lieu le développement des capacités d'adaptation aux lois non écrites de la collectivité. Visant, en égale mesure, la révélation du modèle fondamental du monde et l'éclaircissement des qualités profondes de l'individu, l'idéal formatif de Sadoveanu — et ce texte nous l'enseigne mieux que tous les autres — se soumet à des commandements dont la prépondérance est d'ordre pratique. La morale pratique de l'écrivain roumain est par excellence intégrante.

C'est une hypothèse qu'une autre œuvre de source mythique et initiatique, la trilogie *Frații Jderi*, ne fait que confirmer. L'idéal moral esquissé par les romans *Baltagul* et *Nunta domnișei Ruxanda* ou par le « geste » du clan Jder est du même type que le « tributarisme lettré » de Confucius, brossé surtout dans les enseignements moraux à finalité paternaliste, exprimés en dialogue, dans le célèbre recueil *Lun-ü*. Les dialogues du maître chinois avec les néophytes est concentré, en premier lieu, sur la formation complexe de l'individu, afin de le rendre capable d'occuper une place dans les hiérarchies pré-établies, depuis le niveau familial jusqu'au niveau de l'Etat. Le pacte éducationnel qui s'établit entre le maître-initiateur et son néophyte est fondé sur l'adhésion commune à un certain système de valeurs et aux normes traditionnelles. Dans un univers culturel — quelles que soient ses coordonnées d'espace et de temporalité — où une mentalité pareille devient possible, tous les domaines de l'existence et toutes les hypostases de l'action sont conçus dans une manière qui les rend directement transmissibles de l'initiateur au néophyte. A chaque événement correspond une suite de comportements qui l'accompagnent, lui garantissent l'efficacité et le rendent plus riche en significations qui ont déjà un modèle dans la tradition.

Le triptique *Frații Jderi* est la chronique d'un apprentissage difficile, déroulé dans des cercles concentriques d'une spécialisation toujours plus profonde, visant l'éducation de Ionuț en totale conformité avec les normes de conduite et le système de valeurs d'un modèle humain que nous pourrions désigner sous le générique du *Chevalier*¹⁰. Les moyens formatifs choisis par Sadoveanu sont mis, eux aussi, au service de cette finalité. En voici les modalités. Il est généralement admis que, dans la littérature, le thème didactique dirige son choix surtout vers trois catégories formelles de l'épique : le conte philosophique, souvent d'une teinte fantastique ou muni d'une visible charge onirique qui rend difficile l'établissement d'une limite entre le réel et l'imaginaire, conte centré sur un individu d'exception, visiblement encombré par les coordonnées banales de l'existence terrestre. C'est la formule épique choisie par l'écrivain roumain dans deux livres de source initiatique dont le modèle est le *Saint*, ainsi que nous l'avons souligné plus haut. La deuxième catégorie est le roman qui conçoit l'éducation dans les termes de la réalité quotidienne et de l'expérience. Ici se situe, naturellement, *Baltagul*. *Nunta domnișei Ruxanda* marque le passage vers la troisième catégorie, le « romance », narration de la formation d'un héros, en exploitant cette fois-ci les qualités éducatives de l'aventure. C'est la catégorie épique que Sadoveanu apprécia propice (formellement) pour qu'un type idéal, le *Chevalier* apparaisse en premier plan.

¹⁰ Alexandru Dușu, *op. cit.*, pp. 25–255.

La personnalité de Ionuț est soumise à des subtiles transformations qui l'élèveront sur un piédestal de héros. Une contribution décisive revient au temps historique dans lequel l'auteur situe son personnage : l'« Age d'or » du règne d'Etienne le Grand, prototype du prince éclairé, figure de tout premier ordre de l'histoire roumaine et européenne du XV^e siècle. De ce fait, dans l'œuvre de Sadoveanu l'initiation acquiert une fois de plus une très forte dimension utopique.

Le premier volume de la trilogie est une « éducation sentimentale » *sui generis* dont les normes ont très peu changé le long des millénaires. Un fait à retenir : l'inévitable crise érotique est associée — dans le cas de Ionuț — à un changement temporaire d'identité, un déguisement ou un « travesti » qui marque la fin d'un cycle de maturation. Suit après l'« éducation militaire » sous la direction sévère des vieux du clan. Enfin, dans la troisième partie, le jeune homme reçoit un *pater spiritualis* en la personne de son oncle, une sorte de Mazarin autochtone d'une formation humaniste solide et complexe. Après cette adoption symbolique le jeune homme sera soumis à une dernière épreuve : le pèlerinage stratégique au Mont Athos dans lequel nous reconnaissons une disparition rituelle, un long voyage sur le territoire de la corruption, du crime et de l'infidélité, qui rassemble toutes les notes définitoires d'un *descensus ad inferos* initiatique. Après cette dernière expérience le néophyte acquiert une *position sociale* et un *nom*, prend la succession du père décédé entre temps, est accepté par la collectivité après avoir prouvé qu'il a assimilé et accepté à son tour les normes et le système de valeurs de celle-ci. Dans la création sadovénienne *Frații Jderi* met en lumière l'interdépendance entre le topos mythique de l'initiation, le discours pédagogique et l'orientation utopique de la fiction. Le caractère *intégratif* de la *paideia* constitue l'élément de contact avec ce qu'on appelle l'utopie traditionnelle ou *normative*, dont les constantes sont l'approfondissement de la dialectique entre l'individu et la collectivité, l'orientation totalitaire et humaniste qui trouve son expression (pour citer Trousson) dans une sorte d'« optimisme anthropologique », mettant au centre de l'existant l'homme, créateur de son propre destin¹¹. Même lorsqu'il projette sur le premier plan l'initiation d'un futur anachorète, ou *Saint* (Késarion et, probablement, Ferid) Sadoveanu conçoit la transcendance utopique (par exemple le Mont des Dékénés) *non pas en dehors de l'existant et de la collectivité mais à l'intérieur de ceux-ci, en tant que nucléée générateur et, bien entendu, modèle idéal et symbolique*.

Une telle mentalité ne peut rester sans conséquences sur le plan de l'attitude rhétorique du narrateur Sadoveanu, donc sur le plan de la construction formelle de ses textes. L'écrivain roumain fait entendre sa voix « intérieure » justement de ce point du texte qui lui permet de réaliser d'un seul trait une solidarité visible avec le système de valeurs sur lequel est fondée l'initiation (sans tomber de ce fait dans un didactisme facile) et une conservation de la tension du dialogue avec son lecteur implicite. Ce plan, de la rhétorique textuelle, qui dissimule toujours une attitude, est celui qui nous signale les sens divergents (en dépit des convergences frappantes que nous analyserons ci-dessous), imprimés au topos

¹¹ *Voyage aux pays de nulle part*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1975 et *Utopie et esthétique romanesque*, dans *Le discours utopique*, Colloque de Cerisy, pp. 392 – 400.

mythique de l'initiation par les deux écrivains qui font l'objet de notre étude. À la différence de Sadoveanu, Thomas Mann se situe, par rapport à ses textes, à l'extérieur. Les éléments mythiques — en général les mêmes que chez l'écrivain roumain — fonctionnent seulement comme support qui permet la déconstruction d'un schéma épique traditionnel (de type *Bildung*) et offre en même temps la possibilité d'attaquer certains principes éthiques et axiologiques qui ne gagnent plus l'adhésion de l'écrivain. L'ironie pratiquée par Mann, source d'une riche exégèse¹², n'est que le symptôme formel d'un certain détachement. Les spécialistes apprécient que l'ironie serait un véritable *thème* de la littérature de Thomas Mann¹³. L'affirmation est fondée dans la mesure où l'ironie moderne n'est plus l'expression simple et innocente de la subjectivité de l'auteur, qui ne l'engage qu'en sa qualité d'individu et d'artiste, mais le corollaire d'une attitude explicite de celui-ci par rapport à un certain état du monde. L'ironie littéraire a posé des questions difficiles aux théoriciens, qui se sont résignés à grande peine d'y voir une figure rhétorique exclusivement contextuelle et pragmatique : *manquant de signes formels explicites, et définissables par rapport à la relation auteur-texte-lecteur, ainsi que celle-ci se réalise dans un contexte historique et intellectuel spécifique*¹⁴. L'ironie — et n'oublions pas que le sens, strictement étymologique de *elpeveia* était interrogation — la distance ironique est une des expressions typiques de la *solidarité simplifiée* avec un certain système de valeurs appelé en instance et mis en débat par l'auteur, qui de la sorte peut éluder la réponse tranchante et le didacticisme pédant en se contentant de suggérer au lecteur une solution quelconque.

La distance créée entre l'auteur et le monde de sa création (qui exprime en dernière instance une réserve du premier vis-à-vis de son récepteur) constitue aussi l'élément de contact, entre la fiction ironique et l'avatar moderne de l'utopie : l'anti-utopie visant à renverser les constantes axiologiques de l'utopie normative traditionnelle — le consensus, la stabilité des normes, l'orientation intégratrice. Dans ces conditions se produisent des changements au niveau de l'attitude normative vis-à-vis des scénarios mythiques d'initiation qui cessent de représenter le modèle idéal, digne d'être imité, assumé et ressuscité dans le processus de l'initiation en se transformant dans des simples fables ou textes de référence devant lesquels l'utopie ironique n'accomplit qu'un rôle *parodique*, de réplique (paradeia, signifiait même la réplique d'un chant).

Considérés de ce point de vue, Mihail Sadoveanu et Thomas Mann se situent dans un rapport de symétrie qui suscite notre intérêt. L'analyse des textes de Thomas Mann nous conduit à la source qui fournit l'explication de cette polarisation et nous permet de voir en ces deux écrivains la face et le revers d'une modalité spécifique de concevoir le monde et la littérature. Ces textes étalent, généreusement d'ailleurs, les multiples variantes de certaines « épreuves » initiatiques (morts et résurrections

¹² Eric Hellen, *The Ironie German: a Study of Thomas Mann*, London, Secker and Warburg, 1958.

¹³ Voir Cahiers de l'Herne, Thomas Mann, Paris, Ed. de L'Herne, 1973.

¹⁴ Harald Welch, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, 1975; W. D. Stammel, *Ironie als Sprechhandlung*, in W. Fritzsche (ed.), *Rob. Walther* (hessg.), Das Komische, München, 1970, 1971.

symboliques (avec une autre identité), ce qui a déterminé les exégètes de situer l'auteur sur des « prolongations » d'une tradition humaniste hermétique¹⁵, que la renaissance allemande avait transmise au romantisme puis à des esprits de marque de l'Occident moderne. Une mentalité qui nourrit aussi une tradition formelle autour des nucléés connus, *voyage, maladie, mort*. Thomas Mann déclarait avoir toujours considéré l'expérience de la mort comme une expérience de la vie, plus exactement une *voie* à suivre pour devenir un *homme*.

En ce qui concerne les termes strictement narratifs, Thomas Mann (et Sadoveanu de même) exploite en égale mesure le conte (*Der Erwählte*), le roman (*Der Zauberberg*, *Doktor Faustus*, *Felix Krull*) que le romanese (la tétralogie d'ailleurs, *Joseph und seine Brüder*). *Der Erwählte* est une transposition de la fabulation légendaire greffée dans l'Occident chrétien, sur la biographie aventureuse d'un « Saint » : le Pape Gregorius abandonné par une mère dénaturée dans le traditionnel tonneau (ou corceuil), le néophyte est temporairement adopté par un pêcheur, puis il mène une vie errante en quête de ses parents et de son identité pour devenir, malgré lui, duc et mari de sa mère inconnue (linceste est assimilé d'habitude, à une descente initiatique en soi-même). Il disparaît de nouveau, il purge sa peine sur un rocher solitaire jusqu'au moment où se produit le spectaculaire « résurrection », dans la nouvelle hypostase du souverain pontif en confirmant ainsi sa grâce divine et sa vocation. Un raffiné conte de sénectute qui conserve les apparences canoniques de l'initiation de nombreux héros légendaires. Nous devons évoquer ici surtout la tradition judéo-chrétienne liée à l'abandon et à l'« ascension » de Moïse, de même que celle grecque, avec les épreuves que le destin impose à Œdipe, un autre « élu » qui paye d'abord par linceste puis par l'aveuglement sa symbolique « illumination » finale.

La rhétorique de Thomas Mann opère une mutation radicale dans le maniement traditionnel des données épiques. La « déviation » se produit en deux directions. D'une part l'auteur se détache du texte narré en le présentant comme étant l'« œuvre » d'un personnage narrateur (Serenus Zeitbloom, Felix Krull, le moine d'Alémanie). Les théories de la narration ont fait remarquer que par l'interposition d'un personnage fictif, l'écrivain est disculpé de ses responsabilités quant aux faits relatés, et il peut prendre la liberté d'une attitude détachée. D'autre part, l'écrivain insinue habilement que le topos mythique s'est peu à peu vidé de ses significations pédagogiques et exemplaires initiales en devenant un *texte* comme n'importe quel autre. Un texte qui s'est dilué s'est aussi déformé pour avoir été conté et re-conté, il s'est réduit à une tradition purement anecdotique qui ne remplit plus que la fonction d'un simple divertissement.

Une telle rhétorique dévoile la mentalité moderne de l'écrivain allemand. Le nucléé initiatique originaire est considéré un simple point de départ, lointain et incertain, d'une fabulation apocryphe, littérisée, avec des vaines velléités formatives dont l'auteur se sent presque obligé de se distancer. Par réitération (qui soulignait, traditionnellement, la force modélatrice même du rite) les scénarios revêtent un indiscutable caractère

¹⁵ Marguerite Yourcenar, *Humanisme et hermélisme chez Thomas Mann*, in *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962.

ludique qui explique la nécessité du *catharsis* (spectacle dans le temple ou « jeu de masques » comme les désignent l'écrivain dans la tétralogie, dans lesquels les mutations canoniques de l'identité se réduisent à des simples travestis).

Dans les trois romans de Thomas Mann l'élément de référence qui lui permet de préciser son attitude fut la tradition occidentale des lumières et son modèle parfait : Goethe. Dans les conférences qu'il lui consacra, Thomas Mann découvrit en *Faust* et *Wilhelm Meister* les chefs d'œuvres pédagogiques de l'humanisme goethéen. Ils représentent, non pas par hasard, l'élément visible de référence par rapport auquel Th. Mann définit son attitude. Dans *Felix Krull* la charge est particulièrement visible. Roman de type picaresque consacré aux années d'initiation et de voyage (les termes *Lehr* et *Wanderjahre* apparaissent expressément) d'un chevalier d'industrie (*Hochstapler*) l'œuvre suit de près le typique de la fabulation goethéenne. Ce qui plus est, utilisant ici la formule du narrateur — personnage qui écrit ses mémoires — Th. Mann prend la liberté d'y mimer (et de transformer en spectacle) même le commentaire savant de l'auteur, ou la pédanterie de style des textes goethéens. La *parodie*, la *paraphrase* et le *pastiche* convergent vers le même but : servir l'attitude ironique. Soulignons aussi que dans *Felix Krull* et dans les trois romans, en général, l'auteur réalise une *sacralisation* tout à fait spéciale des données du réel par des références explicites à des divinités psychopompes ou chtoniennes, ou à des personnages ayant les attributs des puissances infernales, etc. Dans la légende du Pape Grégoire, de même que dans son « romance » biblique, l'auteur vise, tout au contraire, la *désacralisation* du fabuleux et du mythique en soulignant en égale mesure — et à l'aide des deux procédés — l'ambiguïté totale des limites canoniques entre le sacré et le profane, comme d'ailleurs de tous les autres repères et normes traditionnelles. Ainsi qu'il le déclarait dans son journal *Meerfahrt mit Don Quixote*, Thomas Mann opère une réévaluation critique des « fondements de la culture occidentale », « opération d'autant plus nécessaire — soulignait-il — dans une époque où la conjoncture et l'éternel se confondent d'une manière dangereuse ».

Un processus semblable est évident dans *Der Zauberberg*, roman que l'écrivain place dans la filière épique de facture « gnoséologique » de la recherche, en le considérant une *Bildungsgeschichte* und *Wilhelm Meisters*. Les moyens par lesquels y sont suggérées les modalités d'interprétation de l'expérience initiatique typique (réclusion sur une montagne, expériences érotiques, anamnèses, etc.) par laquelle passe Castorp suscitent, en premier lieu, l'intérêt pour ce livre. L'auteur ne s'appuie pas sur un scénario fictif spectaculaire du passage dans l'au-delà temporel (le cas de Bogdan Soroceanu) ou spatial (le cas de Joseph). Si par sa vocation Hans est indiscutablement un « élu » — le rôle de *fatum* revenant, comme dans le cas de Leverkühn, à la *maladie* — la chance de la révélation est concrétisée par ses deux maîtres sui generis. Les « précepteurs » (Naphta et Settembrini) sont les instruments par le truchement desquels Thomas Mann insère explicitement dans le schéma mythique, les significations pédagogiques et éclairées de l'humanisme goethéen. Il faut retenir les passages de *Wilhelm Meister* cités par Settembrini les dissertations savantes sur les implications de la pédagogie et de l'uma-

nisme les allusions aux Nuits Walpurgiques, etc. Mais—quelle étrange coïncidence—c'est encore par leur truchement que l'auteur permet de rendre ridicule l'idée même d'éducation qu'ils incarnaient. Ce tandem de joueurs d'« orgue de Barbarie » et de « bavards », d'instituteurs d'opérette nous offre l'image de l'érudit et du sage mais à rebours. Ce duel grotesque dans lequel ils se sont engagés compromet définitivement l'efficacité pratique de l'idéal éducatif. Dans le *Zauberberg*, la *paideia* s'est vidée de toute finalité : l'initiation de Hans prend fin, celui-ci étant brutalement jeté dans la guerre. Dans le final symbolique du livre, l'enfer terrestre s'oppose victorieusement à la métaphore humaniste pédagogique de l'initiation infernale.

Les choses sont pareilles aussi dans le plus amer des livres de Thomas Mann, l'histoire de la résurrection (de l'initiation sophistiquée, terrestre ou infernale, par le truchement de l'eros ou de la grâce divine) et de l'échec divin du plus « élu » des élus de Mann : le compositeur Adrian Leverkühn. De même que dans *Der Erwählte* l'écrivain y fait appel à la fiction du narrateur—le professeur (!) Serenus Zeitbloom, biographe d'Adrian—et réussit de se distancer non seulement du modèle incarné par Leverkühn, mais aussi, et très visiblement, de ce qu'on suppose être son antipode compensateur : le pédant et borné Serenus, caricature bienveillante de l'intellectuel allemand traditionnel.

Enfin, dans l'épopée « mythique-humoristique »—selon la définition de Mann—consacrée à l'initiation de Joseph, auteurs et personnages sont réduits, et pas à leur insu, au rôle de simples acteurs, dans un scénario que personne n'ignore et qui se trouve à ses dernières représentations.

Cherchant un terme de comparaison éloquent pour la modalité dans laquelle il a essayé de « compromettre » les quelques millénaires de littérature dont la trame tourne autour du mythe biblique de l'initiation de Joseph, Thomas Mann trouve ce terme dans le chef d'œuvre de Cervantes : par un anachronisme significatif on le situe dans la tradition romantique, de la magie ironique qui tâche de soumettre la réalité au modèle littéraire (*Meerfahrt mit Don Quixote*).

Dans l'œuvre d'essence initiatique de Thomas Mann ce n'est pas tellement *ce qu'on dit* qui importe, mais *le commentaire à ce qu'on dit*, réalisé par l'auteur et parfois par les personnages mêmes. Ces références ne font qu'instituer une tradition formelle, ayant un rôle contrastant (modèles bibliques, d'autres tirés de l'épopée de Gilgamesh, de la tradition médiévale occidentale de la quête du picaresque où des « romances » sur l'initiation de l'époque des lumières). La répétition insistante, la reprise des poncifs dénués de toute originalité conduit à la dissolution d'une tradition romanesque. La spécificité de l'attitude d'écrivain de Thomas Mann ne réside pas dans la solidarité, comme chez Sadoveanu, mais au contraire, dans son détachement du monde de sa fiction et de ses normes. La faille entre l'auteur et son texte fait place à l'ironie, à l'utopie vue à l'envers, nommons-la négative. *Chez Thomas Mann le topos mythique est l'instrument de la délivrance de toute transcendance.*

Chez Sadoveanu, il représente au contraire, le support des liaisons avec le monde des permanences et des certitudes transmises par la tradition. On a souvent mis en relief la forme spécifique de résistance aux cataclysmes de l'histoire adoptée par les peuples du Sud-Est européen

qui ont conservé au niveau de l'imaginaire, de la conduite et des convictions, certaines catégories spécifiques de la pensée mythique ¹⁶. En tant qu'écrivain, Sadoveanu est le représentant d'une culture et d'une civilisation traditionnelles, avec des normes et de conventions qui se sont cristallisées au long des siècles ¹⁷. L'auteur adhère au système axiologique, à l'univers idéologique de ses héros. Son humanisme est intégrateur, de teinte orientale ¹⁸. Dans un moment historique de rupture, l'écrivain roumain retrouve les voies de la continuité : la *paideia* conserve inaltérée sa dimension utopique traditionnelle.

La divergence entre les significations susceptibles d'être greffées sur un seul schéma topique témoigne une fois de plus de l'ubiquité du mythe initiatique et de ses qualités archétypales actives, de ses vertus productives dans la culture humaniste moderne. Mihail Sadoveanu et Thomas Mann représentent, dans le cadre du récit de source mythique, les deux visages du noble Janus de l'humanisme européen de la première moitié de notre siècle.

¹⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit.

¹⁷ Monica Spiridon, *Sadoveanu. Diavanul înțeleptului cu lumea* (Le dialogue du sage avec le monde), București, Albatros, 1982.

¹⁸ Alexandru Dușu, *Forme de universalitate și modele naționale* (Formes d'universalité et modèles nationaux), dans *op. cit.*, supra.

PROBLEMATICS OF AN EMPIRICIST SEARCH FOR "MENTALITIES" — ILLUSTRATED IN REFERENCE TO ROMANTIC LITERATURE

GERALD GILLESPIE
(*Stanford University*)

I start from the premise that a Romantic moment or period actually preceded our discussion. A correlate premise is that many Romantic artists and thinkers were demonstrably obsessed by the question of "mentality" in general, the nature and operations of the psyche, and by that of "mentalities" in the plural, the interaction and succession of groups of psyches in social history and cultural evolution. Romanticism envisioned a "double" reality, approachable both from external observation of phenomena and from an internal psychological and spiritual perspective. Romanticism also modernized the habit of positing mysterious processes to explain the presumed interconnections of outer and inner patterns in human affairs. We observe this modernization within the spectrum of Romantic thought ranging from reaffirmations of theological concepts such as providence, over organicist views of change and progress, to grandiose metaphysical outlines of history such as Hegelianism. Many nineteenth-century realists sensed that Romanticism represented a resistance to the collapse of theology in Europe, but as Nietzsche recognized late in the century, most writers and thinkers were epigonal heirs to Romanticism, because they could not bear the pain of losing confidence in some absolute center which provided meaning. Many nineteenth-century authors thought they were anti-Romantic by taking up features of older empiricism or newer positivism; yet, in large part uncritically, post-Romantic authors continued idealist theorizing — and replaced a dead God with other certainties, while retaining most of the moral, social, and cosmological structures of the past.

Most twentieth-century modes of literary criticism and history exhibit deep Romantic traces. Notable examples would be humanistic idealism, dialectical materialism, or linguistic structuralism, because of the way these hypostatize a purpose or *telos* and its process of realization and extrapolate principles from these unproven assumptions. Out of such self-referential systems are bred countless revisions of supposed operable "rules" by which today's critics describe art and culture. If we then attempt to discriminate important aspects of mentalities in the Romantic age, we can admit that we are, in effect, usually locked into a hermeneutic circularity by our task because we use the vocabulary of the Romantic heritage; our systems are outgrowths of their discourse. The notion of hermeneutic procedure certainly is. This is an honorable admission, and

even more so if we concede that Europe in the Romantic period was extraordinarily variegated and polycentric, so that we must indeed speak of systems in the plural. But what if we choose not to stay within the confines of a supposed evolving post-Romantic discourse? Is it possible to take a critical stand reasonably outside the heritage and still learn from overt Romantic statements regarding the presence or powers of mind in literature and life?

Paradoxically, one alternate approach, empiricism, derives from a period of intense cultural crisis antedating that so acutely felt by the Romantics. Many Romantics saw the Reformation era as a counterpart to the Revolutionary era, a major turning point in the destiny of Europe. Though much of their own ironic stance was rooted in the critical vision of the troubled late sixteenth and seventeenth centuries, they reacted against the therefrom developed smugger rationalism of the Enlightenment. Drastically abbreviating a complicated relationship, we could say that Enlightenment had or pretended to enjoy too much of what Romanticism desperately needed: certainty. Empiricism was born out of the late Renaissance search for certainty after the shattering breakup of the church and in the face of a baffling diversity of explanations of the cosmos and history produced by Renaissance scholarship and by a stellar burst of creativity in the natural sciences. Like its rationalist-metaphysical analogue, Cartesian "method", the empiricist program specifically dealt with mentality and relocated the drama of knowledge in the operations of human consciousness. Bacon's disillusionistic approach in the *Novum Organum* requires a thorough sorting out of the accumulated repertory of mankind, a separation of the realm of verifiable facts from that of mere opinion and imagination. It also stresses the need for a method to resist the self-deceptive habits and tricks of the mind, before the mind can proceed on a sound, expansive pathway of discovery. By insisting on the need to liberate the mind from its own dream states, Bacon recapitulates the development from Rabelais to Montaigne, Shakespeare, and Cervantes and anticipates Locke and Hume. To the Renaissance act of comparing and contrasting entire epochs and traditions as mental sets, that is, as "fictions" from which one could or did indeed emerge, is now added the Baroque act of testing the processes of the mind by its own instrumentality through a selective control¹.

Clearly, the major Romantics admired the self-scrutinizing split consciousness in the greatest artists of the late Renaissance for its modernity, but chose to reverse its historical implications, since empiricism was a main force in the rationalist deconstruction of the theologically grounded past. Instead, the Romantics tended to extol favorite pre-Enlightenment authors as forerunners in the rescue or elaboration of a mythological, total vision — in contrast to the supposedly disintegrative anti-poetic reason of the Enlightenment, with its reductive anthropology. Romantics chided the attempt to measure all cultural phenomena according to a narrow model of a humankind throwing off the shackles of religion, cus-

¹ I treat this moment in relation to late Renaissance "theatricality" in my essay *Dream and Calculus in European Baroque Drama*, in *Critical Dimensions: English, German, and Comparative Literature Essays in Honor of Aurelio Zanco*, ed. by Mario Curreli and Alberto Martino, Cuneo, Saste, 1978, p. 183.

tom, and legend, eliminating "irrational" differences, and educating itself out of sickly fictions into arid conformity with rationalist intellectuals. Rather, in the train of organicist thinkers such as Herder, they appreciated the evolutionary diversity of man, the inherent peculiarities of foreign peoples and of contributing strains within the complexity of European civilization. Just as Romantics passionately reconsidered the ways that subjectivity determined individual relationship to the world, so they were fascinated by the spiritual coherence of groups, characteristic mentalities, and their metamorphoses.

If we strip away their Romantic vestiges — e.g., belief in a dialectic or some kind of deep coding — the vogue of sociologies of literature in the late twentieth century may well reflect a confused neo-positivistic response to the excesses of ideational invention and the mischief it oftentimes causes. But it is an instructive exercise to look at the general research strategy and some implications of a cultural anthropologist who attempts to be strictly empirical. I choose for this purpose the scientific epistemology outlined by Marvin Harris in *Cultural Materialism* (1979), which builds on Hume's anti-metaphysical *A Treatise of Human Nature* (1739) and rejects quests for supposed "certainty" or "reality" in favor of probabilistic explanations of documentable material entities and ideas.² To "achieve separate and valid scientific knowledge of the two realms," the cultural materialist deals not with "real" and "unreal" but with two different sets of distinctions — first, the distinction between mental and behavioral events, and second, the distinction between emic and etic events" (p. 30 f.). Mental events include all thoughts and feelings; behavioral events encompass all bodily activities and their environmental effects. Harris adapts the terms "emic" and "etic" from their original use by linguistic-model structuralists to mean, in his approach, viewing things from the perspective of the participants in cultural events, versus viewing them from the perspective of an external observer.

The cultural-materialist definition of subjectivity and objectivity in the human sciences has an immediate bearing on our evaluation of the Romantic discovery of the seemingly determinant role of the subject. To cite Harris:

It is clearly possible to be objective — i.e., scientific — about either emic or etic phenomena. Similarly, it is equally possible to be subjective about either emic or etic phenomena. Objectivity is the epistemological status that distinguishes the community of observers from communities that are observed. While it is possible for those who are observed to be objective, this can only mean that they have temporarily or permanently joined the community of observers by relying on an operationalized scientific epistemology. Objectivity is not merely intersubjectivity. It is a special form of intersubjectivity established by the distinctive logical and empirical discipline to which members of the scientific community agree to submit. (p. 35)

² References to Marvin Harris, *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*, New York, Random House, 1979, will be indicated in parentheses. I have selected Harris solely for reasons of typology: he qualifies as a "pure(r)" empiricist in the current ranks of social scientists and thus well serves to illustrate empiricist attitudes.

The many gradations of kinds of knowledge can be simplified to four:

	Emic	Etic
Behavioral	I	II
Mental	III	IV

By nature of the system, category IV can be problematic, since the hazards of making sound inferences about what is going on in other peoples' heads impose extreme caution, just as opinions under category I may readily appear to be mismatched with a meticulous external account. While category II descriptions are less thorny, Harris admits that category III provides the obvious richest abundance of data on mentalities; for "emics are concerned *both* with the conscious content of elicited responses [of informants] *and* with the unconscious structures that may be found to underlie surface content" (p. 37). I think it should now be clear, even on the basis of this highly abbreviated sketch, that — in Harris' terms — Romanticism tended to believe that the most important, if not all, knowledge is essentially emic, a product of an individual subject, collectively of many subjects, or ultimately of an oversoul subsuming various subjects. The Romantic heritage of hermeneutics, structural linguistics, myth analysis, psychoanalysis, and many other disciplines is basically emic, even though we find etic propositions are wrapped up in them from the start and they can evolve in an etic direction.

What complicates an assessment of the full range of Romantic mentality is the fact that the strong emic biases of the movement predisposed many a Romantic thinker to look for hidden processes and patterns in nature in analogy to the invisible forces of mind and spirit — and hence to stimulate the advance of the longer-range etic repertory in certain natural science areas such as chemistry. Although some literary historians will try to deny it, certain strains of Romanticism fused older Enlightenment skeptical-libertarian concerns and the newer subjectivism and ironic split consciousness — one could cite Byron, Leopardi, and others. Thus Romanticism was never closed to awareness of empirical procedure as an instrumentality nor necessarily loath to use the tools of scientific inquiry—even though, as in the case of the mining engineer and polymath Novalis, the discoverable "natural" world might be viewed as being in mysterious correspondence with a higher "reality" of mind and spirit. However, the most extreme subjectivist wing of Romanticism must still be credited with fostering the persistent view which holds that attempts to use a rigorous etic approach in the human sciences merely amounts to the self-styled observers substituting one form of illusion for another. The strategic "learned ignorance" of Erasmus, the pyrrhonism of Montaigne, the radical "doubt" of Descartes, and many other examples may be adduced to argue that the turning away from unreliable authorities in the Renaissance era spawned the habit. But it is not until Romanticism that we see such specifically anti-religious, anti-metaphysical aberrations as

Stirner's atheistic anarcho-nihilism³. And we are scarcely surprised at the view that our own century is fulfilling in myriad expressions a gnostic frenzy which erupted in Romanticism.⁴ The above lapidary remarks themselves constitute — in terminology adapted from Harris — a species of impressionistic emics such as we all indulge in for a shorthand when we seek to compress our intuitions or findings in the immediate flux of intellectual discourse. It is our culture, and we swim in the emic stream. But Harris warns:

To urge that the etics of scientific endeavors is merely one among an infinity of other emics [...] is to urge the surrender of our intellects to the supreme mystification of total relativism. (p. 45)

Emically, I hear this admonition as an anti-Romantic clarion.

The matter becomes crucial as soon as we consider the possibility of creating a genuinely scientific sociology of literature. According to cultural materialism

The etic behavioral modes of production and reproduction probabilistically determine the etic behavioral domestic and political economy, which in turn probabilistically determine the behavioral and mental emic superstructure. [...] but [cultural materialism] does not deny the possibility that emic, mental, superstructural, and structural components may achieve a degree of autonomy from the etic behavioral infrastructure [i.e., from the basis of the relationship between nature and the modes of production and reproduction]. (p. 51f.)

Harris himself has written a provocative analysis of the immediate situation of a large, complex nation with European roots, *America Now: The Anthropology of a Changing Culture* (1981), and specifically labelled the effort as necessarily "comparativistic", but given no explicit detailed attention to the arts. The mental and emic components to be aligned with the etic superstructure would, however, eventually include "symbols, myths, aesthetic standards and philosophies, epistemologies, ideologies, magic, religion, taboos" (*Structural Materialism*, p. 54). Comparative Literature scholarship is not particularly modest in its aims, yet the hearts of comparatists will flutter at the splendid hubris of such a program. Is there any ready application to the paradoxes, cross-currents, and turbulence in the Romantic period in Europe and Europe's outposts? Whereas literary scholars on the whole find Romantic (emic) concepts to be indispensable guides to understanding the historical and sociological events of the Romantic moment, most historians, jurists, economists, and political scientists tend to regard the Romantic artists as just a few social networks, which are often uncritically characterized on slim, emically tainted evidence. Thorough studies of limited cases which may be inherently complex are less likely to be well-connected with any larger picture.

³ A fuller picture of the roots of anarchic atheism and of atheistic existentialism would have to take account of the materialist individualism of late Renaissance figures such as Cyrano de Bergerac, and the diverse range of "anti-social" rebels and protesters in the eighteenth century such as the Marquis de Sade.

⁴ I treat two instances of this view, Jonas and Voegelin, in my essay *Scientific Discourse and Postmodernity: Francis Bacon and the Empirical Birth of 'Revision', 'Boundary Two'*, 7 (1979), p. 138 ff.

We still seem stuck with the need both for many excellent monographs on individual artists and groups and for more adequate etic theories to comprehend the diversity of phenomena with regard to the bio-economic forces shaping and/or interacting with art in the perceived time-frame. The enormity of the challenge can be illustrated by a single life. For example, E. T. A. Hoffmann, though best known as a fiction writer, was also a graphic artist, composer, music director, and theater man. He lived and served under several rather different political jurisdictions; he was a competent, high-minded judge and bureaucrat, who acquitted himself well during the crisis caused by the Napoleonic invasion. Not only did he gain fame as a master in portraying weird experiences and strange states of mind; in real life he was an ardent student of medical and psychological questions and the sciences generally. As an early exponent of the "artist problem" and cultural alienation, he often alluded to tensions and rifts inherent in contemporary class relations and political structures, conflicting explanations about the basis of human identity and behavior proposed by savants, theories of the nature of artistic creativity, etc. Certain historical factors conditioned the phasing and kind of reception of his writings in Europe, so that his influence has had differing values in Germany, France, Britain, and so forth. Even with painstaking research into Hoffmann's private and socio-economic existence, there is nothing remotely resembling a reliable etic framework for placing him alongside other artists of his time.

The multiple doublings in Romantic fiction and the privileged narrative stances of Romantic irony, which permit the writer or his assigned personae to slip back and forth between the emic and etic polarities, rest on a rich train of developments in the novel⁵. The Romantics themselves recognized the importance of Laurence Sterne's *Tristram Shandy* in the evolution of the genre. And today, readers still marvel over Sterne's treatment of the core problematics addressed by Harris two centuries later. The inertia of emic systems — which sometimes seem to crush nature and humanity under the dead weight of the culture, but sometimes channel or sustain the decent and vital — comes humiliatingly into plain view. The farrago of etic theories and experiments which cannot be disentangled from the messiness of living passes before the benign inner eye of the traumatized narrator Tristram. The strange result is a document about emic-etic relationships that is far more complex and subtle than mountains of treatises by sociologists and anthropologists. But the work of fiction is, nonetheless, captivately emic in the way it puts together the improbable, all-too-human, actual situation of the Anglo-American branch of European culture seen from the oblique, but honest angle of the individualists the culture produces. Tristram is the archetypal eccentric experiencer, the events of whose mental world must be correlated, as he himself correlates them, with the "artificial" external world of presumed rules and standards. Does anyone seriously believe that an etic treatise — such as that of the sagacious Locke, cited by Tristram — can ever accomplish as much as the ultimately "emic" fiction *Tristram Shandy*?

⁵ On the basic tensions within the novel of the age, also see my essay *Disembodied Voice, Disinherited Mind: Developments in Pre-Romantic and Romantic Fiction*, in *Proceedings of the 8th Congress of ICLA*, Stuttgart. Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1980, I, 479–486.

If the complexity of the behavioral and emic-mental superstructure precludes any comparativistic study of art works which goes beyond the highlighting of resemblances in various emic paradigms, is there perhaps good reason for this limitation — a reason which many Romantics understood? After all, the empirical imperative and the Romantic penchant exhibit two rival ways by which the rational or critical faculty can assume a superior vantage within the complexity of culture. The empiricist slips into the role of observer of what, by and large, appears to be a tangled mess. The Romantic slips into the role of seraphic or demonic ironist who, now in a more benign outcome, now in pessimistic pain, witnesses a synthesis of life's variety and its contradictions. We can regard the longer-range empiricist assault on the emic barrier to demonstrate, in practice, that over many centuries European culture has been resisting "break-down" by tenacious emic mechanisms, as much as by anything. Whenever entropic muddlement which springs out of its very complexity seems to threaten it, European identity (emic mutuality) seems to be rescued by a new experience of "breakthrough", emic self-revision on a grand scale. Even the faith in the possibility of an etic stance contributes to this longer process. Early empiricism, early Romanticism, nineteenth-century positivism all have promoted redemptive hope, the supposition of a *kairos*, an epochal turning wherein disillusionistic effort would be rewarded by a breakthrough to a higher level or kind of consciousness. Characteristically, Harris summons the ethic capacity to assert and disengage the mind for new urgent labors of scientific scrutiny, in order to help guide our destiny in cultural crisis. To illustrate the countervailing Romantic symphonic vision one could cite, for example, the polysystemic "hermeticism" currently practiced by the French polymath Michel Serres, who agrees that the biological and economic facts and the history of science can and ought to be correlated with the emic-mental materials, but who insists that the bigger crucial insights arise within the emic web and eschews trying to untangle it. For Serres, "myths" share the status of great scientific statements.⁶ For Harris, human development militates for a hierarchy of values and the higher status of empirical "objectivity", even in the approach to the virtual infinity of emic phenomena.

⁶ This proposition is worked out in his series of volumes *Hermes I—IV*, published since 1968 by Editions de Minuit in Paris: *La Communication*, *L'Interférence*, *La Traduction* and *La Distribution*.

IRONY AS A MENTAL ATTITUDE

BIANCA ROSENTHAL

(California Polytechnic State University)

This paper proposes to focus on subjective irony in conjunction with works by Dostoyevski, Nietzsche, Gide, and Thomas Mann. Subjective irony is defined as the mental attitude that uncovers the illusion of traditional values. By revealing the discrepancy between the point of view of the author and the tone in which he discusses, it also enables the intellect to remove itself from the tragedy of existence. As has been pointed out,¹ the literary irony of modern authors can be traced to "the concept of the young Friedrich Schlegel which still predominantly defines literary irony". In this Athenaeum aphorisms of 1798, Schlegel speaks of irony as the relationship between the author and his work. Irony is a mood on the part of the author — he looks critically upon his doings. Irony is based on the artist's awareness of the impossibility and necessity of communication. This indicates that the author has lost his belief in his creative power. He feels the impossibility to write and questions the validity of classical genre. This he overcomes by means of irony. According to Schlegel, there are two antagonistic poles within the poet's craft: A positive creative desire — "Selbstschöpfung", which in turn is limited by a corrective skepticism — "Selbstzerstörung". Irony is the force that shifts between the two.

Two basic forms of romantic irony can be distinguished: Subjective irony that occurs within the author and constitutes a skeptical reflection upon his doings — a mocking on the part of the author who does not take his work too seriously. One could say this is slightly parodistic, although no longer a parody of other forms, but a parody of one's own works. Irony of life is another form of romantic irony. Schlegel claims that "the world in its essence is abundant". Since it cannot be grasped in its fullness, the plentitude of life cannot be comprehended and only an ambivalent attitude can understand the dichotomy of life.

In *Notes from Underground*, Dostoyevski bestows labels on certain world views, for instance "love for the sublime and beautiful," the essence of Plato's idealism, the bourgeois world view. The novel is a quintessence of Dostoyevski's thinking and art. He presents a philosophical thesis and defends it. The first part of the novel, "The Mousehole," constitutes a philosophical commentary on human nature, whereas the second part, "A story connected with wet snow," provides an illustration with human examples. This is already stated in the footnote to the preface: "In the

¹ Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.

excerpt entitled 'The Mousehole,' this man introduces himself and presents his views, trying to explain why he has appeared, and could not help but appear, in our midst. The next excerpt consists of this man's actual 'notes', relating to certain events in his life.² The monologue bestows an ironic form by addressing a nonexistent audience. The irony in the figures of speech is also a device to present a marvelous character study. The romantic break of illusion is represented by an intensified irony of words with reflection. The rationalistic view which makes freedom of will impossible is summarized in the formula two times two equals four: "Ah, ladies and gentlemen, don't talk to me of free will when it comes to timetables and arithmetic, when everything will be deducible from twice two makes four! There's no need for free will to find that twice two is four. That's not what I call free will!"³ He also presents his own outlook on the world with his own symbols. Two times two equals five can also be charming: "This twice two image stands there, hands in pockets, in the middle of your road, and spits in your direction. Nevertheless, I'm willing to agree that twice-two makes-five is also a delightful item now and then"⁴. This is more than irony — it is a severe attack on modern society as symbolized by the crystal palace as a belief of mankind in technological achievements. At the core of his irony stands the main character, a sick man, spiteful. He wants to show freedom of the will, he has the desire to stick his tongue out "envers l'homme de la nature et de la vérité" — reasonable man — a model according to which we have to live. It is utopia to think that through reason one could change the course of the world. He, the man from the underground does not live like that, so he is free to act in opposition with that most advantageous advantage, namely, being in opposition to all theories invented by lovers of mankind.

In the second part, three episodes, with the officer, the ancient school-mates and the girl Lisa, all showing his desire for social relationships are told by the hero. The irony here is the contrast between the antagonism that the hero exhibits and the reader's expectation for him to act with reason. After Lisa's arrival at his apartment, he denounced all the sentiments he may have had. It is ironic, however, that she understood more than he thought, first of all that he was unhappy. He shifts between fine feelings and the denunciation of them. The ironic contradictions of life are exemplified by his brutal actions, for instance the giving of money to her, without really providing a solution. While he intended to humiliate her, he really awakens her and in turn runs after her to beg her forgiveness. Thus Lisa became something absolute and assumed the importance otherwise given by Dostoyevski to Christ. An interesting paradox becomes clear: Such a person would really have to be hated, because he has revealed himself. The idea of redemption is symbolized by Christ in Dostoyevski. It does not occur in ordinary life, only in a borderline situation. The underground man, however, is an extreme form of existence. Towards the end of the novel, Dostoyevski indicates that this man is representative of all, a form of existence

² Fyodor Dostoyevsky, tr. Andrew R. MacAndrew, *Notes from the Underground*, New York 1961, p. 90.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

pushed to the extreme. There is antagonism between Reason and Will. Will stands for the entire personality, Reason only for the surface of being. Man lives in an unauthentic way. Two forms of irony can be distinguished: Figures of speech and discrepancies in the forms of life or existence, both with infinite reflection, an endless poison.

Similar to Dostoyevski, Nietzsche demands that one be suspicious of fine feelings and noble sentiments, for one has to say yes where others say no and "we cannot grasp the truth, only aspects of it." Nietzsche's conviction that existence permits infinite and mutually exclusive interpretations which result in the demand to "reorder perspectives",⁵ has by and large been prefigured by Schlegel within a context of irony. In Nietzsche's work three forms of irony can be distinguished: First, in his aphoristic style and manner of thinking. Nietzsche considered himself the "dancing philosopher" who was shifting between various positions. According to him, "we cannot grasp the truth, only aspects of it." Again like Dostoyevski, Nietzsche is strongly critical of modern bourgeois society and he employs the psychology of unmasking to show that underneath is something different. Similar to the underground man, Nietzsche is an equally sharp critic of modern age, who by means of infinite reflection does not leave very much intact after everything has been questioned. For him no position is final. Everything is an aspect of truth. This attitude of changing positions is reflected in his aphoristic style and contradictory manner of writing. A second form of irony in Nietzsche is the basic antagonism of existence as exemplified by the antinomy of life and intellect. Thus he considers the aristocrat the noble-minded higher form of life, whereas the intellect is weak, cunning, full of resentment, decadent. Nietzsche is convinced that life and intellect are basically hostile. He likes to shift between the two forms of existence and sees this antagonism represented throughout European history. The third form of Nietzschean irony can be found in the opposition of the freethinker versus the bourgeois. The freethinker is reactionary toward the bourgeois — he has taken his stand as if it were beyond good and evil. He is also an amoralist for whom normal standards are no longer valid. Both Dostoyevski and Nietzsche represent a turning point in European intellectual history which is characterized by infinite reflection, a sense of relativity and the desire to question.

Gide who began his career at the height of Nietzscheanism in the 1890's in France appreciated in the German philosopher the shifting between life and intellect. Under the influence of vitalism Gide was impressed by Nietzsche's praise of life in its totality, even its cruelty. Because the life of a noble-minded intellectual filled him with disgust, he vacillated between vitalism and puritanism, with irony setting the mood to question his own position. Gide's points of coincidence with Nietzsche lie in what can be defined as the mark of achieved freedom, in the fact that they both see the greatest danger in compassion and that both consider sickness as a stimulant in the vein of Nietzsche's pronouncement: "That which does not destroy me makes me stronger." *Lafcadio's Adventures* is not

⁵ Friedrich Nietzsche, ed. Karl Schleiermacher, *Werke*. München 1956. Die Fröhliche Wissenschaft, § 374, — Ecce Homo, "Warum ich so weise bin," § 1.

a novel of introspection in a Gidean sense, like for instance *Les Faux-Monnayeurs*. It is a prototype of what Gide understood by "sotie" — a farcical treatment — a term derived from later medieval dramatic performances. Lafcadio lives dangerously, performs an "acte gratuit," an inconsequent action undertaken on the impulse to satisfy an act of sensation. Ultimately this also amounts to an expression of an individualistic morality: "It's not so much about events that I'm curious, as about myself. There's many a man who thinks he's capable of anything, who draws back when it comes to the point . . . What a gulf between the imagination and the deed!"⁶ The French title *Les Caves du Vatican* suggests a closed intellectual system. The characters, Julius, Anthime, puppets without reality, are caught in systems. Julius is subject to the system of the Vatican. Anthime, a freemason, stands at the opposite pole. The well established bourgeois morality that he describes corresponds to Gide's own contemporary society. There is a basic lack of reality in the story, the characters are devoid of spontaneity and the systems they represent are interchangeable. Even though they are exaggerated, the others do represent forms of existence. Gide uses the character of Lafcadio to illustrate his ironic approach, while at the same time he represents the antipode of systematic existence. Nevertheless, he seems more alive, for his is a quest of authenticity and he exists because an affirmation of freedom was necessary. Gide uses this device with a critical touch, also characteristic of Nietzsche's perspectivism, to point out the antagonism between life and intellect, the exuberant praise of life versus the severe Puritan morality. A direct criticism would amount to didacticism, therefore, a dissimulation on the part of the author is necessary. Lafcadio as a critic of the system vacillates between spontaneity and gratuity. On the whole, the book is a parody of coherence. The reproduction of reality is an illusion. To overcome this paradox, Gide constantly parodies and assumes the position of the modern author. In so doing, irony becomes a central device that enables him to overcome the impasse of being overcritical of his own work. The expression of the relationship of the author to his work is more reflective than romantic: "Here begins a new book. Oh, desire! Oh, palpable and living truth! At your touch the phantoms of my brain grow dim and vanish."⁷ The satirical tendency constitutes a parody of unauthenticity. The criticism is indirectly formulated against dissimulation. The position of the modern writer becomes highly paradoxical and is determined by the contrast between writing and shaping characters artistically within a novel, their realistic treatment and the reproduction of reality as an illusion. To overcome this, the author's attitude is one of detachment and ironic play. Julius/Gide is only a caricature of the writer. Irony becomes the moving force to overcome the obstacle and is turned toward the novel itself.

Thomas Mann represents a turning point in the formulation of irony. The irony of life which the romantics perceived as a contrast between finite and infinite, with Thomas Mann becomes the antagonism of life and spirit, the contrast between artist and bourgeois. The bourgeois

⁶ André Gide, tr. Dorothy Bussy, *Lafcadio's Adventures*, New York 1953, p. 186.

⁷ *Ibid.*, p. 241.

represents life in its sturdiness without much spirit, the artist in turn represents intellect. Mann tries to mediate between life and intellect. The ironic shifting in Mann is that he takes his stand on the side of the bourgeois while he longs for the artist. His techniques and devices are similar to Gide's to whose generation he belongs. The central problem is the mode of existence of the author and this is the principal theme of the *Confessions of Felix Krull, Confidence Man*. Nietzsche is the main source for the inspiration of Mann's irony. The philosophical assumption is that life and intellect, vitality and culture are mutually exclusive, hostile to each other. While life and spirit are incompatible, Mann's artists never feel that life is evil. On the contrary, they believe that life is good and they are full of longing, believing that their position on the side of intellect is wrong. From this results the artist with the bad conscience. Mann, however, agrees in one point with Nietzsche against Schopenhauer: Life is not to be entirely rejected. The model to attain, therefore, is the vital bourgeois. Whereas Gide's dialectic shifts between puritanism and vitalism, Mann goes from irony of life versus intellect and vice versa. Irony for Mann means a constant shifting between two poles and is also reflected in his style. The work of art in the traditional style belongs to the past. The proposed solution, therefore is to revitalize traditional forms through parody. In the case of Krull, self portraiture in the Goethe manner has been transferred to the criminal sphere. His first intention is to question his endeavor: "As I take up my pen at leisure and in complete retirement — in good health, furthermore, though tired, so tired that I shall only be able to proceed by short stages and with frequent pauses for rest — as I take up my pen, then to commit my confessions to this patient paper in my own neat and attractive handwriting, I am assailed by a brief misgiving about the educational background I bring to an intellectual enterprise of this kind."⁸

The essential points is that Krull embodies another variation of the artist theme, the artist in relation to normal life. The artist is a confidence man, a swindler in a certain way, who creates illusions and pretends that they are real. But since the world loves beautiful illusions everybody is pleased by Krull's deceptions. Krull is a marvelous tennis player without having taken lessons and equally skillful with foreign languages. These are ironic illusions to the writer who presents experiences which he has never shared before. Irony as self depreciation and dissimulation enables the author to overcome fundamentally serious matters. Mann's irony is at his best, for instance in the conversation in the dining car between Krull alias Marquis de Venosta and Professor Kuckuck. The well structured talk begins with a talk on the evolution of the horse. From there, the history of organic life expands to the history of the universe with metaphysical thoughts on being, existence, nothingness. There follows a complete presentation of metaphysics with a detached knowledge of the universe. The author Thomas Mann presents his "Weltanschauung" tracing a direct line from Goethe to Nietzsche to Schopenhauer. How can he express his real belief? Irony makes it possible to present his world view, his metaphysical thoughts. The talk takes place in an ironic setting, the

⁸ Thomas Mann, tr. Denzer Lindley, *Confessions of Felix Krull*, New York, 1955, p. 5.

dining car. There is shifting between serious topics and details. The talk is pronounced by a funny old man to a confidence man who in turn constantly interrupts with silly remarks and trifles: "That is thrilling, professor. It's not the first thrilling piece of information you have given me, but it is among the most thrilling. The bones in human arms and legs are like those in the most primitive land animals! I am not shocked at that; I am thrilled. I won't speak of Hermes' famous legs. But think of a shapely feminine arm, an arm that embraces us if we are lucky, what the deuce are we to make of that?"⁹

Irony becomes creative; otherwise it would be didactic. The culmination of the talk, the so-called message is no longer ironic, it is earnest. The author's metaphysical concept of the world is based upon the idea of transitoriness. Thus he states: "Bending forward, I sat listening to my strange travelling-companion, who spoke to me of Being, of Life, of Man — and of the Nothingness from which all this had been generated and into which it would all return. There was no question, he said, that life on earth was not only an ephemeral episode, but Being itself was also — an interlude between Nothingness and Nothingness."¹⁰ But he also proceeds to declare that only transient things are interesting. Immortal things are boring: "Transitoriness did not destroy value, far from it; it was exactly what lent all existence its worth, dignity, and charm. Only the episodic, only what possessed a beginning and an end, was interesting and worthy of sympathy because transitoriness had given it a soul."¹¹ Ultimately, everything moves toward a greater unity, a universal harmony: "All's well when Being and Well-Being are in some measure reconciled."¹² This approximates Mann's statement from his essay "Goethe and Tolstoi:" "This harmony however, as long as eternal oppositions are concerned, might be found only in the infinite, but that playful mental reservation, called irony, bears this harmony already in itself." In his 1918 treatise "Considerations of an Unpolitical Man," however, Mann stresses the point that irony is not corrective. Thus he asserts: "Primarily, irony is an entire personal ethos, not social . . . it is not corrective in an intellectual and political sense, it is unpathetical because it does not believe in the possibility that life can be won for the spirit — and precisely because of this, irony is a variation, I say variation, of the mentality of the 19th century."

⁹ *Ibid.*, p. 224.

¹⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹¹ *Ibid.*, p. 229.

¹² *Ibid.*, p. 230.

UN MANUSCRIT DE FONTENELLE PERDU ET RETROUVÉ

MIRCEA ANGHIELESCU

Parmi tant d'ouvrages anonymes attribués à Fontenelle, *La République des philosophes ou Histoire des Ajaoiens*, imprimé à titre posthume en 1768, n'a pas joui d'une place privilégiée ; elle n'a même pas été mentionnée dans la discussion concernant l'authenticité des œuvres de cette catégorie, à peine entamée pas L. Maigrón¹ ou J. R. Carré², jusqu'aux derniers temps quand W. Krauss et peu après Alain Niederst ont fait pencher la balance en faveur de Fontenelle³. Le manuscrit, qui aurait pu résoudre au moins en partie le problème, a été signalé à la fin du siècle passé dans une vente publique et a disparu ensuite ; il est mentionné dans un catalogue, trouvé par A. Niederst, « de la Bibliothèque de feu M. Alfred Piat, ancien notaire », en 1898, dans ces termes : "Histoire des Ajaoiens, ou relation d'un voyage de M. S. van Doelvelt en Orient en l'an 1674, qui contient la description du gouvernement, de la religion et des mœurs de la nation des Ajaoiens. In 4^e, demi rel[ié] bas. Manuscrit de la main de Fontenelle, l'auteur de présent ouvrage imprimé à Genève 1768 sous le titre de « La République des Philosophes ou Histoire des Ajoien » (note au crayon écrite sur le feuillet de garde en tête du volume)".

Du fait que le manuscrit se trouve depuis la fin du XIX^e siècle dans la bibliothèque de l'historien roumain V. A. Urechea, il s'ensuit nécessairement que c'est lui aussi le mystérieux acheteur dont l'existence a été soupçonnée à juste titre.⁴ Urechea (1834—1901), ancien ministre, professeur d'histoire à l'Université de Bucarest, a fait ses études en France et a gardé l'habitude de s'y rendre souvent. Comme historien épris de documents, surtout inédits, qui pullulent dans les dix-huit volumes de son histoire des Roumains, il était aussi un bibliophile et un collectionnaire passionné. En 1890, au moment où il fait don de sa bibliothèque à la ville de Galați, elle dénombrait plus de trente mille volumes et plus de deux cents manuscrits⁵. Des legs ultérieurs sont venus s'ajouter à ce premier acte de fondation. Parmi les manuscrits qu'on retrouve aujourd'hui dans les collections de la Bibliothèque, il y a aussi quelques manuscrits étrangers,

¹ L. Maigrón, *Fontenelle. L'homme, l'œuvre, l'influence*, Paris, 1906, p. 109.

² J. R. Carré, *La philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison*, Paris, 1932.

³ W. Krauss, *Fontenelle und die Aufklärung*, München, 1969 ; Alain Niederst, *Fontenelle à la recherche de lui-même*, Paris, 1972, p. 238.

⁴ Hans-Günther Funke, *Studien zu Reisetopie der Frühaufklärung : Fontenelles "Histoire des Ajaoiens"*, Heidelberg, 1982, p. 46.

⁵ Voir Paul Păltănea, *Catalogul manuscriselor și scrisorilor* (de la Bibliothèque « V. A. Urechea »), Galați, 1979, passim.

latins, grecs, allemands, arabes, turcs et, bien sûr, français. Quoique sans date, plusieurs semblent être antérieurs au XIX^e siècle : *Théséus de Cologne*, roman de chevalerie en deux parties, une collection de documents intitulée *Rétablissement de la France dans son ancien État par les traités de paix de Munster, des Pyrénées, d'Aix-la-Chapelle et de Nimègue*, accompagnée d'une lettre qui certifie que le manuscrit provient de la bibliothèque de

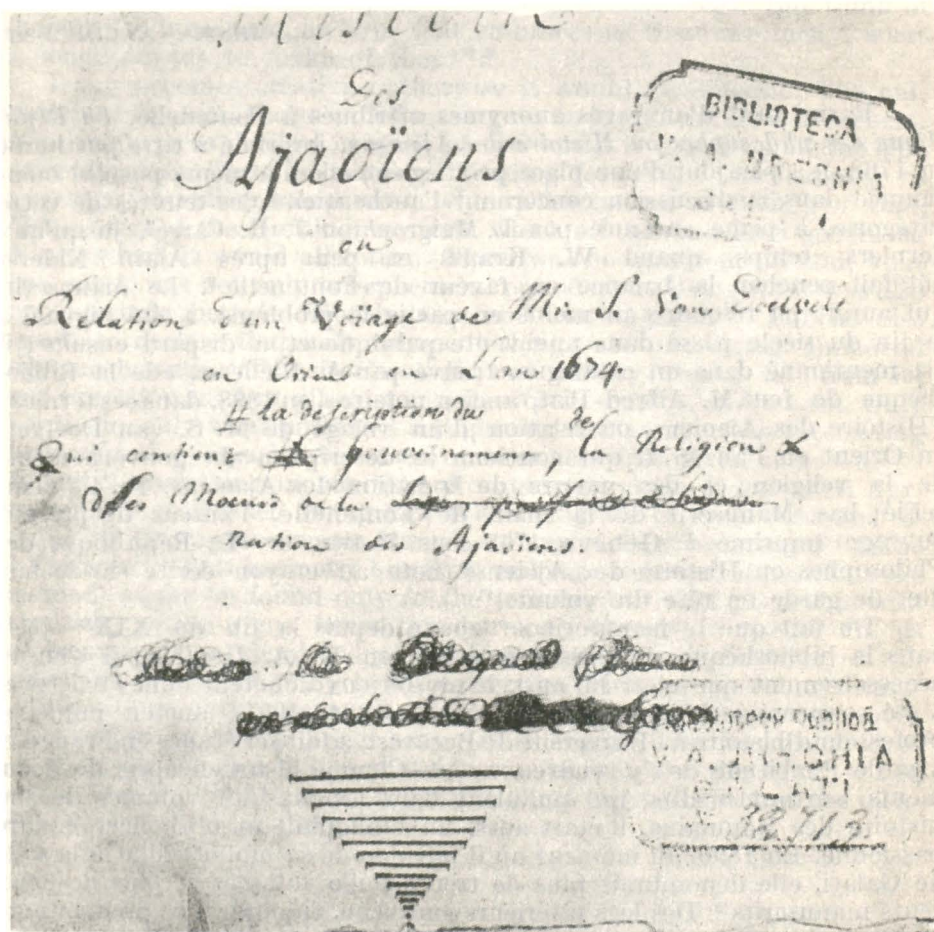


Fig. 1

la famille Menières, un roman épistolaire « traduit de l'anglois le 4 septembre 1764 », *Lettres de Miss Henriette Openor à Lady Drumont, à Dublin*, etc. Le plus intéressant de tous est, à notre avis, le manuscrit de la *République des philosophes* ou, d'après le titre réel qu'il porte, *Histoire des Ajaoiens ou relation d'un voyage de Mr. S. Van Doelveld en Orient en l'an 1764, qui contient la description du gouvernement, de la religion et des mœurs de la nation des Ajaoiens*.⁶ Le manuscrit ne porte pas le nom de l'auteur ;

⁶ Op. cit., p. 44–45. Dans le *Catalogul general al cărților, manuscriselor și hărților aflate la 1890 în această bibliotecă*, le troisième supplément, Bucarest, s. d., sans pagination, le manuscrit attribué à Fontenelle porte le numéro 32.713.

s'il a eu d'abord, il a été probablement mentionné dans les deux lignes au-dessous du titre qui ont été noircies ensuite et rendues illisibles, mais le revers de la première page porte l'inscription récente déjà citée qui nous enseigne : « Manuscrit de la main de Fontenelle, l'auteur du présent ouvr. [age] impr.[imé] à Genève en 1768 sous le titre de la République des philosophes ou l'hist[oi]re des Ajaïens ». Sur la dernière page, au-dessous de la dernière ligne, on lit : « fini le 4 décembre 1682 ». N'ayant pas les moyens de tenter une analyse complexe de ce manuscrit, il ne nous reste qu'à le présenter tel qu'il est pour tâcher de voir s'il apporte quelque lumière dans notre problème et sinon, d'offrir aux autres les données nécessaires pour en tirer parti.

Le manuscrit a cinquante deux feuilles, dimensions 18 × 24 cm., écrites sur les deux pages de la même main avec une encre sépia un peu décolorée par endroits. Il semble être une copie antérieure à l'impression, peut-être la copie préparée précisément pour l'impression, assez propre, avec de légères corrections qui sont généralement des substitutions de mots ou des révisions stylistiques. Toutes les modifications effectuées ainsi dans le manuscrit, par la même main et avec la même encre, se retrouvent dans le texte imprimé. Il est aussi possible que l'impression soit faite d'après un manuscrit absolument semblable mais modernisé en ce qui concerne l'orthographe, car l'orthographe du livre non seulement modernise celui du manuscrit, mais aussi le régularise.

La plus répandue différence qu'on a pu glaner concerne les lettres doubles, que le manuscrit omet assez fréquemment (je citerai d'abord l'exemple du manuscrit, avec l'indication de la feuille, et ensuite le mot orthographié dans le livre et la page) : pouroit, f. 2^r > pourroit, p. 2 ; bayonetes, f. 7^r > baionnettes, p. 23, ; suposition, f. 16^v > supposition, p. 46 ; difére, f. 16^v > differe, p. 47 ; tiranique, f. 31^r > tyrannique, p. 91 ; anoncé, f. 50^v > annoncé, p. 149, etc. Il est vrai d'ailleurs qu'une autre fois le manuscrit abuse d'une lettre double, en écrivant *cottez* (« defendue de tous cottez », f. 3^r) pour *côtés* (dans le livre, p. 33—34). De ces exemples même on peut observer une autre particularité de l'orthographe de notre manuscrit, qui utilise fréquemment le *i* à la place de *y* : proselites, f. 2^v > > prosélytes, p. III ; voïage, f. 3^r > voyage, p. 2 ; ennuïé, f. 3^r > ennuyé, p. 2 ; païs, f. 3^r > pays, p. 4 ; deploïames, f. 5^v > déployâmes, p. 9 ; le païe, f. 30^r > paye, p. 89, ; les Egiptiens, f. 46^r > les Egyptiens, p. 135 etc.

Le livre comporte des différences par rapport à notre manuscrit en ce qui concerne quelques chiffres, qu'il met en lettres, ou inversement : « contre le l. principe » dit une parenthèse dans le manuscrit, f. 14^r, que le livre donne comme « contre le premier principe », p. 38 ; « nubiles avant seize ans » dit une autre fois le manuscrit (f. 38^r) et le livre imprime « avant 16 ans » (p. 110), ou « à la quatorzième lune » (f. 44^r) et « à la 14^e lune » (livre, p. 128). De même, « Mrs. les Directeurs » (manuscrit, f. 3^v) et « Messieurs les Directeurs » (livre, p. 4), « Sa Majesté Japonnoise » dans le manuscrit, f. 4^r, et « S. M. Japonnoise », dans le livre, p. 5, etc.

Toutes ces différences, qui peuvent indiquer l'existence d'une autre copie, faite d'après notre manuscrit et ayant servi à l'impression directe du texte, peuvent aussi être le résultat d'un travail plus ou moins conscient de modernisation effectué sur le texte même, en suivant le manuscrit que nous avons, l'existence d'un intermédiaire n'étant pas obligatoire ; les imprimeurs de jadis n'étaient pas tenus à respecter à la lettre leurs

manuscris et les exemples de ces interventions ne nous manquent pas. Mais il y a divers menus détails qui nous portent à croire que le manuscrit suivi a été précisément le nôtre, dont je citerai un seul. Les notes qui sont marquées par des chiffres dans le livre, sont marquées par des astérisques dans le manuscrit, placés devant le mot expliqué. Sur la feuille 20^v du manuscrit, la première ligne de l'*Ode sur la fondation de la République d'Ajao* commence ainsi : « Dans des Temps reculez de plus de quarante mille lunes, nos pères ... » etc. Au-dessous du mot *quarante* on peut entrevoir que le mot écrit d'abord a été *trente*, et qu'il était précédé par l'astérisque envoyant à la note du bas de la page qui donnait ce chiffre en unités « de notre monde », c'est-à-dire « près de 3000 ans ». Mais, en calculant une fois de plus l'équivalence, l'auteur doit avoir observé que 30.000 lunes font seulement 2500 ans, et il a modifié le premier chiffre, en écrivant *quarante* pour amener le calcul à une situation plus proche de la réalité. Mais la place nécessaire au mot *quarante* était plus grande et il a été obligé de l'écrire sur l'astérisque aussi, qu'il a oublié ensuite. La note du bas de la page est restée sans correspondant dans le texte et l'imprimeur, ne le trouvant pas, a éliminé l'explication tout simplement.

En laissant maintenant de côté les différences entre le manuscrit et le livre imprimé, il faut dire deux mots sur les corrections que le même copiste a faites sur son travail. D'abord il faut dire qu'il n'y a pas de ces fautes courantes pour les copistes qui sautent d'une ligne à une autre, plus bas ou plus haut, parce qu'elle commence avec le même mot, ou d'éliminer quelque mots par mégarde en les ajoutant après en marge ou au-dessus, etc. Si on pouvait le croire mûri d'abord dans la tête de son auteur et ensuite couché sur le papier d'un seul trait, le manuscrit se présenterait probablement ainsi. Il contient en échange des corrections sur le style, portant sur l'expressivité, élargissant quelquefois les explications, en les éliminant d'autrefois. Il est écrit par exemple (f. 2^r) : « l'auteur qui est à présent à plus de 1600 lieues », et ajouté après, au-dessus de la ligne un *enterré*, pour qu'on lise, comme dans le livre, « est à présent enterré à plus de 1600 lieues ». Ou, en parlant des préparatifs qu'on fera pour donner l'assaut sur l'île inconnue, l'auteur parle d'un parapet « que je fis faire sur sa crête, afin d'être à l'abri des coups ... » (f. 5^r). L'auteur revient et, pour alléger probablement la longue phrase, la coupe en deux : « que je fis faire sur sa crête. Ainsi il étoit à l'abri ... » (comme à la p. 7 du livre). Plus loin, en parlant de ses bateaux : « ... lorsque je fus de retour à Batavia, deux périrent et trois regagnèrent les quatre vaisseaux ... », devient après révision « lorsque je fus de retour à Batavia, trois seulement regagnèrent ... » (f. 6^v du manuscrit, p. 12 du livre). Un remplacement fréquent dans les mots est celui de *rester* par *demeurer*, par exemple : « que vous resterez pendant quatorze lunes ... » corrigé en « demeuriez » (f. 10^r et p. 24 respectivement). D'autres modifications d'ordre stylistique : « des bornes de leur très puissant Empire » (f. 3^v, p. 4 dans le livre), où on a rayé « très puissant » ou « ... autant de barbares brutes et sauvages » (f. 6^r, p. 11), où on a écarté le surplus en rayant « et sauvage », ou encore « Je rendis grâce au Magistrat pour un offre si généreux et demandai la permission d'en faire part à mes compagnons » (f. 10^r), qui a été modifié dans le livre en éliminant l'archaïsme représenté par la forme masculine du mot *offre* : « Je rendis grâce au Magistrat et demandai



Fig. 2

la permission de faire part de cela à mes compagnons ... » (p. 24). Et ainsi de suite ...

Le manuscrit contient aussi deux illustrations en couleurs ne figurant pas dans le livre, c'est-à-dire une carte de l'île, « l'isle des Ajaoiens » comprenant les six régions de cette Utopie, avec les chefs-lieux, le relief, les routes, etc., le tout en jaune, vert, rouge, bleu et brun, et le costume habituel de l'Ajaoien décrit en livre à la p. 56, composé d'une sorte de combinaison, d'une robe jaunâtre et d'un capuchon. Dans le manuscrit, le texte comporte des notes en lettres, renvoyant aux détails du dessin.

Quelle part peut prendre ce manuscrit, enfin retrouvé, dans la discussion sur l'authenticité de cet opuscule tant qu'une expertise graphologique n'aurait été pas faite — ce qui dépasse nos possibilités et donc notre but? Il nous semble que l'existence du manuscrit que nous avons brièvement décrit renforce par sa simple existence l'hypothèse de la paternité de Fontenelle, affirmée par l'inscription manuscrite précitée; l'authenticité n'est pas démontrée, mais elle nous semble — logiquement parlant — fort probable: pourquoi monter un faux qui présente tant de différences avec l'original? Pourquoi doter le manuscrit de deux illustrations qui n'étaient nécessaires à l'authentification parce qu'inconnues? Et après, pourquoi falsifier le texte? Le problème de l'authenticité ne se posait même pas à l'époque où il a été acheté; ni l'antiquaire qui l'a vendu, ni le nouveau propriétaire ne se sont vantés d'avoir mis la main sur un document important. C'était seulement une curiosité.

Mais, au-delà de ces arguties, la présence du manuscrit permet au moins de baser les recherches futures sur un terrain plus ferme: une analyse du papier, de l'encre et premièrement une comparaison avec des échantillons de l'écriture authentique de Fontenelle (que nous n'avons pas pu obtenir de la Nationale), nous permettra d'ajouter aux arguments déjà invoqués une pièce à conviction, une preuve matérielle. L'édition du texte dans sa forme originale, telle que le manuscrit l'a conservée, nous permettra aussi d'approfondir les autres questions impliquées dans la discussion de l'authenticité, surtout l'analyse de la l'angue et l'orthographe du manuscrit.

LE COLLOQUE «MÉTHODES MODERNES DANS LA RECHERCHE LITTÉRAIRE DU TEXTE»

L'Institut d'histoire et théorie littéraire • George Călinescu • et l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, en collaboration avec l'Union des écrivains de Roumanie ont organisé à Bucarest, les 6 et 7 juin 1983, une session scientifique sur le thème : « Méthodes modernes dans la recherche du texte littéraire. Problèmes et perspectives », avec la participation d'un nombre important de représentants des institutions organisatrices, de l'Institut d'études sud-est européennes, enseignants des Universités de Bucarest, Iași, Cluj et Timișoara, membres de la section de critique de l'Union des écrivains.

Le 6 juin furent présentées les suivantes communications : *Une théorie contemporaine de la lecture* (Liviu Ciocirlic), *La lecture critique* (Eugen Simion), *Mythologies critiques. Entre le mythe de la lecture innocente et le mythe de la méthode* (Alexandru Călinescu), *Une utopie de la pensée critique moderne. Forme — idéologie — histoire* (Monica Spiridon), *L'indice transindividuel dans la méthodologie explicative moderne* (Roxana Sorescu), *L'historicité en tant que règle du jeu ou « perseverare diabolicum »* ... (Paul Cornea). Les communications ont été suivies par des discussions incitantes, animées par Mircea Anghelescu, Al. Călinescu, Al. Duțu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Mircea Martin, Al. Paleologu, Marian Papahagi, Roxana Sorescu.

Le jour suivant furent présentées les communications : *La recherche comparée de l'imaginaire* (Al. Duțu), *Pour une phénoménologie de la « réécriture »*, *L'étude des variantes du texte* (M. Papahagi), *Texte et réalité* (M. Anghelescu), *Le texte et l'interprète dans la vision de Jean Starobinski* (Ion Pop), *Le texte ancien comme trajet du labyrinthe* (Mihai Moraru). Ont participé aux discussions Octavian Barbosa, Liviu Ciocirlic, Paul Cornea, Alexandru Duțu, M. Martin.

Les directions et orientations modernes dans l'investigation, les méthodes et techniques les plus variées — psychanalyse, sémiotique, théorie des mentalités, sociologie littéraire, rhétorique, thématologie, théorie de la réception — furent soumises au débat par les participants aux discussions afin de vérifier leur opportunité dans l'orientation et le fondement de l'acte critique. On y a esquissé des typologies de la lecture critique : on a examiné et justifié la liberté de l'interprète par rapport à la pluralité de méthodes ; on a insisté sur la détermination contextuelle, culturelle du texte et, en égale mesure, de son interprète ; on a mis en lumière des aspects inédits concernant le rapport entre l'aspect social et individuel dans la création et la réception et, enfin, y furent présentés des arguments qui illustrèrent la participation de la littérature — de même que celle du discours critique — aux grands mouvements de l'histoire.

En matière de méthodologie, conclurent les spécialistes, notre décennie inaugure dans la critique, dans la recherche du texte, une authentique ère du dialogue ; un dialogue du formalisme sévère, d'orientation sémiotique, avec les hypothèses de la sociologie et la théorie des mentalités, avec la psychanalyse et même avec l'histoire littéraire traditionnelle, discipline de la « série » et de la diachronie se trouvant en « procès » depuis assez longtemps.

La note dominante des discussions fut donnée par la réceptivité, doublée d'une attitude critique réservée à l'égard de n'importe quelle méthode d'investigation du texte. Les avantages, mais aussi les risques des diverses « modes » méthodologiques firent l'objet d'une évaluation prudente et nuancée. Dans l'allocution de clôture, le pr. Zoe Dumitrescu-Bușulenga a mis l'accent sur le timbre spécifique de la « nouvelle critique » roumaine, résultat d'un dialogue cordial entre une tradition solide et la nouvelle vague.

MONICA SPIRIDON

LE CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE NICOLAE CARTOJAN ET TUDOR PAMFILE

Les 17 et 18 octobre 1983 a eu lieu à l'Institut « George Călinescu », sous l'égide de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques et de l'Université de Bucarest, une réunion scientifique hommagiale à l'occasion du centenaire de la naissance de l'historien littéraire Nicolae Cartojan et du folkloriste Tudor Pamfile.

Synthesis, XI, Bucarest, 1984

Ainsi qu'on s'y attendait, les communications ont fait de riches références à la littérature comparée. Ștefan Andreescu et Dan Horia Mazilu ont analysé les caractéristiques de l'historiographie et de l'hagiographie roumaines des XV^e – XVI^e siècles par rapport aux travaux similaires du Sud-Est européen. Pour la même période fut suggérée l'existence d'un enseignement en langue maternelle, se déroulant en parallèle avec celui dans une langue de circulation (Ion N. Botta). La légende d'Eustathe Plackida a été connue probablement par voie orale, avant l'existence des traductions écrites (Cătălina Velculescu), tandis que certains motifs dont l'origine se trouve dans la culture orale sont passés, en revêtant des significations nouvelles, dans les écrits des humanistes roumains (Liliana Botez). La place des œuvres du *spathar* Milescu dans les littératures roumaine et russe a été esquissée par Zamfira Mihail. On y a précisé que nous devons au même érudit la première traduction en langue roumaine des « Histoires » de Hérodote (Livia Onu). L'intérêt constant pour ce que l'on considérait « littérature universelle » résulte de la présence de certains manuscrits dans la bibliothèque de Bucarest des Mavrocordats (Andrei Pipidi), ainsi que de la modalité dont furent réceptés *Æthiopica* de Héliodor, le *Criticon* de Gracian (Mihai Moraru) ou bien *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (Klaus Henning Schroeder). Aux XVIII^e – début du XIX^e siècles, les Roumains, habitants des villes et des bourgades, ont contribué à l'affermissement et à la diversification des contacts avec d'autres cultures (Răzvan Theodorescu). Une attention spéciale doit être accordée aux relations avec les littératures orientales (Nedret et Enver Mamut).

Les deux volumes de Nicolae Cartoian sur les livres populaires ont marqué le début d'une nouvelle étape dans la recherche, et l'intérêt qu'ils suscitent reste puissant de nos jours encore, après plus de quatre décennies depuis leur parution (Felix Karlinger).

Les communications qui ont évoqué l'activité de N. Cartoian et Tudor Pamfile ont souvent mis en évidence les étroites liaisons avec les spécialistes de l'étranger (Ion C. Chițimia, Nicolae Constantinescu, Jordan Dăcu, Alexandru Dobre, Nicolae Florescu, Gheorghe Mihăilă, George Muntean, Dan Simonescu, Stela Toma, Gheorghe Vrabie).

CĂTĂLINA VELCULESCU

Le comparatisme roumain. Coordination et choix de textes Romul Munteanu. Bucarest, Edit. Univers, 1982, 287 p.

Ce premier volume d'une série qui se propose de présenter l'histoire, les problèmes et les aspects du comparatisme roumain comprend trois chapitres : théorie du comparatisme, histoire du comparatisme et les critiques roumaines et les littératures étrangères. Les problèmes de méthodologie récapitulés par Romul Munteanu, les invariants d'Etiemble définies par Adrian Marino, les rapports entre littérature comparée, iconologie et thématologie suggérés par Dan Grigorescu sont suivis de plusieurs brèves monographies de comparatistes qui ont enseigné dans la première moitié de notre siècle dans les universités roumaines : N. I. Apostolescu, Charles Drouhet, G. Bogdan-Duică, Ramiro Ortiz, Dumitru Popovici. Le dernier chapitre évoque l'activité de Nicolae Iorga, G. Călinescu, M. Ralea, Tudor Vianu, Perpessicius. Une bonne introduction à un important chapitre du comparatisme et des relations entre la littérature roumaine et les littératures étrangères.

EDGAR PAPU, *Thèmes fondamentaux dans la littérature roumaine*. Bucarest, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1983, 92 p.

Ce livre érudit et stimulant présente les éléments de « l'absurde » et de « l'antilittérature » chez les classiques roumains, l'avatar de « l'avatar » dans la littérature roumaine, la métamorphose et la montagne sacrée. Le pr. Papu explique son choix en affirmant que ces thèmes jouissent d'une continuité évidente, qu'ils apparaissent dans des œuvres d'une valeur certaine, enfin, qu'ils sont assez rares pour permettre au spécialiste de faire ressortir la différence spécifique de la littérature roumaine par rapport à la plupart des zones littéraires européennes. Le dernier thème, « la montagne sacrée », est mis en lumière à l'aide de la ballade *Mioritza*, de l'ouvrage de Dimitrie Cantemir *L'Histoire hiéroglyphique*, de la chronique de Neculce, de la poésie du poète romantique Bolintineanu et de celle de G. Asachi, des poèmes de Mihai Eminescu, du *Rameau d'or* de Mihail Sadoveanu, du drame *Zalmoxis* de Lucian Blaga. La subtilité de l'analyse s'allie partout aux références faites aux grandes littératures du monde.

WALTER J. ONG, *Orality and Literacy*, Methuen, 1983, 201 p.

Le spécialiste américain qui a publié plusieurs livres sur le destin de la littérature dans notre monde de la technologie (livres traduits en français, espagnol, italien) nous propose de reconsidérer la tradition orale et la culture écrite autrement qu'à travers le classique rapport entre folklore et littérature. Car l'oralité a eu des lois que seulement une perception aiguë du substrat mental de la communication de bouche à l'oreille saurait mettre en relief. L'écriture a provoqué une restructuration de la conscience, tout comme l'imprimé a accordé à la vue un rôle déterminant dans la communication littéraire. De là, toute une série de remarques pertinentes sur les transformations intervenues dans la narration et l'élaboration des personnages, ainsi que sur les théories qui sont issues du nouvel type de littérature, comme celles avancées par le New Criticism, le Structuralisme, la réception littéraire. Un livre fondamental qui permet une meilleure saisie de la grande mutation provoquée dans la vie littéraire de la société humaine par la typographie et des formes et idées artistiques modernes et contemporaines qui en sont issues.

MIRCEA ANGHELESCU, *Călători români în Africa* (Voyageurs roumains en Afrique). Bucarest, Edit. Sport-Turism, 1983, 340 p.

Une introduction substantielle, qui récapitule les débuts de la perception de l'Afrique par les lettrés roumains et souligne ce que des voyageurs qui n'étaient pas conduits par des visées colonialistes, mais plutôt par l'esprit de l'aventure et le désir de connaître le monde ont ren-

Synthesis, XI, Bucarest, 1984

contré dans un continent « mystérieux », est suivie d'une riche anthologie. Depuis les impressions de voyage de Dimitrie Bolintineanu qui visitait, au milieu du siècle passé, le Moyen Orient et admirait l'Égypte, jusqu'aux écrivains qui ont pénétré dans les zones équatoriales un événement fascinant est mis sous les yeux du lecteur. Si D. Ghica-Comănești présente les résultats d'une expédition géographique, C. Pruncu et Sever Pleniceanu parlent de leur activité d'officiers dans les armées stationnées au Congo, pendant que le socialiste Ion Calina s'arrêtera au Mozambique et Aurel Avram sera juge au Congo ; mais tous ensemble savent reproduire les aspects pittoresques et découvrir une culture d'une variété et d'un intérêt indubitable.

JÜRGEN VON STACKELBERG, *Französische Moralistik im europäischen Kontext*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, 217 p.

Une excellente analyse du concept de « moralisme » qui ne doit pas être confiné dans la morale, mais qui évoque la méditation des humanistes sur la nature humaine (sens que nous avons attribué aux recueils de maximes et réflexions dans notre ouvrage sur *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, 1971) est suivie d'un chapitre dédié à Erasme, d'un autre consacré aux écrivains italiens qui ont combiné la réflexion morale avec la théorie politique et d'une comparaison entre Grécian et Madame de Sablé. Le cadre ainsi tracé, Montaigne, La Rochefoucauld et les écrivains de l'époque classique font leur apparition, une place de choix étant accordée à La Bruyère. Les prolongements de la « Moralistik » dans les contes et les brèves nouvelles, ainsi que l'influence des moralistes sur les philosophes éclairés prouvent la vitalité des aphorismes. Une bonne bibliographie se trouve à la fin de cette incursion pénétrante dans une série occidentale d'œuvres littéraires qui parfois dévoilent les directions adoptées par la littérature.

FRIEDRICH WOLFZETTEL, *Einführung in die französische Literaturgeschichtsschreibung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, 326 p.

Cette présentation dense et enrichissante de l'historiographie littéraire française débute avec l'histoire des humanistes, traverse l'âge des Lumières et insiste sur le 19^e siècle, sur Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Lanson, pour reconstituer, dans le dernier chapitre, les tendances actuelles — les relations avec l'histoire des idées et des mentalités, l'emploi du concept de *génération* littéraire et l'attention accordée aux recherches inspirées par la sociologie de la littérature. Une utile chronologie et une riche bibliographie se trouvent à la fin de ce livre qui refait un important chapitre de la théorie littéraire, d'autant plus que les historiens français de la littérature ont eu partout des disciples.

Constantes et typologies sud-est européennes, « Cahiers roumains d'études littéraires », 1983, 3, 168 p.

Ce fascicule se propose de mettre en lumière des similitudes typologiques (Mircea Muthu), la typologie sociale dans les textes roumains et grecs du début du 19^e siècle (Cornelia Papacostea-Danielopolu), la formation des écrivains bulgares en Roumanie (Elena Siupur), des éléments de continuité dans la littérature turque moderne (Viorica Dinescu), l'important problème des souscripteurs aux livres imprimés au siècle passé (Cătălina et Victor George Velculescu). Une réévaluation du concept de communauté littéraire slave (Corneliu Barborică), une analyse du symbolisme de la symétrie dans l'art populaire (Anca Manolescu), de nouvelles données sur la fortune de Fénelon dans la culture roumaine (Ileana Virtosu) enrichissent l'investigation des constantes qui se laissent saisir surtout en regardant simultanément les témoignages littéraires et ceux figuratifs (A. Duțu).

Une bibliographie des contributions roumaines récentes à l'étude des littératures sud-est européennes est complétée par la discussion de quelques synthèses consacrées au comparatisme qui prend en charge cette zone du continent européen. Signalons dans la rubrique « Confluences » l'article de Manfred S. Fischer (Aachen) sur Herder et la littérature comparée et l'étude de Francisca Iova sur les parallélismes roumano-ibériques.

ALEXANDRU DUȚU

YVES CHEVREL, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 234 p.

Les recherches sur le naturalisme marquent, avec le livre d'Yves Chevrel, une étape importante dans l'intégration de ce phénomène littéraire qui s'est développé dans les pays de l'Europe à la confluence de deux siècles, parmi les objets d'étude des disciplines théoriques qui à notre époque ont fait progresser l'analyse du discours littéraire — la poétique, la narratologie, la sociologie de la littérature et la sociocritique. Ouvrage de synthèse, dense et solide, révélant la compétence, le souci de clarté et de cohérence de l'universitaire, le livre porte sur l'histoire du mouvement naturaliste, sa conception sur le statut de l'écrivain et ses rapports avec le public. L'auteur situe le naturalisme dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, pour dégager la spécificité du discours naturaliste, la contribution des œuvres naturalistes à l'avènement de l'âge de la modernité dans la littérature européenne.

L'intérêt majeur de l'ouvrage consiste, en premier lieu dans l'analyse de la poétique du naturalisme, vue comme une théorie littéraire, une rhétorique et une pratique d'écriture. Littérature sans mythes, qui refuse toute explication transcendante de l'homme en faveur d'une vision déterministe de l'individu en tant qu'être social, défini à partir de multiples composantes identifiables (milieu, métier, hérédité), le naturalisme a contribué non seulement à la ruine du genre tragique, mais aussi à la remise en question d'une littérature constituée en genres distincts et hiérarchisés. Les formes littéraires privilégiées par le naturalisme, le roman et le récit court (Zola, Maupassant, Daudet) ainsi que le théâtre (Tchekhov, Ibsen, Strindberg, Hauptmann), illustrent la propension des écrivains naturalistes à transgresser les règles fondamentales des genres, à contester la taxinomie générique héritée de la tradition, sans franchir le pas qui conduit vers l'effacement total de la frontière entre les genres. Une *rhétorique du désordre*, de la « non-spécialité », de l'indistinction et de la confusion serait, selon Yves Chevrel, le premier mot de la poétique du naturalisme.

Mais la poétique du naturalisme peut lier une rhétorique du désordre et la *logique du texte*, le texte naturaliste se définissant comme une « tranche », une « page » de vie humaine, comme une coupe opérée, à un moment donné, dans un ensemble d'événements, comme un ensemble d'épisodes reliés entre eux d'une façon plus ou moins arbitraire. D'où une écriture rompue, soumise, à des effets de turbulence qui viennent troubler pour le lecteur une transparence qui glisse aisément du constat à l'accusation, affirme l'auteur.

L'approche thématique, la plus répandue dans les études sur un mouvement littéraire qui a voulu représenter la totalité du monde, la vie moderne, qui a fait découvrir à la littérature des zones inexplorées de l'humain, est envisagée sous l'angle de la « *analyse cruelle* » que Zola et les Goncourt ont apportée dans la peinture de certains milieux, cruauté d'ordre méthodologique et non pas thématique, puisqu'elle vise la mise en évidence des composantes du réel contemporain.

Parmi les marques du texte naturaliste, l'auteur analyse certains éléments qui assurent, textualisent et signalent au lecteur cette nouvelle substance littéraire, à savoir le *titre*, indice du découpage du réel qui est proposé et en même temps mode de lecture, l'*incipit* et la *clôture* du texte naturaliste, procédés de mise en œuvre d'une fiction, qui insèrent le texte dans l'histoire et la Société.

Car l'écrivain naturaliste se considère, comme le montre Yves Chevrel dans la dernière partie de son ouvrage, une des composantes essentielles de la vie sociale de son temps et le naturalisme opère une rupture, peut-être plus nette qu'aucune autre, avec la conception traditionnelle de l'homme de lettres. Le statut du métier d'écrivain, les nouveaux rapports de communication avec le public mettent en question l'idéologie en acte dans le texte naturaliste. L'héritage du naturalisme consiste aussi dans la fonction critique de la littérature qu'il a voulu promouvoir.

Professeur de littérature comparée, Yves Chevrel a placé le naturalisme dans l'espace culturel européen en soulignant les constantes, les points de rencontre, une communauté d'inspiration entre les écrivains naturalistes, sans oublier l'univers propre à chacun des représentants du naturalisme, dont les œuvres sont analysées avec subtilité, dans un exposé à la fois rigoureux et nuancé.

ANGELA ION

RENÉ WELLEK, *The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982.

Pour la science de la littérature, la première moitié du XX^e siècle se situe sous le signe de la synthèse et de l'effort de convergence. D'une pléiade de travaux fondamentaux parus à l'époque, quelques-uns avaient des velléités explicites de théorie littéraire : *Das Wortkunstwerk*, Mittel

seiner Erforschung par Oskar Walzel, *Das Literarische Kunstwerk* par Roman Ingarden, *Das Sprachliche Kunstwerk* par Wolfgang Kayser et, le dernier mais pas le moins important, *Theory of Literature* (1948) que René Wellek signait en collaboration avec Austin Warren. En réfléchissant aux fondements que la synthèse mentionnée ci-dessus tend à esquisser, nous sommes tentés de retenir surtout la tendance — partiellement explicable en tant que réaction vis-à-vis du relativisme historiciste antérieur, mais en reflétant aussi en quelle mesure la pensée littéraire de l'époque fut marquée par la phénoménologie — d'imposer un concept de littérature qui soit homogène, cohérent et stable. Une telle perspective nous oblige d'accepter certains postulats ontologiques fondamentaux, qui autorisent des définitions essentielles de l'objet de la recherche, dans ce cas, une «œuvre littéraire».

Nous avons considéré nécessaire cette longue introduction car, dans les décennies qui ont suivi, et même dans ce livre récent, le pr. Wellek, vénérable octogénaire, reste fidèle aux hypothèses sur lesquelles fut fondée la *Theory of Literature*. Les essais compris dans son volume expriment clairement dans quelle mesure la conception de René Wellek sur la littérature est «de vieille date». Nous ne voulons pas accuser l'auteur d'anachronisme, mais souligner certaines non-coïncidences entre le modèle construit par le théoricien, modèle présenté comme universel et éternel, et la situation réelle de l'objet de la recherche, notamment la littérature soumise à des mutations perpétuelles. Une mobilité historique devant laquelle les théories littéraires ont essayé quelque temps de faire flotter la bannière essentialiste (prenant même le risque de s'écarter du terrain ferme de la science en faveur d'une métaphysique de l'objet en soi) pour se résigner ensuite à un relativisme culturel de facture modérée.

Cessant d'être une *ousia* métaphysique, une réalité préexistante — ainsi la présente René Wellek (surtout dans les essais *The Attack on Literature et Literature, Fiction and Literariness*), la qualité d'«être littéraire» devient pour les écoles critiques contemporaines examinées par l'auteur américain, une fonction variable du point de vue historique et culturel, se manifestant dans une multitude de textes. Sans aucun doute, si nous admettons les postulats de René Wellek — l'indépendance d'essence ou de dernière analyse de tous les textes considérés comme étant littérature et, implicitement les privilèges de la perspective esthétique, conformes à la «nature intrinsèque» de ceux-ci — alors nous pouvons comprendre son acharnement polémique manifesté tant vis-à-vis des modalités de création de la littérature moderne «de rupture» que du relativisme, pas moins polémique, programmatique, pratiqué par les écoles théoriques contemporaines. D'ailleurs, René Wellek a consacré à ces dernières quelques profils convaincants : Le *New Criticism américain*, le formalisme historique de l'Opojaz, la critique américaine des années '60 sont, tour à tour examinés par l'auteur qui tâche ainsi de préciser le rapport de forces établi dans notre siècle, entre les deux hypothèses de l'approche d'un texte qu'Aristote avait nommé *poétique* et respectivement, *herméneutique*. Sa sympathie, déclarée, va vers la *poétique*, comprise comme un effort d'intégrer les sondages «intérieurs» et «extérieurs» dans la structure objective «de l'œuvre», dans une synthèse valorisante, tandis que la *herméneutique* — telle qu'elle est comprise et pratiquée par Bachelard, Poulet ou Northrop Frye — lui semble suspecte car elle déplace le poids du sens de la réalité objective et saisissable du texte, dans la sphère de la subjectivité imprévisible de la conscience réceptrice.

Que nous sommes d'accord ou non avec les hypothèses de René Wellek — visiblement tributaires, ainsi que nous le remarquons ci-dessus, au contexte culturel et à l'idéologie littéraire de la première moitié du XX^e siècle — son livre pose de nouveau quelques-uns des problèmes clés de la définition et de l'interprétation de la littérature, et constitue un document reconfortant de la conscience de soi de la critique.

MONICA SPIRIDON

ADRIAN MARINO, *Etiennele ou le comparatisme militant*, Paris, Gallimard, 1982, 261 p. (Les Essais, CCXX).

C'est sur les paradoxes d'une nature paradoxale et extrêmement attachante que se penche le livre d'Adrian Marino sur l'œuvre d'Etiennele. C'est en même temps une exégèse et un document programmatique. Le fait que le premier écrivain de marque à consacrer une monographie de l'œuvre d'Etiennele est un Roumain ne peut pas passer sous silence. Toutes les doléances spirituelles intimes de l'auteur du livre *Viaja lui Alexandru Macedonski*, toute la problématique, grave parfois, du comparatisme et du statut de l'intellectuel dans notre époque, sont soumis au débat avec ardeur en partant de l'œuvre d'Etiennele. Nous ne savons pas si cet remarquable intellec-

tuel non conformiste s'est réjoui à la lecture d'une telle monographie : mais nous nous trouvons devant un livre totalisant dans lequel Etienne devrait se reconnaître avec enchantement.

En ce qui concerne le portrait robot du futur comparatiste, le chapitre final du livre d'Adrian Marino commence par constater que ce nouveau comparatiste n'est pas encore venu au monde. « C'est peut-être l'aspect le plus difficile du comparatisme militant, par ce qu'il est plus facile de l'enoncer et de le démontrer (théoriquement) que de le réaliser (en fait) » (p. 182).

On aurait pu écrire une exégèse étoffée sur l'œuvre d'un des plus choquants intellectuels européens contemporains, débordante de notes et d'érudition, d'interminables glosses savantes, car la matière du livre offrait de nombreux pretextes. Heureusement, Adrian Marino a adopté la solution opposée : il a réuni les détails en saisissant vite l'essentiel (notamment les invariants qu'Etienne tient tellement à cœur), et il a tracé d'une main sûre un portrait d'une grande vivacité et d'une parfaite prégnance. Ce n'est pas l'histoire de la pensée d'Etienne que nous évoque le livre, mais les constantes de celle-ci.

Les fondements de la pensée d'Etienne sont énoncés dans les trois premiers chapitres : les autres pages de l'exégèse distillent, de plus en plus attentivement, les invariants mentales du penseur français. Adrian Marino laisse se dérouler sous nos yeux toute l'histoire du comparatisme théorique depuis Leibniz et Goethe jusqu'aux comparatistes américains contemporains. (Le fichier Marino est immense, source dégorgeante de références, et les notes finales du volume composent par elles-mêmes, en filigrane, une histoire du comparatisme européen).

L'exégète roumain n'adopte pas une attitude témoignant seulement d'une profonde compréhension, mais aussi d'une vibrante communauté de sentiments avec l'objet de sa recherche. En parlant des problèmes du comparatisme, de la nécessité d'un nouvel humanisme et d'une nouvelle attitude devant la culture, Adrian Marino parle de ses propres obsessions et inquiétudes. C'est l'élément qui, en dernière analyse, fait le charme de son livre. L'auteur choisit ses sujets d'après des critères très précis, que nous oserions intituler « la critique sympathétique ». L'unisson de leur pensée : critère ultime, dans le cas d'Etienne plus que dans d'autres cas. L'objet de la critique d'Adrian Marino commence à ressembler peu à peu, à son exégète : la gestulation invisible d'Etienne dans les pages de ce livre rappelle à notre mémoire un geste familier. Les quelques réserves, absolument marginales dans les problèmes touchant le comparatisme français (les opinions de celui-ci sur René Wellek ou la violence des options pour des cultures marginales) n'assombrissent pas son accord de principe, l'identification détachée et lucide avec le programme Etienne.

Le ton dans lequel est rédigé le livre, la qualité des références, l'attitude globale face à l'objet de l'analyse, rien de tout cela ne laisse entrevoir la moindre trace d'un complexe ou d'une déférence inutile. Adrian Marino a mis en œuvre les préceptes démistificateurs qu'Etienne avait lui-même utilisés : la culture universelle est une, seule et indivisible, des sujets privilégiés ou des sujets-tabou n'existent pas. Cette remarquable monographie écrite par un Roumain est la preuve la plus éloquente qu'Etienne a eu raison. Ce qui prouve aussi les efforts tenaces, héroïques et encore pas assez connus d'Adrian Marino visant d'inscrire l'exégèse roumaine dans le circuit des valeurs universelles.

MIHAI ZAMFIR

GEORGE MUNTEAN, *Interpretări și repere (Interpretations and bearings)*, Iași, Editura Junimea, 1982, 285 p.

This collection of studies by George Muntean (the outcome of more than ten years' work, according to the author) is a constant exploration of the relation between folk-literature and written literature from the perspective of the evolution of mental attitudes, systematically avoiding the discussion on the terminology it uses. The relation between the written and the oral level in the Romanian culture, the alterations this relation suffered in time as well as the relation between long-term trends and renewals are central themes of the book; moreover the careful analysis of some fundamental concepts, myths and attitudes defines the Romanian mental structures and the liability to dialogue with other cultures.

George Muntean investigates (without fear of repeating what has been said before, but humorously enumerating previous opinions, divergent or convergent) the sign-system through which fundamental attitudes, like the one towards love or "dor", pass into literature, or the folklore species which has become (in spite of ironical or skeptical attitudes) a national emblem : the "dolna".

A special attention is paid to the myth of "homo aedificans"; in the presentation of its different aspects from Antiquity to modern times in European written and oral culture the author underlines its specific characteristics in Romanian culture.

The Romanian ballad *Mesterul Manole* (*Manole the Master-builder*) is a particular form, whose artistic perfection is difficult to match, of this myth. The appearance of the Icarus motif at the end of some variants represents the logical evolution of centering the old beliefs around the Argeș Monastery and is a perfectly symmetrical reply to the initial fragments about the "Black Prince's" attempt to identify the right place for the foundation of his church.

The influence of the different social components on contemporary folklore requires a rediscussion and an adequate understanding of the relation between constancy and contemporization so that one can reach a "firm delimitation of the genuine from pseudo- and para-folklore products which erode the former's complexity and reduce it to one-sidedness".

The author outlines a general picture of the way in which the ethnic dimension is projected into tales, ballads, legends, ceremonial texts, proverbs and other species to such an extent that for many foreigners the still very vital folklore of East and South-East Europe has become an emblem of the specific national character. George Muntean frequently refers to the literary part of folklore (avoiding once more any discussions about terminology), without overlooking its relation with the other manifestations which constitute oral culture and the numerous and complicated interferences with written culture.

The relation written/oral represents the thematic leitmotif, and the three chapters immediately concerning it stand like pillars at the beginning, in the middle, and at the end of the book: the evolution of this relationship before and after the Romantic mutation; the stylistic correspondences between oral and written lyrical poetry; the relation between the great Romanian classics and the native folklore, regarded, in the dialogue with universal literature, as an essential component of their intellectual formation.

George Muntean's book, in spite of controversial details, asserts itself by its warm and at the same time lucid demonstration of the qualitatively special function of the folklore level in the forming of our modern culture and by the identification of the resonance of written literature in folklore literature which the writers and researchers explore the more profoundly and fruitfully the more they seem to "distance" themselves from it.

CĂTĂLINA VELCULESCU

Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ, *Средневековый роман. Происхождение и классические формы*, Moskva, 1983, 304 pp. Résumé en anglais.

Dans l'ensemble de l'activité de folkloriste, de théoricien de la littérature et de comparatiste du savant soviétique, la monographie consacrée à l'étude de la genèse et des formes classiques du roman médiéval constitue une étape nécessaire et une parution prévisible. Après l'étude qu'il donna en 1953 sur le héros du conte fantastique, où il fit l'analyse des éléments composants de la figure du héros et de la genèse de ce type de héros, après une autre étude datant de 1963 sur la genèse de l'épopée héroïque où l'accent se posait sur les formes primordiales, caractéristique qui se distinguait pour la même propension vers l'identification des éléments constitutifs (l'étude paraissait alors sous la rédaction de V. M. Žirmunski), suit, en 1964, dans le volume collectif *Teorija literatury*, une étude consacrée à l'épopée populaire. Une autre étude, qui préface la deuxième édition, de 1969, de l'ouvrage de V. I. Propp, *La morphologie du conte* représente la clarification d'une attitude et une réévaluation méthodologique: l'application de la méthode de la typologie structurale, en général, et surtout dans l'étude du conte est évidente grâce aux indices de différenciation qui peuvent être établis par cette voie (conformément à l'étude parue à la même époque à Tartu dans *Trudy po znakovym sistemam*, IV, consacrée aux problèmes de la description structurale du conte fantastique). La relevance de ces indices est utilisée dans l'ouvrage consacré au mythe et au conte paru l'année suivante dans le volume *Folklor i etnografija*. À cette étape méthodologique et historique de la recherche des formes narratives est étroitement liée la monographie dédiée au roman médiéval; des travaux qui s'occupent d'autres « formes primordiales » de l'épopée (*Edda*, 1968), ou de l'épopée mythologique asiatique (le cycle « Le corbeau », 1979) représentent des matériaux ethnographiques et historiques supplémentaires et, bien entendu, des nouvelles possibilités de faire valider et nuancer cette méthode (*La poétique du mythe*, 1976).

Parmi les indices que l'auteur proposait dans les années 1969–1970 pour la différenciation *mythe-conte*, le plus important est celui qui concerne la présence ou l'absence de l'étiologique;

d'ailleurs l'auteur considèrerait lui-même que seulement 3 des 8 indices proposés — parmi lesquels celui mentionné ci-dessus — seraient obligatoires. Le fait que la désacralisation du mythe n'est pas remplacée immédiatement par la fiction consciente suppose la nécessité d'un laps de temps pour que le phénomène d'apparition consciente de l'acte créateur de la fiction se produise.

L'auteur considère que dans le cadre de la littérature médiévale, le roman représente la première manifestation de ce phénomène.

Les sources du roman médiéval comprennent déjà certains traits caractéristiques dont l'association conduira à l'individualisation du genre dans la littérature médiévale et grâce auxquels le roman se situera au-dessus de son époque. Ainsi, le *roman antique*, à la différence de l'épopée héroïque ou de la lyrique, assure l'ossature du genre romanesque en tant que genre de la fiction narrative; le conte contribue à la genèse du roman médiéval par toute une série de motifs mythologiques qui tournent autour du trajet initiatique du héros, trajet dont le sens direct sera remplacé dans le roman médiéval par l'eros; le *roman byzantin* comprend l'allégorie érotique de la mythologie antique et annonce vaguement le conflit sentiment-devoir; la *hagiographie* qui place sur le premier plan des passions que doit subir le héros afin de toucher un but abstrait et difficile contribue en fait à l'humanisation de celui-ci par ses souffrances; la *lyrique troubadouresque* se partage avec le roman médiéval une série d'éléments de mythologie de l'amour et même le système de codification de ces éléments, chose explicable si l'on tient compte du fait que ces deux formes littéraires sont contemporaines.

Dédiée à la mémoire de V. M. Žirmunski et poursuivant la direction de la recherche comparatiste des littératures médiévales occidentales et orientales, que celui-ci avait illustrée, l'ouvrage analyse un vaste matériel, résultat de l'interprétation des formes médiévales du roman byzantin, français, allemand, persan, adzerbaïdjan, nippon. L'attention est centrée en premier lieu sur *Tristan et Iseult* et le cycle du Graal. À l'appui de l'interprétation ont été utilisés aussi des travaux plus récents qui portent autant sur les modèles compositionnels (P. Gallais, *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseult et son modèle persan*, Paris, 1974), que sur le système interprétatif de la trame de la narration (B. Weintraub, *Chretien's Graal: a New Investigation based upon Medieval Hebrew Sources*, Ithaca, 1970; P. Duval, *Recherches sur les structures de la pensée alchimique — Gestalten — et leur correspondances dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes et l'influence de l'Espagne mozarabe de l'Ebre sur la pensée symbolique de l'œuvre*, Lille-Paris, 1975).

L'importance de la démarche comparatiste de l'auteur réside dans le fait d'avoir accordé un rôle prépondérant au modèle qui organise les motifs (pp. 105—138) sans négliger de ce fait les sources, les influences ou la circulation des motifs.

L'étude témoigne de son utilité aussi bien dans les études consacrées à la stylistique du roman médiéval que dans les tentatives de déceler plus clairement les relations du roman de ce type avec l'épopée héroïque folklorique. En corroborant les données offertes par cette étude à d'autres plus anciennes, appartenant à A. N. Pypin ou T. N. Potanin, avec les résultats des recherches philologiques concernant la traduction dans les pays est-européens des romans médiévaux occidentaux (*Le Codex de Poznan*, 1580), et aussi avec les travaux consacrés au cycle Digenis Akritas, l'étude du système des genres dans les littératures médiévales est-européennes et dans le folklore connaîtra des progrès considérables.

MIHAI MORARU

Literarisches Mäzenatentum. Ausgewählte Forschungen zur Rolle des Gönners und Auftraggebers in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. von Joachim Bumke. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982, (Wege der Forschung, 598).

Le recueil de Joakim Bumke se propose d'offrir aux spécialistes du Moyen Age quelques-unes des principales études consacrées au mécénat littéraire de l'époque, persuadé que : «Die Vorstellung, dass grosse Kunst nur dort entsteht, wo der Künstler frei von allen äusseren Zwängen schaffen kann, ist ebenso verbreitet wie naiv. In der Antike, im Mittelalter und weit in die Neuzeit hinein war Kunst zu allermeist Auftragskunst, und Literatur konnte sich nur da entfalten, wo ess Gönner und Mäzene gab, die dafür Interesse zeigten und die bereit waren, die anfallenden Kosten zu bestreiten ».

Les auteurs du Moyen Age pouvaient bénéficier d'une protection et avoir en même temps assurés les moyens de subsistance soit dans les centres culturels monacaux (depuis les monastères les plus humbles jusqu'aux princes de l'église), soit dans les centres culturels laïcs. Ces

derniers-ci fonctionnaient auprès des cours impériales ou des nobles de différents rangs, de même que dans les milieux du patriciat citadin, des universités et de certaines écoles.

L'analphabétisme était prédominant même dans les milieux nobiliaires (où ceux qui savaient lire étaient surtout les femmes), en déterminant une certaine relation entre la littérature orale et écrite, un des aspects spécifiques étant la transmission fréquente, par voie orale, même des œuvres écrites. Dans ce recueil, Joachim Bumke ne s'intéresse qu'à la littérature courtoise d'Angleterre, de France et d'Allemagne, créée dans ce contexte de l'oralité dominante.

Les protecteurs et les commanditaires des œuvres intervenaient dans la création des œuvres, qui se réalisaient conformément à leurs exigences. Mais, la littérature gagne peu à peu une place imprtante dans la vie des cours et, de la sorte, les écrivains acquièrent la conscience de leur importance sociale.

Après l'introduction signée par Joachim Bumke, le volume comprend une étude écrite en 1933, dans laquelle l'historien Martin Linzel s'occupe du patronage littéraire des XII^e–XIII^e siècles. Suit une recherche de Karl Hauck (historien lui-aussi !) réalisée en 1960 sur les écrits littéraires en latin, des IX^e–XII^e siècles, subventionnés par les milieux nobiliaires. Le recueil reproduit ensuite un chapitre dédié au patronage littéraire à la cour d'Anjou et de Blois dans la première moitié du XII^e, tiré de l'ouvrage en cinq volumes du romaniste suisse Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500–1200)*, paru entre 1944–1963. L'historien américain P. P. Benton s'occupe du rôle culturel de la cour de Champagne (ouvrage datant de 1961) et Walter F. Schirmer de la vie culturelle à la cour d'Angleterre au XII^e, en plein essor surtout sous le règne d'Henri I^{er} et d'Henri II (ouvrage écrit aussi en 1961). Des travaux de l'historien Hans Patze a été retenu un fragment (1965) concernant la collaboration entre les cours nobiliaires et les monastères dans d'élaboration des soi-disant chroniques des fondateurs (Stifterchronik).

Le germaniste Karl Bertau a défini, en 1968, l'activité de mécénat de Heinrich der Löwe, tel qu'il ressort de l'épilogue à la traduction en allemand de la *Chanson de Roland*, et d'autres œuvres parues par ses soins. Joachim Bumke a inséré une étude parue en 1979, portant sur le rôle des femmes nobles (qui en général savaient lire et écrire sans dépasser par ces connaissances une certaine limite de culture), dans la vie littéraire.

Le recueil de J. Bumke invite les spécialistes à poursuivre, compléter et approfondir les recherches sur le mécénat littéraire considéré facteur décisif dans l'évolution des littératures.

CĂTĂLINA VELCULESCU

Русская старопечатная литература (XVI–первая четверть XVIII в.). Тематика и стилистика предисловий и послесловий. Moscou, Ed. Nauka, 1981, 304 p.

Les livres russes parus aux XVI^e – XVIII^e siècles ont été par trop peu étudiés au point de vue de leur valeur littéraire – c'est ce qu'en pensent les auteurs du présent volume. Aussi, un groupe de chercheurs travaillant à l'Institut de littérature universelle « M. Gorki » de Moscou se sont-ils proposé d'étudier les préfaces et les postfaces de plus de 400 ouvrages (dont seulement 6 de caractère laïc), réalisant de la sorte une monographie qui compte 11 chapitres intitulés chacun de manière fort suggestive. Ces contributions sont signées par : A. S. Demin (qui assume aussi la tâche de rédacteur responsable du volume), L. A. Itigina, A. S. Eleonskaja, I. A. Sofronova, L. I. Sazonova, A. S. Kurilov et L. A. Černaja.

Comme but de leur recherche, les auteurs se sont proposé de saisir les liens des préfaces et postfaces dont s'accompagnent les ouvrages imprimés avec celles des livres-manuscrits, ainsi que d'en dégager les différences par rapport aux ouvrages du même genre ukrainiens, polonais et serbes. Grâce à ce procédé comparatif on peut arriver à délimiter certaines zones et certains centres culturels. Par ailleurs, l'ouvrage met en lumière le rôle de cette sorte de contributions originales dans la lutte idéologique du temps, tout en saisissant aussi la valeur des publications respectives et leur importance pour la genèse de la littérature de masses. De même, les auteurs ont analysé le style et les motifs poétiques de ces contributions considérées comme une des sources de la philologie slave. Dans la disposition de leurs différents chapitres, ils ont tâché de re-créer l'« histoire » des préfaces et postfaces des XVI^e – XVIII^e siècles. L'Introduction précise que bien que la plupart de ces préfaces et postfaces soient déjà connues, leur étude typologique suppose une recherche directe et surtout une confrontation avec le livre-manuscrit.

Ces préfaces et postfaces sont considérées comme illustrant un genre à part de la littérature ancienne et qu'elles jouissent d'une autonomie dans le cadre du livre-manuscrit (autono-

mie transférée ensuite aux livres imprimés). Leur autonomie est attestée par la copie, dans certains manuscrits, des préfaces seulement, intercalées entre des textes avec lesquels elles n'ont rien à voir. Le dialogue imaginé avec le lecteur, le conseil qui lui est donné quant à la manière dont il convient de lire le texte respectif (sans hâte, avec des retours en arrière et des récapitulations) suggèrent le souci d'un rythme donné dans la réception du texte écrit—celui-ci, du reste, était de préférence épellé à vive voix. Des constatations similaires ont été faites par A. Duțu lorsqu'il a analysé les préfaces des livres roumains du 18^e siècle (dans *Coordonate* ..., 1968).

Notons l'analyse typologique des préfaces, analyse raffinée et nuancée due à A. S. Demin, qui propose leur classification selon leurs formules d'incipit, l'autorité évoquée, les références à la date du règne respectif et les vœux au lecteur. Au XVII^e siècle, les préfaces s'adressent à un cercle plus large de lecteurs (p. 191). Un trait caractéristique des lecteurs russes réside dans leur méfiance du texte imprimé, considéré comme susceptible — à la différence du texte copié à la main avec le respect du prototype — d'introduire des changements risquant d'endomager la religion. C'est pourquoi les préfaces des livres cultuels garantissaient leur conformité par rapport aux textes canoniques. Un autre fait intéressant relevé dans les *Conclusions* de l'ouvrage (p. 272–273) est qu'après le schisme des chrétiens de rite ancien (* staroobryadcy *) intervenu vers le milieu du XVII^e siècle, on constate dans leur littérature des préfaces d'un genre à part, non encore étudié.

Cette monographie examine sous un angle inédit la civilisation du livre, mettant au jour les perspectives de la recherche dans le domaine de la littérature ancienne, des Russes et des autres peuples slaves.

PAUL MIHAIL

ION ISTRATE, *Barocul literar românesc* (The Romanian Literary Baroque), București, Ed. Minerva, 1982, 386 p.

At the beginning of the book Ion Istrate presents the arguments which lead him to identify a "Romanian literary Baroque" in the 17th and 18th century: he then considers the etymological sense of the word Baroque and the different meanings it acquired in time, in order to distinguish the general characteristics of the concept, those that allow its application to the different European cultures in the 17th and 18th century.

In the second part of his book, Ion Istrate attempts to describe some of the phenomena which correspond to the concept of Baroque in Romanian literature.

In the author's opinion the mode of reception of "popular" books is one of them: circulating as oral readings (but not only) this type of texts underwent the transformations imposed by involuntary rhetoric and the readers were mentally recreating their universe according to the principle of analogy (operating as a convention of the conventional) by numerous inductive interferences between the real and the phantastic. But to convince the reader that such a mode of reception of "popular" books in the 17th and 18th century belongs to the Baroque, an investigation of what distinguishes it from the reception of previous centuries and of the 19th century would have been necessary.

The fate of the Romanian translations of the novels deriving from the pattern of the "Heliodorian adventures" raises many questions about the intensity of their circulation, the social strata they were meant for and the changes that occurred in their subject-matter.

Ion Istrate believes that the appearance of some modern forms of Romanian literature—philosophic lyrical poetry, the novel, the drama and the epic (a variant of the burlesque epic)—bears the stamp of the Baroque.

Philosophic poetry (dominated by the motifs "fortuna labilis" and "ubi sunt") acquires two completely different facets: Miron Costin's *Viața lumii* (The Way of the World) representing the secular and Dosoftei's poems, the canonic. A brief examination of Costin's *Lelapisei* (Chronicle) reveals nevertheless the same thoughts of the same man who wrote literary works, carefully weighing what can be said and what can not be said at length in a work of historiography. Dosoftei's initiative to versify the Psalter (*Psaltirea*) is connected to the examples mentioned above but also to the hymns, to the versified prologues *Sinazare* (Prologue) and to the versified Greek chronographies.

The analogies between Dimitrie Cantemir's work (the "scholar Prince" was not in the least a "completely new type of person" in our culture!) and the Baroque have been studied

by many specialists. The author of the present book believes he is the only one in possession of the key to the adequate interpretation. But if Dimitrie Cantemir had really been "obscure even in The Divan, but a master of the obscure", how could one account for the large circulation of this writing in many manuscript copies executed by humble scholiasts in small towns and villages? Is it not because the language of prince Cantemir appeared to his contemporary readers less excessively subtle than to us, the readers of today, who have lost the habit of "intensive reading"?

"Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa" belongs to the Inns of Court theater, widespread through Europe and its author could be Ion Budai-Deleanu. Since the "gross farce" whose texts were not put down in writing belonged to popular tradition, the relationship between popular stagings and different forms of the baroque theater should have been mentioned.

Ion Istrate holds that *Țiganiada* (The Epic of the Gypsies) belongs to the Baroque burlesque (contradicting all that has been stated previously), lacking any genuine miraculous element. Even if the present volume was finished in 1978 or 1979 (as the bibliography seems to imply), the following statement — included in the summary translated into French — has no justification: "Romanian culture . . . began . . . with the acceptance of the Oriental ritual, with worshipping in the Slavonic language and with the chronicles written by monks". P.P. Panaitescu's *Introducerea la istoria culturii românești* (Introduction to the History of Romanian Culture) and C. C. and Dinu Giurescu's *Istoria românilor* (History of Romanians) are far from being obscure books (and we can add many other titles) that demonstrate something entirely different from the statement quoted above.

At a close reading of Ion Istrate's book, we often respond to his manifest desire to provide a new perspective on Romanian literature in the 17th and 18th century.

CĂTĂLINA VELCULESCU

JACQUES MARX, *Tiphaigne de la Roche. Modèles de l'imaginaire au XVIII^e siècle*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

His research on the Norman doctor Tiphaigne de la Roche situates Jacques Marx in the center of the most recent contemporary debates taking place at a genuine methodological crossroads where literature, philosophy, social history and the history of science meet; in other words the study of Enlightenment mentalities, operating nowadays like a flood-gate controlling the circulation of traditional humanistic values in modern European culture.

For this reason the author chooses an almost obscure writer, forgotten by literary historians at the best, when some of his texts are not attributed to . . . Diderot. A significant detail anyway, proving the strictly *illustrative* character of Tiphaigne's work, *symptomatic for a certain outlook*.

From a methodological point of view Jacques Marx's book illustrates the usefulness of this type of research which we could call "of the proximate genre", not of specific differences, mostly illustrated by the most valuable, but of the less transparent which reserves its right to a certain inertia towards "the spirit of the age". Texts which it is hard to label and classify — like *Amilec*, *Bigarrures Philosophiques*, *Histoire des Galligènes*, *Giphantie*, *L'Amour dévoilé* or *L'Empire de Zaziris* — are interesting not so much in themselves as through the literary system that transcends them, through the cultural climate that establishes a common reference point. It has been mentioned that the 18th century makes actual and particularly cultivates a number of literary modes — such as dream, utopia, didactic discourse, dialogue, essay and scholarly pseudo-scientific dissertation, etc. — that seem to defy previously established distinctions between fiction and non-fiction, between real and imaginary. And the relationship between truth and fiction, like the one between likely and unlikely, is historically and culturally fluctuating, offering thus one of the criteria depending on which an intellectual climate can be characterized. Tiphaigne's scientific fictions, his fanciful digressions, his oniric and utopian escapes evidently share this privileged situation. Utopian speculation in particular — the specialists declare — is obviously and unequivocally favoured by a certain intellectual approach. Alexandru Ciorănescu even speaks of Utopia as a *forma mentis*. Seen in this light the satirical Utopias which Tiphaigne exercises in with obvious partiality relate him to Lucian of Samosata, Cyrano de Bergerac, Swift, Aldous Huxley or Ray Bradbury rather than to Plato, Morus, Campanella, Fénelon or Fourier. In the 18th century — and Tiphaigne's work fully confirms it — Utopia abandons its

canonic norms (civics, integrative moralism, optimism) and its formal sacral patterns which practically excluded it from the strictly literary sphere. Contaminated by the theme of the imaginary voyage, the oniric function, the attitude characteristic of parody and, above all, by discovering time, the Utopia of the Enlightenment sets the ground for the romanesque Utopian fiction of modern times, becoming gradually *literature*.

Beyond these mutations — easily observed in the texts which are so hard to be labelled of the Norman doctor, writer, essayist and even inventor — Jacques Marx asks us to register the symptoms of a typical attitude — scepticism, individualism, a new sensibility — which prepare the modern Western mentality. Tiphaigne's age was mainly a *floodgate* for European culture. Taking up ancient or Renaissance tendencies, ignored latencies and underground (or reputedly "untypical") aspects of the classicist age, Enlightenment foreshadows Romantic phantasy, asserting itself as a *sui generis* prehistory of ironic Utopia or of the literature of the 20th century called "science fiction".

MONICA SPIRIDON

HANS JÜRGEN LÜSEBRINK, *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts*, Vorwort: Rolf Reichardt, Edit. R. Oldenburg, München — Wien, 1983.

L'ouvrage s'inscrit dans la collection « *Ancien Régime* », *Aufklärung und Revolution* éditée par Rolf Reichardt et Eberhard Schmitt et porte sur les formes littéraires, les fonctions sociales et les fondements scientifiques de l'étude de la criminalité à l'époque des lumières. L'auteur se propose en même temps d'apporter de nouveaux points de vue à l'étude de la complexité sociale de l'époque. Il nous offre ainsi une brillante recherche sur l'évolution des mentalités, mise en relation, et en dépendance aussi, avec l'évolution des actes littéraires. L'interdépendance entre la littérature et la conception de vie et l'idéologie d'une certaine époque pourra tirer au clair, à travers son fonctionnement concret plusieurs questions qui dépassent, par leur vaste aire théorique, l'analyse littéraire proprement dite. La problématique de la criminalité témoigne de sa relevance, du point de vue de la sociologie de la littérature en ce qui concerne les « niveaux de culture », les « couches culturelles » dans la société connue sous le générique de « *Ancien Régime* ». On y pose en même temps la question des barrières spécifiques que certains niveaux culturels dressent devant la vérité sociale et historique, devant la réalité, autrement dit le problème du fonctionnement concret d'une certaine mentalité historique : on y démontre en même temps la relevance de la nouvelle littérature liée au problème de la criminalité (littérature populaire de colportage, pamphlets, littérature orale, prix académiques) par rapport aux textes et aux auteurs consacrés, les soi-disant « canoniques ». On discute aussi des voies et du droit de circulation et de l'interférence entre les attitudes sociales et les formes esthétiques, donc d'un problème de sociologie culturelle et finalement, on y pose aussi un problème épistémologique : pour une société quelconque, les connaissances spécifiques concernant certains domaines de la réalité, tels la criminalité, sont-elles relevantes ou non ?

Pour l'analyse des formes et des fonctions littéraires de la criminalité, l'auteur utilise plusieurs corpus de textes : quatre paradigmes sociaux ainsi que les textes juridiques et littéraires y ayant trait (Cartouche, Mandrin, Damiens, Desrues) ; sont prises en considération toutes les mentions susceptibles d'être subordonnées au concept de littérature, choisies parmi les causes célèbres du XVIII^e siècle ; enfin, un chapitre spécial est dédié aux prix académiques décernés aux textes touchant le problème de la criminalité, prix qui sont éloquents quant à l'attitude des élites culturelles, surtout quand ces prix sont attribués par les académies des provinces.

Dans l'économie de l'ouvrage, tant les faits historiques que la littérature concernant la criminalité dans la période respective n'intéressent pas comme tels, mais seulement comme parties composantes d'une science portant sur la société. L'attitude de l'opinion publique vis-à-vis des problèmes de la vie, le procès et l'exécution d'un chef de brigands, comme Louis-Dominique Cartouche, d'un chef de contrebandiers, comme Mandrin, de l'auteur d'un attentat à la vie du roi, comme Damiens ou d'un empoisonneur comme Desrues, ainsi que le grand retentissement qu'avait eu à l'époque l'attitude engagée de Voltaire dans le procès Calas sont étroitement liés à la mentalité de l'époque.

L'inédit de ce type de recherche abordé par l'auteur a nécessité une attention particulière quant au choix des sources de documentation et aux méthodes d'interprétation. L'application d'une méthodologie interdisciplinaire et d'une analyse quantitative du contenu de l'information s'est imposée comme strictement nécessaire. La variété des sources d'information couvre

une vaste aire, depuis les documents officiels des procès et les relations officieuses, jusqu'à la littérature de colportage et au pamphlet. La protestation social, y démontre l'auteur, se manifeste par l'intérêt pour une certaine littérature, pour la collection « Causes célèbres » ou « Bibliothèque bleue », ou bien pour certaines ballades, centrées, dans leur ensemble, sur une forme de révolte contre l'ordre légiféré, symptôme des temps nouveaux qui s'annonçaient.

Le volume est complété par une iconographie expressive, de nombreux tableaux synoptiques et une riche bibliographie.

Par la minutie exemplaire de la documentation, l'ouvrage s'inscrit en égale mesure dans la bibliographie de référence de la sociologie littéraire et de l'histoire des lumières en France.

ROXANA SORESCU

WOLFGANG BADER, JANOS RIESZ (Hrsg.), *Literatur und Kolonialismus I. Die Verarbeitung der kolonialen Expansion in der Europäischen Literatur*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, 1983.

C'est le quatrième volume de la collection dédiée à la science de la littérature, publiée sous l'égide de l'université de Bayreuth. Ce volume, résultat de la collaboration de plusieurs spécialistes est fondé sur une réalité intellectuelle toujours plus prégnante : si le thème de la colonisation est présent dans la littérature européenne depuis le XVI^e siècle, il ne revêt que de nos jours une configuration spécifique : les Européens ne detiennent plus le monopole des descriptions de l'expansion coloniale, le thème étant traité, sous un angle spécifique, aussi par les représentants du Tiers Monde. Aujourd'hui, quand les auteurs latino-américains, africains, asiatiques expriment leur point de vue d'une manière toujours plus efficiente, le comparatisme se fait un devoir de donner audience à l'autre partie aussi, et de liquider de la sorte l'isolement de la littérature européenne (et, implicitement de sa mentalité) vis-à-vis d'un développement culturel qui n'acquiert que maintenant le droit à l'universalité.

Les analyses littéraires insérées dans ce volume ont, pour ces raisons, une orientation sociologique et historique réalisée de la perspective d'un comparatisme plus vaste. Du sommaire très étoffé de l'ouvrage mentionnons : *Zehn Thesen zum Verhältnis von Kolonialismus und Literatur* (János Riesz); *Die Rechtfertigung der Kolonisierung in den « Comedias » Lope de Vegas über die Entdeckung, Eroberung und Behauptung der Neuen Welt* (Horst Dieter Hayer); *Der Indio als Christ und Priester : zu den Grenzen der Akkulturation* (Manfred Tietz); *Amerika als pragmatischer Antrieb und literarischer Vollzug — Der spanische Pikareske Roman und die Neue Welt* (Wolfgang Bader); *Ein frühes Plädoyer für koloniale Expansion — Antoine de Montchrestien « Traicté de l'Economie politique » (1615)* (Alfred Prédhumeau); *Enzyklopädismus als « Sprache der Freiheit » (...)* (Hans-Jürgen Lüsebrink); *Der französische Kolonialroman in der Konzeption vom Marius-Ary Leblond. Einflüsse-Manifeste-Beispiele 1900 — 1930* (Joachim Schultz); *Carl Einsteins Negerplastik. Kubismus und Kolonialismus-kritik* (Klaus H. Kiefer); *Der Abenteuer Afrika — zum deutschen Unterhaltungsroman zwischen den Weltkriegen* (Thomas Oleicher); *« El Arpa y la Sombra » (1979) : Alejo Carpentiers Roman (...)* (Titus Heydenreich); *Der halbe Türke. Literatur und koloniale Wahrnehmung* (Gerhard Köpf).

ROXANA SORESCU

MANFRED SCHMELING, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982.

Placé à distance égale entre le récit historique exhaustif et le purisme formaliste de l'analyse morphologique, le livre de M. Schmeling entrelace avec désinvolture les perspectives méthodologiques en les mettant au service d'une intéressante hypothèse. Quelles que soient les formes qu'elle revêt pour se faire connaître, la réflexion dramatique, affirme l'auteur, amorce dans la structure du texte une histoire littéraire *sui generis*. Le texte acquiert une fonction herméneutique immanente, il signale pour l'horizon esthétique d'une certaine époque littéraire les éléments viables et respectivement ceux tombés en désuétude.

Les formules spéculaires apparaissent, dans l'histoire littéraire, justement dans les moments où se réalise la synonymie entre l'horizon d'attente et la tradition, quand se produit

la saturation qui réclame la rupture, donc la modification des normes et des conventions conformes aux canons.

L'auteur se penche surtout sur deux périodes historico-littéraires les plus importantes dans lesquelles le métathéâtre cumule des fonctions esthétiques importantes : le siècle des lumières et l'avantgarde du XX^e siècle.

En réalité, tel qu'il fut précisé dès le début, les fonctions structurelles internes — qui intéressent exclusivement du point de vue de l'économie du texte — sont nettement dissociées des fonctions historiques et esthétiques qui supposent de rapporter le texte aux normes d'une doctrine littéraire. Dans le théâtre moderne, de même que dans celui des lumières, c'est justement ce deuxième type de fonctions (d'ailleurs le seul qui intéresse l'auteur) que le dramaturge exploite en premier lieu.

Les analyses de M. Schmeling démontrent qu'au XVIII^e s. le théâtre dans le théâtre accomplit une fonction exclusivement parodique et critique qui vise en égale mesure, l'esthétique théâtrale et ses dogmes d'une part, les normes traditionnelles de la vie sociale et politique d'autre part. Mais, en échange, dans notre siècle, l'autothématisation du théâtre a une double fonction. D'une part le métathéâtre est, chez Eugen Ionescu, Tom Stoppard, Günter Grass une hypostase de l'intertextualité, une manière de faire rapporter la littérature à ce qui avait été déjà créé, tout en ébranlant les certitudes du *mimesis* et en « dramatisant » l'histoire du théâtre universel. Mais, d'autre part, le procédé propose un point de vue novateur sur la réalité, sur la vérité et sur le monde en son ensemble, ainsi que sur les possibilités de faire représenter l'homme moderne et sa mentalité à l'aide des moyens offerts par la scène.

MONICA SPIRIDON

ANDREI RADU, *Cultura franceză la românii din Transilvania până la Unire* (French Culture with Transylvania Romanians before the Union), Dacia, Cluj-Napoca, 1982, 291 p.

Books of reference and information seem to occupy an increasingly important place in the contemporary world, becoming as necessary as the works of cultural synthesis. In the last ten years, in addition to the diversification of the scientific methods of investigation of the cultural phenomenon, a large number of bibliographies, dictionaries, statistic studies have appeared widening the area of comparativism; they are a proof of the open character of the relations between cultures, of the endless power of transmission and restoration of creative thinking.

Andrei Radu's PhD thesis, submitted at the Sorbonne in 1971 under the scientific supervision of Alain Guillermin and published by Editura Dacia in 1982, represents such a preoccupation within a sharply defined area: Transylvania and the reception of French culture. Naturally we might be tempted, at first, to doubt the efficiency of such a delimitation. Every other research on relations between Romanian literature and other literatures attempt to investigate the whole Romanian cultural context in order to present a general, unitary picture. The demonstration of the opening of our literature towards the great universal values must be founded on as complete as possible information.

But Andrei Radu does not want to follow a trodden path, especially as Romanian-French cultural relations have been an object of study for many Romanian scholars, starting with Iorga. His task is a different one: namely to present the struggle of the Romanians in Transylvania to preserve their language so as not to lose their ethnical entity. And this could only be achieved by closer ties with the Western cultures with which they shared the same Latin origin and the same aims. It is not accidentally that the investigations start with Enlightenment, whose philosophic and political ideas were indispensable to the Transylvanians in their struggle for national and social liberation. We shall not find in Andrei Radu's book an exhaustive survey of the translations of Voltaire's work and of those of his plays that were performed in Romania or of the reception of his work in Romanian literary history; but we shall understand what this great writer and philosopher meant in a certain rigorously delimited period of Transylvanian history, the end of the 18th and the beginning of the 19th century.

Though the literary phenomenon plays an important part in his investigation, regarding the importance and value of translations, the author is also interested by other aspects of French culture which penetrated into Transylvania and contributed to the consolidation of an independent Romanian culture. He follows the travels of Transylvanian personalities through France, their echoes, the circulation of French books and the French press, the teaching of French in Transylvanian schools, the cult of Napoleon (which penetrated the Romanian folklore

in Transylvania), scientific and philosophical problems. One chapter mentions the French editors, writers, historians or travellers who have known the problems of Transylvania and have shown sympathy and understanding. He lays a special stress on the remarks of those Frenchmen travelling through Hungary and Transylvania who commented that the Wallachians are the oldest inhabitants of the country, the descendants of the Romans and that their language abounds in Latin elements. An important passage is devoted to Jules Verne, whose novel *Castelul din Carpați* (*Le château des Carpathes*) had been translated into Romanian as early as 1897.

Andrei Radu relies on a minute, almost pedantic investigations of the sources at his disposal (manuscripts, periodicals, volumes, private libraries) and succeeds in gathering an impressive evidence of the richness of French-Transylvanian cultural relations until the Union. Besides great Transylvanian scholars interested in the spreading of French culture, a whole series of journalists and translators are mentioned whose almost forgotten or unknown efforts have laid the foundation of a Romanian culture opened to the universal: e.g. Horia Petra-Petrescu, Virgil Popescu, Augustin Pop, Virgil Onițiu, Stelian Rusu, Tit Bud, Silvestru Moldovan and many others whose pen-name A. Radu identifies. The method of enforcing historical truth by scholarly, scientific demonstrations is immensely valuable for the foreign specialists engaged in the study of Romanian history and culture.

MICHAELA SCHIOPU

B. P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini (Corespondență primită) (B. P. Hasdeu and His Romanian and Foreign Contemporaries (Received Correspondence)). Text established, translations and notes by Nicolae Mecu, Viorica Nișcov, Al. Săndulescu and Mihai Vornicu. Coordination and introductory study Al. Săndulescu, vol. 1, București, Ed. Minerva, 1982.

The rich and so far almost unknown correspondence received by B. P. Hasdeu from distinguished European and Romanian scholars offers significant information regarding the European opening of Romanian culture in a key moment for its political destiny (the War of Independence) and for the evolution of the scientific spirit in the field of humanities: history, the study of folklore, philology in its widest sense.

Hasdeu the prose-writer, dramatist, poet and scientist felicitously combines the vocation of a pioneer with the propensity towards construction and synthesis in history, linguistics, folklore and "cultural anthropology", as it is called nowadays; he wrote vast works like *Istoria critică a românilor* (The Critical History of the Romanians), *Etymologicum Magnum Romaniae*, *Elemente dacice în limba română* (Dacian Elements in the Romanian Language) or published a thesaurus of texts — of European fame — *Cuvențe den bătrâni* (Words of Yore). His constant preoccupation was to distinguish and justify scientifically the *ethnic coordinates of the Romanian spirit*, its Rumanic superstructure but also the Dacian "native fund". In addition to his works the scholar found time for a constant *letter exchange* with personalities like Hugo Schuchart, G. Ascoli, G. Weigand, Gustav Meyer, J. Baudouin de Courtenay, Alexandr Veselovski, Franz Miklosich, Angelo de Gubernatis and other first-rate scholars, linguists, folklorists, philologists, professors from the great cultural centres of that time. As in the case of Erasmus, that other humanist and representative of the "civilization of the dialogue", the surprisingly rich and varied correspondence reveals Hasdeu's training and vocation as a "citizen of the world". On the other hand, the fertile exchange of ideas with a series of personalities of Romanian culture represents an important documentary capital which illuminates still obscure aspects of the "public mentality" of the age, of the struggle of the Romanian intelligentsia to preserve and perpetuate our cultural unity, to prepare the final political unity.

The correspondence of a scholar and a humanist of Hasdeu's importance is exemplary for the noble mission of literature and philology in the field of intercultural communication, of the crystallization of unity in diversity which constitutes the European spirit. It deserves — from the documentary-informative point of view — the interest of a wide circle of specialists: historians, linguists, especially Romanists, litterati, folklorists, sociologists of culture.

Besides, such a correspondence of the finest pens has an intrinsic "literary" charm, a genuine capacity of evoking bygone times and fascinating personalities.

MONICA SPIRIDON

WERNER JOST, *Räume der Einsamkeit bei Marcel Proust*, Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, 1982.

Dans l'étude consacrée aux sens et aux fonctions de la solitude dans l'œuvre proustienne, Werner Jost réussit d'imbriquer et de rendre convergentes deux perspectives d'habitude disjointes, tout en tâchant d'accaparer à son compte les exégèses proustiennes : la synthèse comparatiste et l'explication du texte.

L'auteur se situe au début dans un vaste horizon, en étudiant le motif de la solitude — depuis l'antiquité jusqu'au romantisme ou à l'époque moderne — en connexion avec le climat culturel (mentalités, contextes idéologiques, systèmes esthétiques).

L'érudition est doublée, ultérieurement, d'un fin esprit analytique, maître du *close reading*, parfaitement à l'aise sur les deux plans thématique et stylistique. L'auteur poursuit les formes et les fonctions symboliques de la solitude telles la relations entre la solitude (*Einsamkeit*) et l'isolement (*Alleinsein*), entre les espaces intérieurs et extérieurs (de la socialité). Au-delà de ces distinctions qualitatives nous sommes invités de déchiffrer quelques coordonnées fondamentales grâce auxquelles peut être décelé le monde de la fiction proustienne : le jeu ambigu entre la profondeur et l'apparence, la relation du « moi » avec l'« autre ».

La riche bibliographie sur laquelle est fondé l'ouvrage retient aussi l'attention du spécialiste.

MONICA SPIRIDON

Rumänische Sagen und Sagen aus Rumänien, herausgegeben und übersetzt von Felix Karlinger und Emanuel Turczynski, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1982, 206 p.

Felix Karlinger, who has often presented Romanian fairytales (*Märchen*) to German speaking readers, collaborates this time with Emanuel Turczynski in order to offer a selection of legends (*Sagen*) circulating in Romania. The authors explain, from the very beginning, that the German term "Sagen" has no well-defined correspondent in Romanian folklore; on the contrary, the fairy-tale and the legend are frequently mixed up and the unfolding of oral narratives includes fragments that are sung, in the same way in which the melody of ballads is interrupted by passages that are recited (a phenomenon occurring also in Calabria, Sardinia, South and West Spain). In their selection the two specialists have only retained the narrative centre of the "Sagen", resisting — for the time being — the temptation to include the musically noted passages.

Overcoming the difficulties raised by the frequent and inevitable discussions concerning terminology, the authors succeeded in collecting a captivating narrative material. From the approximately 40 collections they used, 4 — to which they frequently refer — are unpublished. They selected "Sagen" which had been written down for several centuries, from the legend of the city Poenari in the Cantacuzenian Chronicle or Neculce's Words to recent transcriptions of "tales" just recorded on tape. The more than 60 narratives they retained were thematically grouped together, from comments on the appearance of comets or less common astrological phenomena to legends about historical personalities (the most recent is prince Cuza, as much loved it would seem as Stephen the Great). The titles of the chapters arouse the readers' interest.

The authors have also selected some Sagen of other people settled in Romania, particularly of the Germans called "Zips", settled in Maramureş and Bucovina in late 18th century. The two worlds, that of the Romanians and that of the settlers, live side by side and each has a certain image about the other, an image which it might be worthwhile to reconstitute, beyond the mined ground of maliciousness and animosity inherent between neighbours and even between members of the same community.

As a matter of fact, the whole book re-creates a popular way of looking at the world, extremely varied and rich, which is due to the geographic and temporal diversity as well as to typical fluctuations of the behaviour-pattern. Unfortunately, the fact that the geographic names of places in Transylvania and Bucovina are mentioned only in their German variant, makes it more difficult for the reader to localize the narratives on the map.

In outlining the historical conditions which led to the development of the Romanian feudal states the collective volume *The Founding of the Romanian Feudal States*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1980, which includes a special study on the relation between legend and historical truth should be mentioned : Nicolae Stoicescu, „Descălecat” sau întemeiere. O veche preocupare a istoriografiei româneşti. Legendă şi adevăr istoric ("Descălecat" or Founding. An Old Preoccupation of Romanian Historiography. Legend and Historical Truth).

Furthermore, with regard to the legends about Vlad Tepeș (whose popularity lasted till the end of the 19th century as Eminescu's verse and Theodor Aman's paintings prove it), works like N. Stoicescu's *Vlad Tepeș* (Ed. Academiei, București, 1976, translated into English) and Șt. Andreescu's *Vlad Tepeș. Dracula* (Ed. Minerva, București, 1976) would have been useful to the foreign reader.

Correct information and love of literature have produced the first comprehensive collection of Romanian legends (*Sagen*).

CĂTĂLINA VELCULESCU

Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII (BOCES. XVIII), no. 9, Universidad de Oviedo—Cátedra Feijoo, 1981, 340 págs.

Nos encontramos otra vez ante el sondeo erudito unido al enjuiciamiento crítico matizado practicado en la estructura de la conciencia, del lenguaje y del proceso histórico y social de la época, un sondeo en un meticuloso e inteligentemente orientativo acopio de datos elaborados e interpretados con la consabida claridad, capacidad sintética y el penetrante rigor científico con que nos acostumbró el Boletín.

En su conferencia sobre el "Perfil psicológico del escritor J. F. de Isla (1703—81)" Rafael Olacoechea en un acercamiento "comprensivo" alude únicamente a la faceta de escritor de Isla probando que éste fue condicionado por el hombre y espoleado o frenado por los criterios del jesuita. J. F. de Isla destacó como escritor de obras de tipo polémico y de pluma festiva y como hombre de mucho ingenio y copiosa erudición.

Luciano Castañón recoge en su artículo "Jovellanos y Goya" algunos datos poco conocidos relativos a las relaciones habidas entre el polígrafo Jovellanos y el genial pintor Goya, centrándose en los retratos jovellanistas pintados por Goya, en el Ex Libris que éste le grabó, así como en algunas de las demostraciones amistosas que a lo largo de su vida hubo entre ambos.

En su estudio "El universo mecánico y una paradoja central: La «Raquel» de Huerta" Donald E. Schurilknight se propone como fin de iluminar el pensamiento de García de la Huerta analizando en sus versos la paradoja del universo mecánico: ser algo y estar dotado de deseos de ser algo más, de ver más allá de sus "posibilidades" jerarquizadas.

Fernando R. de la Flor en "Convencionalismo y artificiosidad en la poesía bucólica de la segunda mitad del siglo XVIII" demuestra que la sinceridad de las composiciones bucólicas no es más que la de la coherencia de su artificio, su fidelidad a la tradición; su coordinación con el resto de los elementos; la adecuación de las claves; la contención de la emoción; la evasión etc.

"La administración eclesiástica en el siglo XVIII a través de un libro de cuentas de una parroquia leonesa (1709—1788)" de Millán Urdiales nos facilita el conocimiento de la vida religiosa y eclesiástica y nos ayuda, a través de modestas alusiones a hechos de la vida corriente, a entrever algo del vivir cotidiano, entre la cuna y la sepultura, de las gentes de un rincón hispano, semejante a otros muchos, vivos hoy todavía.

En la "Correspondencia literaria (1791—1803) del arabista José Antonio Banqueri con don Fr. Manuel do Cenáculo Vilas Boas, Obispo de Beja y Arzobispo de Évora" José-Luis Soto Pérez se detiene en las trece cartas melancólicas escritas por Banqueri y en que éste desahoga su corazón lastimado hablando de su traducción del "Código Árabe de Agricultura" y aprecia de modo especial la forma en que don Manuel do Cenáculo se hizo, con su ingeniosa caridad, cargo de sus aflicciones.

Alvaro Ruiz de la Peña en su estudio "En torno a la fabula ilustrada: el asturiano Eugenio Antonio del Riego" después de decir algo sobre la biografía del poeta asturiano lo presenta como creador de una literatura útil, amena y vigilante, que sintonizase con los esfuerzos reformistas de aquella época.

Ramón Rodríguez Álvarez se ocupa de los "Tres manuscritos del Padre Isla" que se encuentran en la Biblioteca del Centro de Estudios del Siglo XVIII y que contienen: el primero — doce cartas; el segundo — escritos críticos, polémicos y satíricos con motivo de la historia del Fray Gerundio y el tercero — la "Apología de Don N. Cernadas" sobre cuestiones de genealogía y heráldica.

En otros apartados del Boletín se presentan los libros y folletos de la "Biblioteca Feljoniiana", una amplia "Bibliografía dieciochista", así como a los miembros del Centro de Estudios del Siglo XVIII.

FRANCISCA IOVA

Anglo-Romanian Relations after 1821. Iași, 1983. (Supplement to "Anuarul Institutului de istorie și arheologie").

The proceedings of the third Anglo-Romanian colloquium of historians (Jassy, July 1981) offer a comprehensive and diversified image of the "Anglo-Romanian Relations after 1821". Although the debates mostly centered on historical subjects (*Seton-Watson and the Romanians*, Brătianu and the *British Public Opinion*, *The Buckleian Impact on Romanian Culture*, *The Vlachs of Macedonia*, *The Theory and Practice of Neutrality (1914–1916)*, *English Public Opinion and Transylvania*, etc.), the participants expressed varied and interesting viewpoints on the cultural and literary relations between the two countries.

Eric Tappe the well-known specialist of Romanian literature and author of a remarkable book on Caragiale offers in *Anglo-Romanian Contacts in Literature, 1848–1878* a lively and scholarly account of the growth of British interest in Romania, its language and literature from the first English version of a Romanian poem in 1841, to books on the language, anthologies of Romanian poems (Max Müller, Henry Stanley) and Romanian echoes in Thackeray, Charlotte Young, Trollope, Ouida etc. He analyses Call's version of *Manole* (Meșterul Manole) which appeared in *The Cornhill Magazine* in 1862 and his very personal interpretation of the poem.

In Ștefan Lemny's *England in the 19th Century Romanian Memoirs* the author illustrates how memoirs betray changes of attitudes characteristic of the way in which the British pattern was received by the Romanians according to the historical moment when the reception occurred. Thus the public taste (evident in the memoirs of I. Codru Drăgușanu, Iacob Negruzzi, Alecsandri, Odobescu etc.) evolves from ignorance to reticence, from reticence to enthusiasm.

The impact of English literature on the "Convorbiri literare" is further examined by Sorin Pârnu who emphasizes the fact that the English writers presented by this excellent review were not his contemporaries, but Shakespeare, Thomas Moore, Byron, Shelley, Keats, Chesterfield, the Brontës, Carlyle, Ruskin. Thus, the review dwelt on values tested by history and not launched by names *en vogue* at that moment.

Grigore Vereș shows in *Intermediate "Channels" of Information about English Literature in the 19th Century* how the second half of the 19th century which marks the flourishing of national literature is also a period of steady flow of Western culture towards the Romanian Principalities, an opening towards works of art, history and philosophy that conveyed generous ideals. He emphasizes the importance of the "continental mirror" (German and French) in the absence of which the contact with English culture would have been much delayed.

Cornelia Bodea in *A Lady-Novelist and a Diplomat on Transylvania and its People (1888–1892)* puts forth a well-documented survey of Seton-Watson's British forerunners taking an interest in Romania and discusses two of them: Emily Gerard and Arthur Nicolson later First Lord Carnock who were both sympathetic and perceptive observers of Transylvanian life and society. Emily Gerard in *The Land beyond the Forest* testifies to the oppressed condition of the Romanians in Transylvania, to their role in changing the existing balance of political forces. Nicolson's *Report on the Political Situation of Transylvania* promoted a large campaign in favour of the Romanians; it constituted for a long time the main source of reference in Transylvanian matters.

Alexandru Duțu demonstrates in *Anglo-Romanian Relations in a Phase of Transition* that the choice of foreign works to be translated by the beginning of the 19th century was determined by their response to new philosophical and artistic aspirations; the Romanian cultural tradition may be better perceived if the historian does no more consider this culture a "young" one and tries to reconstitute the Romanian cultural model too often blurred by the emphasis put on "Slavonic" or "Neo-Greek" periods.

This splendid collection of papers offers a keen insight in cultural traditions. All authors stimulate the reader by their interpretative skill and original observations.

CATRINEL PLEȘU

Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture. Edited by Robert W. Hanning and David Rosand. Yale University Press, 1983, 215 p.

Heureux les auteurs qui sûrent condenser dans leurs œuvres la pensée, les aspirations, le climat mental de toute une époque ! Leur anniversaire rappelle toujours non seulement les hommes qui furent leurs contemporains, mais aussi les formes et le contenu de

l'imaginaire. C'est ce que nous dit dès le début le beau livre paru aux Yale University Press et qui rassemble les conférences données à New York à l'occasion du cinquantenaire du grand Italien célébré par Casa italiana et la Columbia University. Les contributions se sont proposées de surprendre le rapport entre idéal et réalité tel qu'il se reflète dans *Il Cortegiano*; un rapport que les auteurs saisissent dans la structure ludique de l'œuvre (Thomas Greene) dans les contraintes du despotisme qui laissent leurs empreintes sur le livre et qui expliquent l'intérêt que ce livre a suscité au 16^e siècle et plus tard (Daniel Javitch), dans la doctrine politique de Castiglione (Dain A. Trafton), dans quelques mots-clefs comme « grazia », « sprezzatura », « affettazione » (Eduardo Saccone), dans l'attitude de l'auteur face au problème du langage (Wayne A. Rebhorne), dans l'attitude face à la mort que le portrait littéraire ou pictural essayait de vaincre (David Rosand), dans l'art de portraiturer de Castiglione (Robert W. Hanning), dans la carrière militaire du courtisan qui haranguait François 1^{er} de déclencher la guerre sainte contre le Grand Turc, un conseil qui eût un effet contraire (J. R. Hale), dans les réflexions de Castiglione sur l'art de la musique (James Haar), ainsi que dans son art dramatique (Louise George Clubb).

Le livre de Castiglione qui donne un tel éclat à l'art du dialogue, nous restitue les règles d'un jeu qui devait se dérouler en espace clos, dans une société dominée par l'autorité d'un prince, dans un monde qui savait goûter et raffiner les symboles et les allégories. Aussi bien dans la peinture que dans la littérature de la Renaissance « from the conflict between the ideal and the real, the willed life of art and the accepted fact of death, derived the expressive power, the special pathos, of a pictorial form that insisted on realizing as fully as possible its potential vitality » (p. 115); l'art de portraiturer a été mis au service de la mémoire, mais a essayé de conférer à la littérature une place privilégiée par rapport à ce que réalisait la peinture, tout en créant de nouvelles relations entre l'auteur, son œuvre et son auditeur (p. 138). Or, le public de *Il Cortegiano* semble plus sensible au jeu qu'aux graves questions que soulève la vie, comme par exemple l'amour des essences exalté par Bembo; si de tels problèmes mettent à l'épreuve « the resiliency of this circle » (p. 15), c'est peut-être à cause de la nouvelle image de l'homme que ce cercle désire recommander. Une image plus liée aux données fournies par l'exploration de la nature et moins sensible aux dimensions acceptées par l'homme médiéval, d'où la différence qui existe entre le modèle d'humanité préconisé par Erasme ou Montaigne et celui esquissé par Castiglione, entre le modèle des humanistes et ce modèle de cour. Nous trouvons peut-être plus de substance dans le modèle des humanistes (comme j'ai voulu le suggérer dans notre *Essai sur l'histoire des modèles d'humanité* publié en 1972, en roumain). Mais Charles Quint avait raison de puiser également aux œuvres de Castiglione et Machiavelli, et d'affirmer à la mort du grand courtisan et diplomate, en 1529 : « Yo vos digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo ».

ALEXANDRU DUȚU

ANDREI BREZIANU, *Odiseu in Atlantic* (Odysseus in the Atlantic) Cluj-Napoca, Dacia, 1977, 250 pp.

A number of essays on English and American literature (most of them within the sphere of comparative studies) were published by Andrei Brezianu in the "Discobolul" series of the Dacia Publishing House, under the suggestive title *Odysseus in the Atlantic*. From the title one assumes that the book's central idea is the contact between Mediterranean civilization and Anglo-Saxon culture, so aptly suggested by the metaphorical extension of the voyages of the archetypal Southern hero to cover new territories, with new possibilities for spiritual adventures. Indeed, the opening essay, *The Mediterranean and England*, reviews several centuries of English literature to bring into relief the moments when this contact was most intense and fruitful. In his exact and convincing manner, Brezianu demonstrates that the Mediterranean spirit was early echoed in English letters and was easily perpetuated — as it is natural for a culture whose originality lies precisely in the perfect osmosis, at all levels, between the inheritance of Rome and the Germanic background. In the course of English literature, the most extensive literature ever known to mankind, three such peaks of assimilation can be distinguished, corresponding, in fact, to the activity of three literary giants: Chaucer's poetry, grafting at the dawn of the English Renaissance the branch of Romance culture on the powerful Anglo-Saxon trunk; the Shakespearean synthesis, hardly conceivable without the essential vitality of the Romance element; and James Joyce's *Ulysses*, rightly considered to be "the most elaborate and synthetic restitution of the Mediterranean cultural world ever to be done in

the Saxon area". The interplay of Northern and Southern cultures, at an early stage in the development of national literatures, is the subject of the next essay, in which the Icelandic sagas are viewed as "the final climax of the kind of lyricism illustrated, in the childhood of mankind, by Homer's *Iliad*".

Brezianu's interest, however, focusses mainly on two climatic moments in the development of Anglo-Irish prose: Swift's satire and Joyce's "total" novel. The study entitled *A New Approach to Swift's Satire*, which shows the multiple facets of Swift's satirical genius, too often reduced to "Gulliver's mask", is impressive through its density as well as the logical successive linking of its various methods of examination. Brezianu re-considers the satirical writings and political pamphlets long overshadowed by *Gulliver's Travels*, subjecting Swift's work to a minute positive scrutiny and defining it as a quintessence of rhetorical perfection, blending seathing satire and all-pervading irony. He convincingly rejects the labels of "misanthropy" and general negativism that idle thinking has so often stuck to Swift's prose, showing how the edifice of Swiftian satire is, in fact, erected on a solid foundation of humaneness. The finishing touch to the writer's complex historical and literary portrait is added in a further essay, *Swift without His Masks*, an analysis of one of the less famous texts, the *Journal to Stella*, "an irreplaceable historical and biographical reference, essential for placing the man in his time and the writer in the artistic consciousness of his literary posterity".

Two substantial essays, *Ulysses: Parody and Fecundity*, and *Ulysses: Body Allegorical*, show Brezianu to be a most qualified interpreter of Joyce, whose masterpiece, we might say, he knows at a molecular level. The first of these essays starts from the premise that the novel is a product of the author's uncommon parodic genius, to point out, by means of an in-depth analysis of various fictional layers, its complex polysemy, and to demonstrate that Joyce's parody is eventually converted into creativity, i.e. fecundity. Thus *Ulysses* is considered to be "the greatest and most elaborate literary work patterned on a pre-existing model", containing — within a parodic framework — a synthesis of the centuries-long plea for the dignity of Everyman, the common and ordinary human being. Amplifying a structural suggestion, the second essay examines the symbolism of the human body in *Ulysses*, as one of the organizing principles of the material of life, at the level of the chapters and of the book as a whole.

A certain parallelism — in all probability accidental — of literary images occurring in two works enables the author, in *The Unicorn and Gulliver*, to compare the satirical gifts of the Romanian writer Dimitrie Cantemir to those of his contemporary, Jonathan Swift. *James Joyce and the Battle of Plevna Mention in Ulysses* is a genuine intellectual adventure, leading to the discovery of the first European echo of the 1877 War of Independence.

Though put together in a somewhat heterogeneous manner, *Odysseus in the Atlantic* has an inner harmony, accounted for by the consistent methodology and unifying auctorial tone. The ideas are clear and, filtered through the author's remarkable, but carefully measured-out erudition, they emerge richer in suggestions and associations, keeping the reader's curiosity alive. Andrei Brezianu is a skilful guide through the labyrinths of English literature. The pleasure of his company consists in the happy union of his critical lucidity with his obvious expressive gifts.

VIRGIL STANCIU

HUSAM al-KHATIB, *Influences étrangères dans le conte syrien. Voies et moyens de manifestation*, Damas, 1977, 175 p.

Même si le développement de la prose syrienne a été déjà étudié dans son ensemble par Shakir Mustafa, Jamil Saliba, Omar Dakkak etc., une approche réellement comparatiste est réalisée pour la première fois par Husam al-Khatib, professeur à l'Université de Damas dans son livre portant le titre mentionné ci-dessus. D'un intérêt particulier non seulement pour les arabes mais aussi pour le chercheur du phénomène littéraire contemporain dans son ensemble, vu qu'il porte sur une période récente (1937–1969), l'ouvrage met en évidence les traits spécifiques et les tendances communes aux littératures appartenant à d'autres espaces géographiques. L'auteur esquisse un vaste tableau analytique des « voies » adoptées par ces influences (il s'agit plutôt d'impressions, de suggestions et de modèles que d'influences au sens du comparatisme classique): les traductions et les contacts directs. La statistique des traductions est très significative en soi: si dans les années 1950–1958 les préférences des traducteurs sont dirigées vers les littératures russe et française, les auteurs les plus demandés étant Mauriac, Maurois, R. Rolland, Sartre et Camus et, respectivement Tchékhov (œuvres complètes)

Tourgueniev, Gorki, Dostoïevski, dans la période suivante c'est-à-dire les années 1959–1967 les traductions de la littérature anglo-américaine passent devant, les préférences s'arrêtant maintenant sur Steinbeck, Caldwell, Faulkner, Saroyan, Tennessee Williams qui ont enregistré des parutions massives à côté des « classiques » tels Jane Austen ou Emily Brönte.

Significative est aussi, dans cette période, la tendance de récupération des écrivains arabes d'expression française qui seront traduits en arabe (Mohammed Dib avec quatre romans, Moloud Faraoun et Kateb Yacine), ainsi que l'intérêt toujours croissant pour les littératures extra-européennes – africaine, japonaise, mexicaine, indienne, etc., – et de celles des pays est-européens.

Le contact plus serré avec les littératures étrangères est de nature à favoriser un nouvel essor des différentes tendances de la prose syrienne, soit au niveau de la stylistique, soit dans l'orientation vers le réalisme psychologique ou l'existentialisme ; en témoignage édifiant pour l'imbrication heureuse de la tradition avec la vision novatrice moderne du prosateur rappelons le roman de Sidki Ismail (*Les révoltés*), fresque d'une famille syrienne de la première moitié de XX^e siècle.

MIRCEA ANGHELESCU

Thomas Bleicher, *Zur Adaption der Literatur durch den Film: Viscontis Metamorphose der Thomas Mann-Novelle „Tod in Venedig“*, „Neophilologus“, 64(1980), S.479–492

Der Aufsatz von Thomas Bleicher hat die Struktur eines durch die Alternanz der Behandlungsebenen bestimmten Rondos.

So bilden die Grundsätze der vergleichenden Kunstforschung (Lessing, Wölfflin, Walzel, Ulrich Weisstein) den fruchtbaren Ausgangspunkt, der mit Vorbedacht unter der strategischen Führung des Begriffs der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Walzel) gestellt ist und der im Laufe der Beweisführung mit der konkreten Beziehung zwischen Th. Mann Novelle einerseits, und deren filmischen von L. Visconti ausgearbeiteten Version andererseits, sowohl von struktureller als auch von funktioneller Seite her, konfrontiert wird.

Mit Hilfe einer dichten und eleganten Begründung werden uns jene Grundelemente des literarischen Textes herausgearbeitet, die von L. Visconti treu aufgeführt worden sind. Diese Reihe der *Übereinstimmungen* wird alsdann die Reihe der *Ungleichheiten*, der bedeutungsvollen Abweichungen breit entgegengestellt : die Streichung ganzer Stellen mit der gleichzeitigen Dehnung anderer, die Einfügung von neuen Gestalten und Episoden, die ausdruckschwere Betonung des Geflechtes von Symbolen und Leitmotiven der Novelle, die Umformung durch die filmische Transposition der erzählerischen und psychologischen Strukturelemente der Vorlage usw. werden einer scharfen Analyse unterzogen, nach ihrer kontextuellen Bedeutung abgefragt und abgewogen.

Die pragmatische und programmatische These in der alle Kraftlinien des Aufsatzes zusammenlaufen ist diejenige nach der jeder von einem literarischen Werk ausgehenden Film sich den Paradox der Annäherung durch Negation an den eigenen Vorlage zu eignen hat. Mit anderen Worten, dass ein Film sich von dem spezifischen Zwang der Literatur um so vollkommener zu befreien im Stande ist (indem er nur das auswählt und behält was in der Semiotik des Filmischen und bzw. des Literarischen gemeinsam oder gleichwertig ist) als es ihm gelingt die Grundbedeutungen der literarischen Vorlage nicht wegfällen zu lassen, sondern sie sich eignen zu machen, sie in filmischer, innerlich zusammenhängender Verkörperung zu projizieren.

Nicht nur wegen der subtilen „Text“ – Analyse und der sachlichen erfahrungsreichen Bemerkungen in Bezug zur Filmpraxis scheint uns die vorliegende Arbeit wichtig. Sondern, wie schon angedeutet, auch wegen ihrer bedeutungsvollen Anregungen zu der theoretischen Gattungsforschung. Wegen der Tatsache, dass sie grundlegende Fragen in Bezug auf den Stand der genetischen Verhältnisse, die das filmische Werk bestimmen, ausdrücklich stellt oder andeutet. So etwa : giebt es einen Unterschied ontologischer Natur zwischen der Kategorie der von einer literarischen selbständigen Vorlage ausgehenden Filme und der Kategorie der Filme, die sich auf ein „absolutes“ Drehbuch stützen ? Und wenn ja, worin besteht er ? Unter welchen Bedingungen regt die Literatur die filmische Produktion an : Innenwert, Erfolg, Modephänomene, Gleichwertigkeiten, Wahlverwandtschaften ? Welcher spezifischen Unterschied besteht zwischen dem Film mit literarischen Vorlage und jedem beliebigen Kunstwerk, das sich im Zeichen desselben Ursprungs befindet ? Was bedeutet „Treue“ und was „Untreue“ in der Transposition ? Welchen Wert – und auf welcher Grundlage – sollte man der „Treue“ beimessen ? Und auch andere mehr.

VIORICA NIȘCOV

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU — *Shakespeare pe ecran* (Shakespeare à l'écran), Bucarest, Ed. Meridiane, 1978, 267 p.

Le volume de D. I. Suchianu et Constantin Popescu considère la relation entre la création dramatique du géant de la Renaissance anglaise et le plus jeune des arts, le cinéma. Si, pour ce qui est de la musique, du ballet ou de la peinture, les correspondances thématiques ou autres avec les pièces de Shakespeare ont joui jusqu'à présent d'amples investigations, les auteurs nous offrent cette fois-ci les dossiers des écranisations d'inspiration similaire. On s'aperçoit aisément par la *Filmographie des œuvres de Shakespeare portées à l'écran* comprise dans le volume, que tout au long d'une existence relativement brève, le cinéma s'est constamment laissé tenter par la création shakespearienne ; à preuve un immense nombre de pellicules, dont les auteurs ont sélectionné, pour en donner une présentation détaillée, les réalisations de tout premier ordre qui se situent entre les années '20 et le commencement de notre décennie. Groupées par chapitres, elles comprennent : les premières écranisations sonores importantes, *La mégère apprivoisée*, en deux versions, *Roméo et Juliette*, diverses versions, écranisations de Laurence Olivier, écranisations de Orson Welles, écranisations soviétiques, films d'inspiration shakespearienne.

De façon générale, les auteurs se sont partagé la tâche comme suit : D. I. Suchianu signe les *chroniques* des films, tandis que Constantin Popescu en dresse les *dossiers* (analyse critique, historique, fiche filmographique, commentaire des fragments tirés de publications diverses). Le premier prend appui aussi bien sur les films proprement dits que sur la source littéraire, pour un commentaire fortement subjectif, impressionniste, pour une « esthétique colloquiale », tel qu'il le fait depuis des décennies dans les publications de cinéma ; le second se préoccupe davantage du côté objectif du commentaire, soucieux de donner une image nette, quasi-scientifique des controverses qu'aucune nouvelle écranisation n'a manqué d'éveiller. Le travail de rédaction intégré, subordonné à un but unitaire finit pourtant par atténuer, par estomper ce contraste stylistique aisément saisissable : il s'agit de définir la problématique liée à la transposition d'un univers artistique complexe et spécifique dans le climat d'un art différent. L'aspect quantitatif mis à part (on estime que rien que dans les vingt dernières années, les versions écranisées de *Hamlet*, *Henri V* et *Richard III* ont attiré un public plus nombreux que les mêmes pièces ne l'ont fait, au théâtre, durant les quatre siècles précédents), il faut considérer une foule de facteurs à implications qualitatives. C'est un mérite des auteurs que d'avoir sélectionné les écranisations analysées suivant, en premier lieu, des critères de valeur. Ils soulignent ainsi la nécessité, pour l'art du cinéma, de sauvegarder sa parfaite intégrité même lorsqu'il va chercher ses ressources expressives dans d'autres sphères de la création.

Forts d'un matériel documentaire impressionnant, les auteurs peuvent se permettre d'émettre dans l'*Introduction* quelques opinions relatives aux *conditions d'une écranisation shakespearienne idéale* : expression du thème voulu par Shakespeare (impliquant l'option du metteur en scène sur une pluralité d'interprétations que suscite l'œuvre respective) ; sélection des répliques de manière à être aussi « cinématographiques » que possible ; leur « collage » à l'image de façon à ce que ce soit cette dernière qui commente le texte (à l'inverse des films habituels où les mots accompagnent simplement l'image) ; « ce qui fait » — par conséquent — « qu'en l'occurrence, le texte des dialogues et des monologues n'est pas pure conversation ou réflexion ; les mots sont ici récités comme un poème [...] ». Laurence Olivier dans *Henri V*, *Hamlet* ou *Richard III*, Laurence Harvey et Susan Shentall dans *Roméo et Juliette* d'ailleurs, mais aussi les autres acteurs distribués dans ces chef-d'œuvres shakespeariens de l'écran, ont récité Shakespeare de cette manière spéciale. Manière qui diffère de celle qui est propre aux films courants. C'est un mélange paradoxal de naturel et de solennel, d'explosion et de sobriété, de sermon et de confession.

Les livres antérieurs de D. I. Suchianu (*Shakespeare pe ecran* en est d'ailleurs le troisième d'un cycle intitulé *Filme de neuitat* (« Films inoubliables ») nous avaient habitués à voir ce patriarche de la critique cinématographique roumaine transformer son penchant à l'exposé de la trame d'un film en un motif de méditation sur des thèmes généralement humains. Tout attaché à suivre les conséquences d'ordre psychologique et moral de l'art, entraîné par sa verve de journaliste, tout à sa passion de spectateur de films, D. I. Suchianu se désintéresse quelque peu des aspects littéraires proprement-dits dont se réclame pourtant le thème choisi. Les progrès enregistrés partout dans le monde par la réception critique de l'œuvre de Shakespeare sont méconnus sans argumentation valable (il est dit, par exemple, à propos des idées avancées par T. S. Elliot dans *Elisabethan Essays*, 1932, qu'elle font « reposer tout le drame sur la libido, sur l'amour incestueux de Hamlet pour sa mère, et sur sa jalousie vis-à-vis des deux époux de celle-ci. Sans doute, une telle théorie fantastique ne vaut-elle même pas qu'on s'y arrête »).

Si l'on pense pourtant que l'ouvrage s'adresse principalement au public cinéophile et non au spécialiste de littérature, il n'y a pas lieu à trop s'en plaindre. *Shakespeare pe ecran* reste une lecture utile qui, par sa documentation, acquiert les qualités nécessaires à un instrument de travail destiné à la recherche sur l'histoire du cinéma.

VIRGIL MIHAI

DAN GRIGORESCU, *Dicționar cronologic. Literatura americană* (Dictionnaire chronologique. La littérature américaine) București, Ed. științifică și enciclopedică, 1977, 783 p.

Le dictionnaire chronologique d'une grande littérature répond à deux impératifs : offrir une image aussi exacte et minutieuse que possible du développement historique de la littérature en question et, du coup, mettre en vedette ses principales directions d'évolution, les tendances qui y ont pris corps et celles qui n'y ont jamais dépassé ce stade, la spécificité d'une culture. En bonne logique, le *Dictionnaire chronologique de la littérature américaine* que nous devons à Dan Grigorescu n'a pas d'autres ambitions et il les réalise, souvent avec succès. Envisager l'histoire de la littérature d'un peuple, depuis la découverte de l'Amérique jusqu'en 1976 afin d'en illustrer l'histoire spirituelle c'est, implicitement, faire passer les valeurs de contenu avant les changements des formes. Ce qui fait que ce *Dictionnaire* dispense surtout des informations relatives à l'importance historique, à la thématique et à l'écho social des œuvres artistiques.

Les citations de la critique littéraire qui illustrent la réception des meilleurs réussites esthétiques sont choisies de manière à souligner les éléments de contenu et à circonscrire une tradition littéraire plutôt qu'à analyser l'expression artistique.

Peut-être bien un *Dictionnaire* ne peut-il pas offrir davantage puisqu'il n'est pas une histoire de la littérature mais un catalogue chronologique. Il n'est pas censé opérer une sélection axiologique selon les principes stricts et unitaires que nous attendons d'habitude d'une histoire littéraire ; il lui est permis de tirer de l'ombre, comme c'est le cas pour celui dont nous parlons, des productions littéraires de deuxième et de troisième main.

Le *Dictionnaire* de Dan Grigorescu frappe par la richesse d'un choix qui laisse deviner un auteur parfaitement familier d'histoires de tous genres de la littérature américaine, depuis celles qui offrent une vue d'ensemble de toute l'évolution jusqu'à celles consacrées à un thème particulier. Une telle base documentaire pourrait valoir au *Dictionnaire* le reproche d'un certain éclectisme dans la sélection et la caractérisation des œuvres littéraires ; il n'en remplit pas moins son rôle qui est d'informer le public de tous bords, depuis le moins avisé au plus spécialisé.

L'organisation du matériel documentaire obéit à des principes qui, à force de se répéter, ont commencé à devenir inséparables de ce type de dictionnaires publiés aux « Editions Encyclopédiques » de Bucarest. sous chaque année sont enregistrées les parutions notables en matière de poésie, prose, dramaturgie, critique et histoire littéraire ainsi que les événements d'importance culturelle — tels la création d'une revue, la naissance ou la mort d'un écrivain. Un tableau synoptique final offre la possibilité de mettre en rapport les événements de l'histoire américaine avec ceux de l'histoire universelle, les faits de culture autochtones avec le développement de la littérature dans le reste du monde.

Quant à l'exécution technique, tellement minutieuse qu'elle mobilise une attention de tous les instants, on aurait mauvaise grâce à lui reprocher la moindre bévue : il n'y en a pas. Un seul exemple : le principe suivant lequel chaque titre est donné en anglais, d'abord, en traduction ensuite pour être repris en traduction seulement, est strictement observé. Le tableau synoptique centralise, presque sans exception, les données du texte. Et même si on relève de minces discordances, on serait tenté de les mettre sur le compte des facteurs extérieurs plutôt que sur celui de l'auteur : dans le tableau synoptique (p.733), par exemple, Vl. Nabokov est présenté comme l'auteur de *Lolita* (1958) bien que le roman ne figure pas dans le texte. Quant à la littérature européenne d'après 1970, elle fait assez piètre figure, la sélection opérant surtout dans le domaine de la littérature d'expression anglaise, à deux exceptions près : E. de Filippo et S. Beckett, les seuls contemporains jugés dignes de soutenir la comparaison avec les écrivains américains.

Le *Dictionnaire* a le grand mérite d'allier à la chronologie des ouvrages des jugements de valeur à même de guider le lecteur quant aux principales directions du développement d'une littérature, au rôle de chaque auteur dans un contexte esthétique. L'illustration est assurée par un choix de brèves caractérisations dues soit à des spécialistes bien connus d'un certain domaine de la littérature, soit à des historiens de toute la littérature américaine, dans un souci de créer, par leurs déclarations succintes, une image globale de la réception, souvent contradictoire, de chaque œuvre plus importante. C'est, pour Dan Grigorescu, une manière d'avouer sa nostalgie d'une histoire idéale de la littérature où il puisse offrir aussi bien l'image du développement de tous les genres littéraires, illustrés par les œuvres les plus représentatives, que l'image de l'écho

critique, de la réaction de l'esprit public face à la littérature. Peut-être la chose est-elle plus aisée à obtenir avec un tel *Dictionnaire* qui devient ainsi la base nécessaire à une future histoire complète de la littérature américaine où, la nature même de l'organisation du matériel offre une image tronquée, supposée de fragments autonomes, de la littérature; à ce compte, le sentiment de la continuité, du flux idéatique-esthétique qu'illustre, au fond, tout développement littéraire, reste pour le moment le privilège du seul lecteur prévenu. A propos du *Dernier Mohican* de Fenimore Cooper ou de *Moby Dick* de Melville, pour ne prendre que ces deux exemples bien connus du public roumain, sont retenues les opinions les plus diverses qui, malgré la vivacité des reproches et le doigt accusateur pointé sur les naïvetés de la conception et de la construction, composent l'image d'ensemble de ce qui fut un succès littéraire. Les citations concernant *Moby Dick*, comme dans la plupart des autres cas d'ailleurs, sont savamment orchestrées: les opinions critiques se succèdent par ordre croissant de complexité de l'interprétation, des plus simples, limitées à des observations sur le déroulement de l'action, aux plus pénétrantes, visant le caractère tragique, magique et rituel du roman. Presque tous les grands écrivains américains bénéficient de pareilles sélections d'opinions tout aussi diverses et aussi bien faites; pour les écrivains morts, le *Dictionnaire* consigne également l'importance historique-littéraire.

L'un des procédés que Dan Grigorescu utilise largement nous semble pourtant être sujet à caution car, en principe, il met en cause toute la conception d'un tel *Dictionnaire*. Chacun des volumes retenus est accompagné d'une brève caractérisation, une étiquette pour tout dire, appartenant, pour la plupart des cas, à l'auteur du *Dictionnaire*. Si ces étiquettes contribuent, sans doute, à éclairer le premier venu, celui qui ignore tout de la littérature américaine, l'aidant à situer un livre dans une aire thématique ou dans un courant littéraire, elles sont, disons-le franchement, souvent déconcertantes pour le spécialiste. L'auteur a sans doute été contraint à s'en tenir aux ouvrages de référence de la bibliographie surtout pour ce qui est des ouvrages de moindre importance littéraire, ceux, qui, pour avoir disparu du circuit vivant des valeurs, sont logés, par la force des choses, à une enseigne tellement générale qu'elle en devient irrelevante. Tel volume de contes est « un reflet des conceptions conservatrices, des idéaux moraux puritains » de l'auteur (p. 209), un volume de poèmes est « d'un intimisme conventionnel » (p. 211), un autre « d'une grande fraîcheur de l'expression, d'une robuste sensibilité » (p. 245) — pour glaner tout à fait au hasard quelques exemples. Il s'agit, répétons-le, d'une question de principe: un tel *Dictionnaire* se doit-il de tout caractériser au risque, parfois, de sacrifier au vague et à l'insignifiant ou devra-t-il se résoudre à opérer une sélection par la manière même de présenter les ouvrages: ceux qui seront simplement enregistrés et ceux que l'on fera accompagner de présentations résultées de l'organisation subjective-intelligente du matériel critique?

Nous avons affaire au meilleur des *Dictionnaires chronologiques* parus chez nous jusqu'à ce jour, au plus soigné, au meilleur guide pour la connaissance de la littérature américaine publié en Roumanie, d'autant plus méritoire que l'intérêt qu'il témoigne au phénomène esthétique moderne et contemporain est plus intense. C'est pourquoi nous pensons qu'il faut profiter de sa parution pour remettre en question la structure et les principes de ce type d'ouvrage.

ROXANA SORESCU

« ARBITRIUM, Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft », édité par Wolfgang Frühwald et Wolfgang Harms, Verlag C. H. Beck, München.

A Munich paraît trois fois par an, depuis janvier 1983, une revue dédiée entièrement aux comptes rendus sur les travaux de critique et d'histoire des littératures d'expression allemande. Les professeurs W. Frühwald et W. Harms de Munich se sont associés dans cette entreprise — la première de ce genre dans le domaine de la germanistique — avec d'autres spécialistes allemands et étrangers.

La revue vise, d'une part, de faciliter l'accès des chercheurs aux nombreux livres parus et, d'autre part, de ne pas laisser passer sous silence des travaux valeureux. En parallèle avec des études de littérature proprement dite (depuis le Moyen Âge à nos jours) la revue présente aussi des contributions concernant la vie des livres (bibliothèques, maisons d'édition, lecteurs et en général, la sociologie de la littérature) ou des domaines connexes tels la philologie, l'ethnographie, les arts plastiques, la philologie.

Les comptes rendus ne sont pas des simples résumés des livres car les auteurs, en bons spécialistes, posent des questions, expriment des doutes, découvrent des erreurs, mettent en lumière les réussites. Loin d'être un catalogue de titres, la revue devient de la sorte un instrument au service d'un échange d'opinions ayant un intérêt particulier pour les spécialistes de la littérature comparée et de la théorie littéraire.

CĂTĂLINA VELCULESCU

PRINTED IN ROMANIA

REVUES PUBLIÉES AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,

série Théâtre, Musique, Cinéma

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,

série Beaux-Arts

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, XI, 1984

LEI 25