

P292

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

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

SPACE
IN/OF LITERATURE

ESPACE
DANS/DE LA LITTÉRATURE

XV 1988

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — *réducteur en chef*
ALEXANDRU DUȚU — *réducteur en chef adjoint*
MILNEA 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, Căsuța Poștală 22.159.

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

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à ROMPRESFILATELIA, sectorul EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box 12-201, télex 10376 prsfi r, 78104 Calea Griviței nr. 64—66, Bucarest, Roumanie.

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

1988

SOMMAIRE

MÉLANGES OFFERTS AU XII^e CONGRÈS DE L'A.I.L.C.
(MÜNCHEN, AOÛT 1983)

Espace dans/de la littérature

IRINA BĂDESCU, Variations sur un thème d'espace	3
JÁNOS RIESZ (Bayreuth), „Zentrum vs. Peripherie“. Anmerkungen über die afrikanische Literatur in europäischen Sprachen	13
GETA DUMITRIU, Lawrence and Frobenius: a Reading of <i>Studies in Classic American Literature in the Light of Paideuma</i>	23
RADU TOMA, Espace de la littérature	33
ADRIAN MARINO, Literature, Grammar and Culture in the Middle Ages	41
IOAN PÂNZARŪ, Représentation, exégèse et symbole au Moyen Âge	49
MĂDĂLINA NICOLAESCU, Theatrical Space: the Relationship between the Fictional World, the Acting Area and the Space of the Spectators	57

Discussions

NINA STÂNCULESCU, Isamu Noguchi's Aspiration towards Synthesis	63
--	----

Chronique

MIHAELA ANGHELESCU-IRIMIA, Space in Literature: a Symposium of the Department of Germanic Languages and Literatures	71
RADU TOMA, Conditionnements réciproques dans l'histoire de la langue, de la littérature et des mentalités	71
GETA DUMITRIU, Landmarks	73
ЕЛЕНА ЛОГИНОВСКИЙ, Третий румыно-советский симпозиум по литературам восточных и юго-восточных стран (Бухарест)	74

Notes de lecture	77
----------------------------	----

VARIATIONS SUR UN THÈME D'ESPACE

IRINA BĂDESCU

La représentation de l'espace dans le roman de Mihail Sadoveanu, *Ostrorul lupilor* * (L'Îlot des loups) a les traits apparents d'un monde à l'envers, au sens où ce thème ne cesse de hanter, en nostalgie d'un ancrage, l'imaginaire européen. Mais rien que les traits apparents et, dans le fond, aucune nostalgie, mais un constat. Et ce déjà depuis le titre et un premier chapitre que la lecture, d'emblée, a tendance à isoler et à constituer en prologue. « Ostrov » est un îlot alluvionnaire : une terre d'émergence, noyée ou découverte au gré des crues et des reflux, errante donc, et désignée par un mot slave qui, lui, n'a pas changé depuis l'étymon. Ni dans sa référence, ni dans la forme, voire la prononciation qu'il a dans les deux langues. L'Îlot des loups est le nom de ce lieu que l'on aborde « en se dirigeant de Constanța vers Histria ; on prend d'abord le chemin de sable qui suit le littoral ; après quoi on grimpe sur un plateau, où de tout éternité le vent bourdonne parmi les arbustes. Après avoir marché et marché encore par ce plateau, on aperçoit dans le lointain une eau étale et une bordure d'ajones. À l'arrière de cette bordure s'élève l'entassement des ruines d'Histria et la lagune se fige en un dentelé d'un violet terne du côté de Kituc et de la Mer » (p. 268). La direction, sens de la marche, tend une horizontale qui relie le port de Constanța, ville vivace et contemporaine, aux ruines d'une ancienne cité milésienne ; mais le trajet en passe par les sables qui ne gardent point la trace des pas, pour déboucher sur une espèce de tourbillon presque inversé — dénivellement géologique où tout cap se perd parmi le bruissement du vent. Là, le trajet cesse d'être aimanté pour sombrer dans le pas-à-pas, la déliaison, l'éparpillement. Indéfiniment, selon l'allure. Seule la vue s'arrime : à une eau que délimite une baie d'ajones derrière laquelle on aperçoit ce qui reste d'Histria. C'est l'épure géométrique d'un champ de vision qu'une simple touche de couleur transforme en paysage des limans de la Mer Noire, presque en cliché de carte postale. Comme un retour dans une représentabilité dont les repères rassurent après le passage à vide du plateau. Toutefois, c'est dans ce passage à vide que s'opère la déperdition des qualités élémentaires, peut-être même une transmutation : la terre n'est pas la terre, mais du sable dans lequel toute trace s'enfouit ; « l'eau étale n'est pas de l'eau, c'est le fond de la vallée, c'est-à-dire le fond de l'ancienne mer, qui rêve sous le soleil de midi à son état de jadis »

* Paru en 1941, Editura Cartea Românească. Toutes les références renvoient à l'édition de 1969, Editura pentru literatură.

(p. 268). Plus encore, par les torrides chaleurs du mois d'août, cette eau qui n'en est pas une, qui n'est pas terre, est un mirage : que les habitants de la Dobroudja appellent « l'eau des morts » (*ibid.*), tandis que la bordure d'ajones, ce sont en fait les « grues qui sommeillent dans la paix de lumière » (*ibid.*), balises de l'air retombées en ligne d'horizon. Seul point d'ancrage, à la fois point de fuite — dans la perspective —, l'ilôt plateau errant, où le vent fait sucoir. Des quatre éléments qui, universellement, crucifient l'espace pour en fixer la représentation, trois sont arrachés et regroupés sous l'héraclitéenne égide de l'écoulement. L'horizontale se liquéfie, la verticale, qu'elle se perde dans l'air dépossédé de ses jalons ou dans la terre aux pieds fluides, ne laisse subsister qu'une sonorité : le « bourdonnement » du vent. Toute une image du monde s'infléchit, et sa géométrie cartographique avec, vers une autre dont le double profil apparaît : d'un côté, s'esquissant autour du tracé qui unit, sur l'horizontale, les émergences funéraires (ruines et tumuli rongés par le vent) aux formes et gens de la vie contemporaine, Histria à Constanța, les morts aux vivants ; d'un autre côté, c'en est la conséquence, sur la verticale, les mots aux choses. Plus exactement, les noms aux choses. Là encore le prologue du roman confirme la déliaison, à situer, semble-t-il, dans le même ordre que l'infléchissement de l'élémentaire sous la poussée de l'eau. Il est question de deux fontaines dans cette région dépourvue d'espace et où l'eau est rare : l'autre de l'eau élémentaire, l'eau à boire. Des deux fontaines au nom turco-tatare (« punar »), l'une, Medevenli-Punar — « la fontaine à gradins » — est là. On en a oublié le nom du constructeur, « un brave homme... il aurait mérité que sa mémoire fût conservée » (*ibid.*). L'autre, Hakem-Punar, « monument de l'amour pour les hommes », porte bien le nom de son constructeur : mais elle n'existe plus, pas la moindre pierre n'en subsiste. Édifices sans nom, noms sans objets. Une même déliaison dans l'espace du langage — rendu plus étrange par les toponymes étrangers — et dans l'espace où règne la seule structure éclatée de par la vibration ponctuelle du vent. (On se retiendrait difficilement d'évoquer à ce propos la *ruah* hébraïque, souffle à la fois météorologique et vital, « bénéficié » ou « maléficié » selon la direction et directionnant à son tour certaines normes de comportement communautaire.) La même déliaison dans l'écoulement où la terre est eau et l'eau mirage reliant les morts aux vivants.

L'écoulement, ou plus exactement du point de vue spatial, la *coulée* — « quantité de matière en fusion, plus ou moins liquide, qui se répand » disent les dictionnaires. Surgissement interstitiel entre l'horizontalité et la verticalité qui crucifient — pour le centrer et à la fois l'orienter dans un sens — l'espace « des conceptions occidentales » (p. 388), la coulée n'en est pas la courbe mathématiquement résultante : ce serait trop simple, je crois, et il suffirait pour l'expliquer d'en appeler aux « portes de l'Orient, où tout est pris à la légère », ou même à une *panta rhei* quelconque, baroque par exemple. C'est que la déliaison même en opacifie la perspective. Dans l'ordre des choses, cette terre qui est fond de mer, îlot temporaire et lien difficilement concevable entre vivants et morts pris ensemble dans l'écoulement, ne conserve que des demi-traces. La « poussière des horizons » (p. 267) recouvre tout et dresse une solitude désertique où cependant « souvent surgit, on dirait, comme une muraille qui encerclait les

solitudes profondes» (*ibid.*). Insolitement plurielle, la solitude où la poussière des roches effritées par le vent se mêle à celle des ossements accueille la jumelle « errance » de peuplades « transitoires », Malorusses et Lipovans, Allemands et Italiens, Bulgares, Turcs, Tatares, établis dans cette région à des époques et pour des durées diverses. « S'y sont ajoutés les Roumains qui en ont comblé tous les vides, telle une eau, petit à petit submergeant le passé » (*ibid.*). C'est bien ce remplissage qui fige l'écoulement en coulée. Mais cela ne constitue pas pour autant une garantie de conservation des traces; et la déliaison dans l'ordre des mots-noms est là pour le confirmer. Si la Dobroudja est « l'ancienneté même », « les Dobroudjiens transitoires, qui y font halte, rejettent ce mot de leur parler, ainsi que tout autre qui se rattacherait à la stabilité » (p. 269). Ordre dans le désordre ou inversement, il n'importe, l'espace ainsi conçu n'est pas parfaitement particulière, puisqu'il y surnage des points de coagulation; ni, du reste, entièrement imaginaire, car les toponymes ont, pour les lecteurs roumains de Sadoveanu, une incontestable référence. Les « solitudes profondes » en appellent à une plongée — et non à une archéologie du genre pratiqué par Foucault; ou bien encore, et souvent en même temps, à une surnage — mais il n'y a pas là l'« obscurité » de Baudrillard. Il y aurait tout au plus ce que Sadoveanu lui-même suggère, un domaine pour l'étymologie, dont l'usage serait exclusivement « funéraire ».

Pas de monde à l'envers donc, mais un à-rebours, plus vertigineux, parce qu'affleurant, que celui d'Ilyusmans, et au moyen duquel on pourrait parvenir à certaines racines mentales. Un exemple possible, l'implicite du sang (vital) dans l'ex-plication de l'espace de terre, construit ou naturel, où s'entremêlent poussières géologiques et humaines. En effet, même à un sommaire coup d'œil, on peut saisir dans notre mythologie folklorique une tripartition du thème du sang: trois motifs à fonctions différentes. Le sang épanché, celui du meurtre interdit, souillure ou élaboussement appelant à la justice punitive. Ou bien meurtre auquel la victime elle-même — dans *Morîta* par exemple — pour tenter de lui restituer une signification d'ordre et de rééquilibrage, attribue une interprétation compensatrice, euphorique et ascensionnelle. « Car à mon mariage/Une étoile chute... »: le signe de la (mise à) mort se reconvertit en signal d'un autre monde à l'économie fondée sur l'union, le rituel et l'intégration — réplique peut-être du « luxe, calme et volupté » baudelairien. Il y aurait ensuite le sanglien, dont il n'est plus nécessaire de souligner la souche et l'importance pour les sociétés traditionnelles, présent par exemple dans la pratique des « frères de croix » (littéralement); une incision symétrique au bras fait passer une goutte de sang dans les veines de celui qui devient un jumeau social. Le plus intéressant pour ce propos, à rapprocher semble-t-il d'une coutume balkanique de construction, est le motif du sang non-épanché. D'une rétention volontaire, dirait-on, là où toutes les conditions de l'expansion sont pourtant réunies. Aux termes d'une tradition qui frise la légende et que rapporte Hérodote (IV, 94), les Gétos-daces pratiquaient le suicide consenti librement, voire allègrement, en se jetant la poitrine nue dans un fer de lance. Qu'elle soit volonté de néantisation, philosophiquement appa-

rentée au désir schopenhaurien, telle chez Eminescu *, ou bien mission pour l'au-delà comme chez Vasile Voiculescu **, quelle qu'en soit donc la charge idéologique, la pratique elle-même consiste à « rentrer », à refouler le sang. Pour éviter qu'il se répande — gaspillage sacrilège de vie —, pour en concentrer le principe par une espèce de transmutation dont il résulterait souffle. Cette alchimie à rebours rejoint de façon troublante le sacrifice de construction présent à la fois dans nombre de légendes balkaniques — dont la ballade *Meşterul Manole* (Maître Manole) n'est qu'une des plus illustres — et dans des coutumes de construction encore vivaces, même si modifiées sous l'aspect technique ***. L'emmurement de la femme aimée dans l'édifice afin d'assurer à celui-ci la durée *aere perennius* est sacrifice, mais le sang n'y coule pas. Le souffle seul est emprisonné par les murs, incorporé dans la pierre de taille qui le directionne et l'oriente. Il conviendrait peut-être de rappeler que le terme même *zidire* comporte trois acceptions, dont une seule « fait trace », c'est-à-dire est décalée dans l'usage comme archaïque : « zidire » signifie en même temps « construction » (procès et/ou résultat), « emmurement » et, sens que conserve le seul discours religieux, « créature » ****.

Ce détour ramène au prologue et en même temps livre la clé nécessaire à la lecture de l'histoire, de l'intrigue romanesque proprement dite. Au prologue, où est posé un espace perdu de trace ; mais où les solitudes profondes s'entourent parfois d'une illusoire muraille, édifice érigé par le regard abusé. Si traces il n'y pas c'est qu'il n'y a pas structure, on l'a dit, mais coulée, pas la crucifixion des quatre horizons mais une poussière. Pas de tissage, par conséquent de texture, de texte — sinon sans cesse défait. C'est-à-dire qu'il en subsiste juste le mouvement de navette : des « outardes », ces grues terriennes, bêtes presque fabuleuses en raison de leur rareté, lesquelles « d'abord s'en vont, ensuite s'en reviennent » (p. 423), des abeilles et des moutons (« le mouton et l'abeille sont les machines de Dieu et l'homme ne saurait fabriquer mieux que ça » — p. 300). C'est ainsi que, faisant reprendre à la trace (au sens derridien, qui est en fait d'une demi-trace, retard du signifiant sur le signifié ou inversement) sa raison d'être, deux occupations se font jour pour asseoir et légitimer une géologie en place de l'impossible archéologie : la chasse et l'élevage nomade. Deux âges télescopés en la coulée, remontant comme le fond de mer qui, devenu terre, rêve à son état de jadis. La bergerie nomade du Turc Mehmet Caimacau, où sont hébergés le narrateur et son ami au cours de leur randonnée de chasse aux outardes est l'équivalent construit — si tant est qu'il y ait construction — de la coulée. Chasseurs et bergers cheminent côte à côte, les deuxièmes indiquant aux premiers la piste à suivre et levant

* * Que mon souffle, ô Dieu, sous ton souffle s'efface/Dans le tout effondré se perde jusqu'à ma trace » — *Rugăciunea unui Dac* (Prière d'un Dace).

** « ... afin que, encore vivants, ils pussent porter aux dieux le message des infortunes sévissant parmi leurs peuples » — *Ultimul Berevoi* (Le dernier des Berevoi).

*** Voir à ce sujet Ion Talos, *Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european*, Bucureşti, Minerva, 1973.

**** Il y aurait d'ailleurs nombre d'autres convergences entre le roman sadovénien et la ballade populaire, ne serait-ce que le vol — icarien, mais à rebours — du constructeur qui l'écrase sur la terre et y fait surgir une fontaine. A ce propos, voir le commentaire de Şerban Anghelescu, *The Wall and the Water. Marginalia to 'Master Manole' in Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 4/1984.

pour eux le gibier apeuré. Initiateurs et initiés invitent le lecteur à les suivre le long d'un trajet, à la fois inconnu et familier, fait de demi-traces. Et l'interstitiel y resurgit une fois de plus : car si l'économie pastorale en est une productive, « sérieuse », la chasse est passe-temps, « frivolité » et jeu. Le maître-berger de Mehmet « fait don » aux chasseurs des outardes du lieu « car elles ne nous sont d'aucune utilité » (p. 316) : ces « messieurs de la ville » sont riches, ils s'ennuient, courent les femmes, au mieux sont-ils « des fous de la chasse ». « Donnons-leur donc, non pas un quelconque gain, mais du plaisir » (p. 299). Hiérarchisation morale, tout à coup, aimantation éthique de l'espace ? Nullement. Glissement encore, au contraire ; mais, attendu que se trouve dépassé l'incipit — et, par conséquent, la relative innocence du lecteur —, cette fois-ci le glissement submergeant la trace délivre l'événement, le récit. En effet, dans l'ordre à peine esquissé aussitôt défait du rapport sérieux/frivole, il n'y a pas d'événements, sinon météorologiques, pas de récit sinon de chasse (dans la bonne tradition des récits-gigogne). La coulée relève du descriptif, on l'avait déjà vu dans le prologue ; là, c'est la bergerie nomade, ses hommes et ses bêtes minutieusement répertoriés, l'orage qui crève en un déluge suivi d'une pluie interminable, forçant les chasseurs à rester, de longues journées durant, les hôtes de Mehmet, etc. On sait ce que la description, « actualisation d'un champ lexical latent » *, doit à l'inventaire, à la collection, à la surface, au mieux à un savoir, au pire à un délire des vocables s'éployant à partir de pantonymes (pluie, bergerie, etc.) auxquels ne saurait être assigné un ancrage logique. La pluie diluvienne est immersion, la bergerie erre. D'autre part, le récit de la chasse aux outardes fait « tiroir » : le narrateur y est posé en héros d'une épreuve cynégétique et sa victoire, équilibrant la défaite de son compagnon, boucle la narration sur elle-même, la paraphant d'une méditation sur le hasard, « metteur en scène de Dieu » (p. 307).

Deux conclusions-hypothèses peuvent être esquissées en ce point. La première concerne la remontée — puisque émergence il y a — d'un strate de conscience paléolithique, permettant que soient mises en regard deux conceptions de la chasse amalgamées dans la coulée : la chasse « majeure », de l'ère où régnait la solidarité de l'homme et de l'animal dans la relation fondatrice chasseur — chassé, où les dieux auterisaient ou bien pardonnaient la mise à mort et que chauffait à blanc l'instinct du prédateur consubstantiel de l'esquive de la proie ** ; et la chasse « sportive », passe-temps et compétition des orgueils et des perfectionnements techniques. « Il y avait en lui (le compagnon de chasse du narrateur *n.n.*) un désir fiévreux de gagner la proie. En lui revivaient les milliers de parties de chasse poursuivies tout au long des générations, où bêtes à poil ou à plume avaient été pourchassées avec acharnement, attendu que l'on y voyait un repas pour tout de suite ou bien une fourrure pour l'hi-

* A.-J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, tome 2, 1986, p. 66.

** Cf. Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Paris, Belfond, coll. Entretiens, 1978, p. 71 et sq.

ver à venir. En moi-même, par contre, la chasse se trouvait en souffrance par rapport au passé. En tant qu'elle avait *glissé* (n.s.), passant de la nécessité sanguinaire en un passe-temps d'oisif plus ou moins passionné, ma façon à moi de chasser avait évolué : d'instinct, elle était devenue loisir » (p. 303). D'un côté, les deux conceptions correspondent, sur le plan des mots, à l'alternative proposée au lecteur de récits : le récit à (happy)-end et/ou gain moral, dans le premier cas, le récit pour le plaisir de raconter dans le second. Le choix du narrateur élude le récit à « end » : entre l'événement météorologique et la description, le récit ne passe pas, nul récit n'est possible. D'un autre côté, sur le plan des choses, l'espace-coulée que l'on a vu est perdu de traces et, en bonne logique, d'histoire.

Or, ce que chasseurs et bergers, associés étroitement dans la quête des traces — et y drainant le lecteur — ont en commun, c'est leur appartenance à un univers essentiellement masculin. Où la femme est absente, jusqu'à l'interdit — principalement, sous la forme d'un interdit de parole publique : le conteur sadovénien, comme celui des sociétés traditionnelles, est toujours un homme, au mieux, une femme désexuée par la vieillesse (cf. *Hanu-Ancuței* — L'Auberge d'Ancoutza). Si l'on se réfère une fois de plus au sacrifice de construction que thématise la ballade de *Maître Manole*, il apparaît que la femme (porteuse d'enfant dans certaines variantes) une fois emmurée, devient le centre, le point d'ancrage de cette coulée de pierres qu'est l'édifice s'effondrant au fur et à mesure qu'il s'élève. Un englobé — féminin peut-être — serait-il à rechercher pour centrer, baliser l'espace d'ancienneté de la Dobroudja, l'espace-coulée ? Ou au moins faire trace, sinon événement ? La lecture avance tout au long de ces cercles approximativement concentriques — prologue, bergerie, pluie, chasse aux outardes, etc. — qui topologisent la coulée ainsi qu'autant de courbes de niveaux effacées au fur et à mesure de l'avancée même. Mais une fois franchi l'épisode-tiroir de la chasse, l'on butte sur un effet de texte d'autant plus surprenant que le texte (narratif s'entend) ne s'institute pas : ce serait donc un équivalent de l'« eau des morts », un mirage clé d'accès à un autre espace, alors que celui que l'on recherche n'a encore pour configuration qu'une « boiterie », un dénivellement perpétuel. (Matière à réflexion, le personnage-héros romanesque est un aventurier, quelles qu'en soient les aventures : Malraux ne disait-il pas qu'un aventurier a toujours un pied dans le néant, que son image, en d'autres termes, n'est jamais « orthopédique » ?)

L'effet de texte est le personnage de Mehmet Caimacam, propriétaire des troupeaux et de la bergerie, client de l'avocat compagnon de chasse du narrateur, hôte des deux chasseurs durant leur longue halte forcée etc. Mehmet est effet dans le multiple, peut-être épuisable sens du terme. Il double, en l'« incarnant », le héros des livres populaires de sagesse, Nasrédine Hodja — c'est le surnom que lui donnent ses compatriotes dobroudjiens — dont il a la parole, apodictique ou parabolique, jamais frontale, toujours oblique ; comme ses regards qui passent du ciel d'Allah, dont il demande, dans les moments difficiles, la patience et la vertu du silence, à l'intérieur de soi-même, en éludant sans cesse le directionnement interlectoire. Mehmet-Nasrédine appartient, par la filière du livre de proverbes *Poveștea vorbii* (Histoire de la parole — 1847) d'Anton Pann et à travers

l'épure poétique qu'en donne Ion Barbu dans *Isarlik*, à ce que ce poète lui-même appelle « la dernière Grèce », altérée, figée en une « gloire stagnante sur laquelle se serait déposée, telle une miraculeuse neige rouge, la gent turque avec ses mœurs, bigarrées, justicières » * Mehmet, dernier bâtard rebaptisé rejeton d'« auteur » de cette lignée, fixe dans l'illusoire du héros romanesque le nomadisme des troupeaux, dans sa bergerie — carrefour de récits et équivalent balkanique de l'auberge dans l'imaginaire occidental — la coulée d'espace ; enfin, le flot de son propre discours — où il ne parle jamais de soi qu'à la troisième personne et, pour saluer ou simplement directionner son propos, accole à un vocable ture « bey » (sieur) le tendre possessif grec « nu » (mon) — par la parabole, l'anecdote morale ou le proverbe, portes ouvrant sur le silence, élôtures incontournables de tout dialogue. Il fait ainsi office de point d'intersection entre les deux axes que sa seule présence de papier suscite : la verticalité — axe de rencontre avec l'universel (sous la forme, ici, du destin) — et l'horizontalité — par laquelle est rejoint le collectif. Universel particulière s'il en fut, plongeant dans les poussières, géologisées pêle-mêle, des roches, des ruines et des peuplades et s'élevant dans un horizon de discours où le croisement des (au moins) trois langues, grec, ture et roumain, fait événement : c'est-à-dire histoire. Tout aussi hâriolée est la collectivité réunie sous le toit de la bergerie-auberge par les longues veillées : le « mocan » (habitant de la montagne descendu en Dobroudja), cocher des chasseurs, les Tatares Gulfi et Saban, serviteurs du Ture Mehmet, le maître-berger Dănilă, au parler teinté de moldavismes, l'homme du néolithique opposé, comme il se doit, au citadin invétéré et féru de civilisation qu'est l'avocat de Mehmet, etc. Et alentour, des bribes de peuples devenus peuplades par la force de la coulée d'espace, dont les villages font îlot dans le flot dobroudjien. A cette croisée, Mehmet crucifié — littéralement —, l'Étranger porteur d'événement. Il institue le prototype pour le Ture, le Tatar, le « mocan », le berger de l'ancien temps, etc., lesquels constituent des types fonctionnels nécessaires, semble-t-il, à la stabilisation culturelle d'une société nomade. Il est point d'arrêt, c'est-à-dire de fuite, générateur de perspective historique. Indispensable outil des structures romanesques sadovéniennes — que ce soit Kesarion Breb, le prêtre dace de *Creanga de aur* (Le Rameau d'or), l'abbé de Marenne de *Zodia Cancerului* (Le Signe du Cancer), l'ingénieur français de *Nopfile de sinziene* (Les Nuits de la Saint-Jean) et même la femme Vitoria Lipan de *Baltagul*** (Le Hachereau) —, cet effet de texte est créateur d'événement, de récit : mieux encore, et le plus souvent, de récit policier, ce conte à happy-end de la culture occidentale. En plus des aventures de sa propre existence, Mehmet remorque pour ainsi dire les péripéties d'Ali le fou — alternative bien structurale de Mehmet le sage —, une véritable histoire de haidouk, où d'ailleurs apparaît un autre type national fonctionnel, le Serbe-Judas.

Ainsi amorcé par un effet de lecture, le récit d'événements vient installer dans le roman — en en faisant un, justement, du moins dans la perspective d'une poétique du genre — un creux d'illusion, une disconti-

* *Turcime*, terme intraduisible, à la fois désignant une peuplade et son mode d'être.

** Qui, elle aussi, est étrangère, en tant que femme pénétrant, pour l'élucider, dans une énigme d'hommes.

nuité de la structure que rend plus manifeste encore son « rapiégage » par le moyen d'un cliché livresque. Le prologue et, dans l'ensemble, toute l'encyclopédie de l'« ancienneté » encercle ce vide de son descriptivisme pesant et évocateur : de même que, par la chaleur torride de midi, une muraille semble encercler l'horizon du fond de mer rêvant à son existence passée. Structure étrange et étrangère, fascinante telle l'eau des morts et fragile dans l'enfuite de la parole conteuse, le récit des aventures de Mehmet (avec, mis en abyme, celui des aventures d'Ali, mais ceci est une autre histoire) crucifie et fixe l'espace-coulée, mais pour le seul temps de sa narration. Un point, c'est tout. Sans pour autant lui conférer de dignité mémoriale. Car la mémoire du langage est seuil de silence, ou bien, ce qui en est l'équivalent logique, paraboles et proverbes : plus encore, paraboles et proverbes des plus sages suscitent le rire des fous, portant ainsi offense au lecteur qui se tait, pour ainsi dire, supplémentairement. Les toponymes flottent au-delà ou en deçà des monuments, on l'a vu. Jusqu'aux noms propres qui sont déplacés : les bergers donnent aux chasseurs des surnoms, censés leur porter chance à la chasse — suivant en cela une ancienne coutume qui veut que l'on change, par exemple, le nom d'un enfant gravement malade afin de détourner la mort. Si le récit est nucléaire dans ce monde particulière, c'est qu'il est à associer au feu — manquant dans la distribution élémentaire où se constitue l'espace-coulée —. Le feu de la veillée aux histoires, autour duquel le public fait un cercle qui se défait, peut-être moins parce que le récit est terminé et bien plus parce que la chaleur et la clarté s'en sont allées. En fumée. C'est là, croyons-nous, l'équivalent euphorique* de l'écroulement de l'édifice dans la ballade de *Maître Manole* — avant le sacrifice d'emmurement, certes.

Géologiser ainsi la culture et lui donner pour caution structurale un point de vue d'étranger — et, de plus, livresque — revient à conférer à l'« ancienneté » un brevet d'apocalypse. Une apocalypse « qui a été », selon le mot du poète Nichita Stănescu **. Toute histoire se nourrissant de temporalité, est par conséquent l'illusion — techniquement, la répétition partiellement inexacte dont les bavures finissent par effacer les contours — de ce qui fut. Une logique dont a raison le géo-logique. Si le roman de Sadoveanu a été conçu dans une perspective polémique, sous l'horizon trouble de la guerre, et s'il est une exaltation du livre, du culturel, de la coexistence pacifique avant la lettre, de minorités diverses sur le sol de patience séculaire de la Roumanie — et il l'est, maints critiques se sont attachés à le prouver, Nicolae Manolescu*** en particulier —, il donne aussi à voir, interstitiellement, une mentalité *pneumo-centriste* dont le traditionalisme ne serait qu'un avatar cultivé parmi les intellectuels de l'avant-guerre. Il ne s'agit certes pas d'opposer de façon systématique ce que nous avons appelé par un terme, pour l'instant strictement imagé, *pneumo-centrisme*, au *logocentrisme* occidental par exemple. Il

* Le feu est principe générateur du *kief* oriental dont la fine fleur est, on le sait, le café : et c'est dans la coulée du marc terreux du café que se lit la destinée.

** Cf. *In dulcele stil clasic* (Dans le doux style classique).

*** *Sadoveanu sau Utopia cărții* (Sadoveanu ou l'Utopie du livre), București, Editura Eminescu, 1976.

n'y a là sans doute qu'une rémanence — mais tenace, active et enracinée. Il y a possibilité de remplissage — par emmurement d'un souffle sauvage, par exemple le vent de toute éternité bourdonnant parmi les arbustes — des creux de la coulée qui est en elle-même espace de mort. Il y a, d'autre part, l'adieu énigmatique de Mehmet-Nasrédine au narrateur : « Je m'en vais ; les fleurs fleurissent même sans Mehmet. Güle-güle, mon bey » (p. 425). « Güle-güle », en traduction « en souriant, souriant » (*ibid.*), qui n'est pas sans rappeler de façon frappante le chat de Lewis Carroll, ce jongleur avec des espaces discontinus, disparaissant par degrés et ne laissant subsister que son sourire.

„ZENTRUM VS. PERIPHERIE“

ANMERKUNGEN ÜBER DIE AFRIKANISCHE LITERATUR IN EUROPÄISCHEN SPRACHEN

JÁNOS RIEŠZ (Universität Bayreuth)

Die Kategorie „Zentrum vs. Peripherie“ bestimmt seit längerem unser Nachdenken über globale Zusammenhänge, im Bereich der Ökonomie und Politik ebenso wie im Bereich der Kultur und der Massenmedien. Gelegentlich wird diese Kategorie überlagert oder ersetzt durch andere globale Dichotomien wie den „Ost-West-Gegensatz“, den „Nord-Süd-Konflikt“, den Antagonismus zwischen den „reichen“ Industrieländern und den „armen“ Entwicklungsländern, zwischen „Erster“ (und „Zweiter“) und „Dritter Welt“. Gelegentlich bekam der Gegensatz eine revolutionäre Zielrichtung, so als Frantz Fanon in *Les damnés de la terre* (1961) die „Verdammten dieser Erde“ zum gewaltsamen Widerstand gegen koloniale Ausbeutung und Unterdrückung aufrief oder wenn Befreiungsbewegungen der „Dritten Welt“ sich solidarisieren und zum gemeinsamen Vorgehen aufrufen.

Kein Zweifel, daß es im ökonomischen Bereich und im globalen Maßstab Formen der Abhängigkeit ja der Ausbeutung der „Dritten Welt“ durch die Industriestaaten gibt, der auch Formen der politischen Einflußnahme korrelieren. Man denke nur an die Auflagen, von deren Befolgung die Weltbank die Gewährung von Krediten abhängig macht und die bisweilen einen massiven Eingriff in die innere Souveränität der betreffenden Länder darstellen. Kein Zweifel auch, daß die ökonomischen und politischen Grundgegebenheiten auch ideologisch einen durchgehenden Antagonismus der modernen Welt zur Folge gehabt haben. Immanuel Wallerstein kommt am Ende seiner Untersuchung über *The Modern World System* (1980) zu dem Ergebnis: „The mark of the modern world is the imagination of its profiteers and the counter-assertiveness of the oppressed. Exploitation and the refusal to accept exploitation as either inevitable or just constitute the continuing antimony of the modern era, joined together in a dialectic which has far from reached its climax in the twentieth century“.

Inwiefern ist es legitim, auch im Bereich von Literatur und Kultur die Kategorie „Zentrum vs. Peripherie“ anzuwenden? Gewiß ist, daß dem Verfügen über die Produktionsmittel, der Ausbeutung der Bodenschätze, der „Entwicklung“ der Dritten durch die Erste Welt, auch eine

kulturelle Prädominanz der reichen Länder nicht nur in deren eigenem Bereich, sondern auch in den kulturellen („symbolischen“) Darstellungen der Dritten Welt entspricht. Mit dem Doppelsinn, welcher der deutschen Redensart „das Sagen haben“ eignet — d.h. einerseits das Wort zu Gebote haben, andererseits mit dem Wort auch die Macht haben, — könnte man formulieren: Wer das politische und ökonomische „Sagen“ hat, hat auch kulturell das „Sagen“. Für den Bereich der modernen Massenmedien, insbesondere das Fernsehen oder den Film, sind die ökonomisch-kulturellen Zusammenhänge, angesichts der hohen Investitionen in die Infrastruktur und der hohen Produktionskosten ihrer Erzeugnisse von vorneherein evident. Aber auch im Bereich der literarischen Darstellung und Verarbeitung der Drittwelt-Realität kann man in weiten Bereichen eine Dominanz von „Erstwelt“-Darstellungen beobachten. Dies gilt insbesondere für den afrikanischen Kontinent, wie ich im folgenden anhand der Situation auf dem Buchmarkt der Bundesrepublik Deutschland — die aber für viele andere Länder des industrialisierten „Nordens“ typisch ist — zeigen möchte.

Trotz der über zwanzigjährigen Bemühungen von Janheinz Jahn, trotz der Anstrengungen des letzten Jahrzehnts um die Übertragung und Vermittlung afrikanischer (d.h. von afrikanischen Autoren verfaßter) Literatur, trotz der Zuerkennung des Literatur-Nobelpreises an den Nigerianer Wole Soyinka im Jahre 1986 wird das literarische Bild Afrikas (mit P. Bourdieu könnte man sagen: „le champ littéraire africain“) noch immer von europäischen Autoren, von Schriftstellern des „Zentrums“ bestimmt, mit deren Auflagezahlen sich keiner der afrikanischen Autoren auch nur annähernd messen kann.

Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen: Der in Freetown/Sierra Leone spielende Roman *The Heart of the Matter* von Graham Greene erzielte nicht nur als Rowohlt-Taschenbuch eine in die Hunderttausende gehende Auflage, er ist auch erfolgreich verfilmt und als dreiteiliger Fernsehfilm zur besten abendlichen Sendezeit vor zwei Jahren über den Fernsehschirm gegangen. John Updike's 1978 im englischen Original erschienener Roman *The Coup*, der die fiktiven Memoiren eines westafrikanischen Diktators einer nicht genau bezeichneten islamisch-marxistischen Republik in der Sahelzone erzählt, stand 16 Wochen auf der Bestsellerliste der « *New York Times* » und erschien 1981 in deutscher Übersetzung, die ebenfalls enthusiastisch aufgenommen wurde. Ein weiterer in Afrika spielender Erfolgsroman ist *A Bend in the River* des englisch-schreibenden aus Trinidad stammenden Autors V. S. Naipaul, der 1979 in der Original-Ausgabe, ein Jahr später in deutscher Übersetzung (zugleich als Fortsetzungsroman in der « *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* » und seit 1983 im Taschenbuch erschien. Den Roman 'recherchierte' Naipaul 1975 während einer sechsmonatigen Reise durch Afrika. Noch leichter machte es sich der italienische Erfolgsschriftsteller (oder sein Verleger) Alberto Moravia, dessen „Afrikanische Impressionen“ unter dem Titel *Die Streifen des Zebras* 1980 in deutscher Übersetzung erschienen. Moravia hat darin seine aus den Jahren 1963 bis 1972 von gelegentlichen Reisen nach Afrika stammenden Eindrücke kompiliert, die 1972 im italienischen Original erschienen waren. Das Buch des Fernsehjournalisten Peter Scholl-Latour, *Mord am großen*

Fluß (1986) stand im vergangenen Jahr monatelang an der Spitze der « Spiegel »-Bestseller-Liste für Sachbücher.

Neben den Auflagenzahlen der genannten Werke, verblassen die von afrikanischen Autoren in der Bundesrepublik erzielten Auflagen fast zur Bedeutungslosigkeit. Wie wenig gleichgültig, ja wie bedenklich dieser Sachverhalt ist, zeigt sich beim näheren Hinschauen auf die ideologische Botschaft der genannten Werke, ihre latente oder explizite Tendenz. Moravia, beispielsweise, ist der typische europäische Bildungsreisende auf dem Afrika-Trip: kultiviert, ästhetisierend, hochmütig und letztlich dem Fremden gegenüber 'borniert' und voller Voreingenommenheit. Sein Blick auf Afrika ist durch Literatur und Kunst hundertfach vorbestimmt, von dem zitierten Kinderbuch *Auf der Suche nach den Quellen des Nils* über den Atlantis-Film von W. Pabst aus den 30er Jahren, die Franzosen Rimbaud, Céline, Gide und vor allem den Amerikaner Hemingway. Befremdlich ist insbesondere, daß der Schriftsteller Moravia keinen seiner afrikanischen Kollegen auch nur mit einem Wort erwähnt, obwohl ihn seine Reiseroute durchaus durch Länder und Städte führt, die bereits eine beachtenswerte Literatur in englischer und französischer Sprache hervorgebracht haben.

John Updike's *The Coup* ist nach Anspruch und Thematik ernster zu nehmen. Es ist ein Roman über die zentralen Weltprobleme an der Schwelle der 80er Jahre: Nord-Süd-Konflikt, Ost-West-Gegensatz, Verschwendung und Wettrüsten auf der einen Seite, Hunger und Hoffnungslosigkeit auf der anderen. Und es ist ein Roman über die Macht. Ellelou der Diktator des imaginären westafrikanischen Staates Kusch, hat seine politischen Überzeugungen beiden Black Muslims in den Vereinigten Staaten geformt. Er ist einer jener Führer, welche „das Weh eines Volkes aus Wahnsinn oder Güte freiwillig auf sich nehmen“. Ablösen werden ihn die Vertreter jener neuen, technokratisch trainierten Klasse von Männern, die in dem Roman durch den Innenminister Ezanam verkörpert werden.

Dem Leser wird Welterklärung geliefert, die es ihm gestattet, sich in dem für ihn immer unübersehbarer und unverständlicher gewordenen Weltgeschehen, anhand einfacher Schemata, zurechtzufinden: „Das Geschäft mit Öl, mit den Geschäften, die sich um das Ölgeschäft rankten, besetzte die geistigen Räume, die früher für Kampf und Ritual, für Tod und Gott bestimmt waren, so daß die beiden letzteren schließlich bedrohlich wirkten. [...], nicht nur wie Fremde, sondern wie Ungeheuer, Undenkbare, gleich abstrusen Formeln der Wissenschaft, mit deren Hilfe man Öl aus seiner porösen Matrix hob und seine verketteten Moleküle in verkäufliche Essenzen spaltete“.

V. S. Naipaul gibt sein Welterklärungsprogramm gleich im ersten Satz des Romans *A Bend in the River*: „Die Welt ist, was sie ist; Menschen, die nichts sind, die sich erlauben, nichts zu sein, haben in ihr keinen Platz“. Hier wie in seinen anderen Werken stellt sich Naipaul als Kritiker der „Dritten“ Welt dar, die ihr Elend durch Dummheit und Gleichgültigkeit selbst verschuldet habe: „Die Leute sagen, der Mann im Busch ist ausgebeutet worden, ist ein Opfer des Kolonialismus. Ich dagegen glaube, daß die Menschen in Europa viele größere Ungewißheiten und Gewalt ertragen haben, als je ein Mensch, der im Busch lebt. Ich bin erstaunt über

diese Kreativität in Europa. Europa wird kreativ bleiben. Unkreative Länder, das sind wohl die arabischen Länder und Afrika. Sie tun nichts, das sind parasitäre Orte". Verständlich, daß solche Sätze dem europäischen-amerikanischen Leser nicht nur wie Musik in den Ohren klingen, sondern ihn auch von seinen Schuldgefühlen gegenüber der „Dritten“ Welt entlasten.

Auf die Frage, warum für viele europäische und amerikanische Autoren der afrikanische Kontinent ein so bevorzugter Schauplatz ist, gibt vielleicht der Polizeioffizier von Graham Greene's *The Heart of the Matter* die richtige Antwort : „Warum bin ich so gerne hier?“ Die Antwort : „Vielleicht deshalb, weil die menschliche Natur hier keine Zeit gehabt hat, sich zu tarnen?“ Diese Antwort bringt, neben der ideologischen Alibi-Funktion der Drittwelt-Romane auch noch die ästhetische Faszination des 'dunklen' Kontinents ins Spiel, der sich bestens als Schauplatz aller möglichen, in Europa nicht mehr gut zu situierenden Verbrechen, Gewalttaten und Absonderlichkeiten eignet.

Was ist daran so verkehrt? Oder anders: Was ändert sich, wenn man statt der westlich-europäischen Darstellungen afrikanischer Realität den unmittelbar Betroffenen selbst das Wort erteilt und ihre Version der Ereignisse vor das weltliterarische Forum läßt? Von den Afrikanern selbst müssen wir uns zunächst sagen lassen, daß ihnen unsere Darstellungen schlicht unerträglich sind. Der Nigerianer Chinua Achebe berichtet, wie er auf der Universität einige für ihn „entsetzliche“ europäische Romane über Afrika gelesen hatte und erkannte, daß „unsere Geschichte nur von uns selbst erzählt werden konnte, von niemand anderem, wäre er noch so einfühlsam und voll guter Absichten“. Der veränderte Blick, die literarische Appropriierung der eigenen Wirklichkeit, wird im Roman *Things fall apart* (1958) selbst thematisiert. Achebe läßt am Ende des Romans einen englischen „District Commissioner“ Überlegungen zu einem Buch anstellen, das dieser zu schreiben gedenkt und in dem die zuvor von Achebe geschilderten Ereignisse berichtet werden sollen: „Er hatte nach längerem Nachdenken bereits den Titel seines Buches gewählt: *Beiträge zur Befriedung der Eingeborenensämme im Gebiet des unteren Niger*. Zuvor schon hatte Achebe eine seiner Roman-Figuren die Frage stellen lassen: „Kennt und versteht der weiße Mann unsere Bräuche, nach denen wir unser Land verteilen?“, und darauf die Antwort gegeben: „Wie könnte er, da er doch noch nicht einmal unsere Sprache spricht?“. Die eigene Version dessen, was in der Sprache der Weißen „Befriedung der Eingeborenen“ hieß, lautet — unter Bezugnahme auf den (englischen) Titel des Werks: *Things Fall Apart* aus afrikanischer Sicht so: „Der weiße Mann ist schlau und gerissen. Er kam leise und friedlich mit seiner Religion zu uns. Wir lachten über seine Verrücktheiten und erlaubten ihm, bei uns zu bleiben. Nun hat er unsere Brüder für sich gewonnen, und unser Stamm kann nicht mehr handeln wie ein Mann. Der Fremde hat ein Messer an die Dinge gelegt, die uns zusammenhielten und so sind wir auseinandergefallen“.

Ähnlich setzt sich der Kameruner Autor Mongo Beti in seinem ersten (unter dem Pseudonym Eza Boto erschienenen) Roman *Ville Cruelle* (1954) an mehreren Stellen ironisch von den „Berichten der Geographen, der Journalisten und der Forschungsreisenden“ ab. Er selbst nennt seine

ersten Romane „Chroniken“ und ist um Beglaubigung der Authentizität der Fakten bemüht. So heißt es im Vorspruch von *Le pauvre Christ de Bomba* (1956): „Die Schwarzen, von denen es in diesem Roman wimmelt, sind nach der Natur gezeichnet worden. Es findet sich hier keine Begebenheit und kein Umstand, der nicht den strengsten Anforderungen der Authentizität und der Nachprüfbarkeit standhielte“.

Dem 1953 erschienenen Roman *L'Enfant Noir* (dt. *Einer aus Kurussa*) von Camara Laye aus Guinea hatte Mongo Beti vorgeworfen, er enthielte nichts, was ein europäisches Bürgerkind nicht schon anderswo genauso hätte ergreifen können: durch den Rundfunk, die Tageszeitung oder das illustrierte Wochenblatt. Entstanden sei ein stereotypes und unwahres Bild von Afrika. Dieses Bild und den ihm inhärenten Diskurs der Europäer über Afrika gelte es zu entlarven und an seine Stelle eine neue, eben authentische Darstellung zu setzen. Die Auseinandersetzung verweist auf die Debatten, die in den späten 40er und den 50er Jahren in Frankreich um den Begriff des literarischen Engagements geführt wurden. Jean-Paul Sartre, in dessen Kreis um die Zeitschrift *Les Temps Modernes* diese Diskussion insbesondere geführt wurde, schrieb in seiner Einleitung zu der von L. S. Senghor herausgegebenen Anthologie *Orphée Noir* (1948): „Hier haben sich Menschen aufgerichtet und sehen uns an, und ich wünsche euch, daß ihr wie ich den Schock fühlt, angeschaut zu werden. Der weiße Mann hat dreitausend Jahre lang allein das Privileg genossen, zu schauen, ohne selbst angeschaut zu werden. [...] Der weiße Mann hielt sein Licht über die Schöpfung wie eine Fackel, er entschleierte das innerste, weiße, Wesen der Dinge. Heute schauen uns die schwarzen Menschen an und unser Blick tritt in die Augenhöhlen zurück: schwarze Fackeln erleuchten ihrerseits die Welt und unsere weißen Köpfe sind nur noch kleine Lampions, die im Winde baumeln“.

In den afrikanischen Romanen seit den 50er Jahren wurde nicht nur der Blick auf die Weißen und ihre Beobachtung immer schärfer und durchdringender; die Weißen selbst in den Romanen werden unablässig von den Schwarzen beobachtet, die 'Umkehrung des Blicks' ist selbst ein Element der Handlung geworden. Eine Schlüsselszene in diesem Zusammenhang findet sich in dem Roman *Une vie de boy* des Kameruners Ferdinand Oyono (1956). Die Szene zwischen der Frau des weißen Kommandanten und dem schwarzen Mädchen Kalisia, die als Hausangestellte eingestellt werden soll, ist ein einziges Sich-mit-den-Augen-Messen, mit den entsprechenden körperlichen Reaktionen: „Madame breitete die Post vor sich aus und schlug die Beine übereinander. Kalisia *starrte* Madame mit jener unverschämten Gleichgültigkeit *an*, die sie stets in Rage bringt, wenn wir sie an den Tag legen. Der Unterschied im Verhalten der beiden Frauen war frappierend. Die unsere war ruhig, von einer Ruhe, die nichts erschüttern zu können schien. Sie *schaute* Madame unbeteiligt *an*, mit dem unbewegten Ausdruck eines wiedererkäuenden Schafes. [...] Madame hatte schon zweimal die Farbe gewechselt. Ihr Kleid wurde auf einmal feucht unter den Achselhöhlen. Es war der Schweißausbruch, der ihrem Wutanfall vorausging. Sie *schaute* Kalisia von oben bis unten *an*, wobei sie ihre Mundwinkel herabzog. Sie stand auf. Kalisia war etwas größer als sie. Madame ging um sie herum. Kalisia schien jetzt vollständig ab-

wesend, obgleich sie so tat, als würde sie auf ihre Hände *schauen*. Madame setzte sich wieder vor sie und stampfte mit dem Fuß auf die Erde. Der Koch schlug die Absätze zusammen. Kalisia *schaute* ihren Verwandten an und *warf* im Vorbeigehen *einen Blick* auf Madame, die erneut rot wurde. Um nicht lachen zu müssen, wandte ich den Kopf weg".

Was hier vor sich geht, ist symptomatisch für die durch die Entstehung einer afrikanischen Literatur erfolgende Umkehrung des Blickes. Aufrechter Gang und gerader Blick entsprechen auch den sich wandelnden Herrschaftsverhältnissen. Das Sagen haben nicht mehr nur die Weißen, auch das literarische Sagen nicht. Wie schwer es aber uns, den Weißen, fällt, das jahrhundertealte Monopol des 'Blickes', der literarischen Darstellung und Ausdeutung aufzugeben, und uns dem Blick des andern zu stellen, das zeigen die Reaktionen der Frau des französischen Kommandanten in der zitierten Szene: wir reagieren verunsichert, ja mit Angst und Abwehr, weil der Selbstverständlichkeit unseres Handelns die Grundlage entzogen ist.

Man kann die Probleme und Schwierigkeiten bei der Rezeption der schwarzafrikanischen Literatur in der Bundesrepublik getrost auf das Konto dieser 'instinktiven' Abwehr setzen. Es ist einfach komfortabler und zuträglicher für unser Selbstwertgefühl Graham Greenes *The Heart of the Matter* zu lesen als etwa die Romane des Kenianers Ngũgĩ wa Thiong'o, der die koloniale Vergangenheit seines Landes aus der Sicht der Opfer schildert; die distanziert-ironische Erzählweise eines John Updike oder der Zynismus eines Naipaul sagen uns offensichtlich mehr zu als die aus afrikanischer Feder stammenden Darstellungen des Großstadt-Infernos bei Alioum Fantouré (*Le Cercle des Tropiques*, 1972), oder die Schilderung eines afrikanischen diktatorischen Terror-Regimes 'von innen' wie es etwa von Camara Laye in *Dramouss* (1966) oder von Nuruddin Farah in *Sweet and Sour Milk* (1979) geliefert wurde.

Was ist in diesen Romanen anders als in den erwähnten von Naipaul oder Updike mit ähnlicher Thematik? Der 1966 im französischen Original und bereits 1967 in deutscher Übersetzung erschienene Roman *Dramouss* von Camara Laye aus Guinea ist der erste afrikanische Roman, der das Thema der nach- und neokolonialen Phase mit ihren alten und zugleich neuen Problemen der wirtschaftlichen Not und der politischen Unterdrückung behandelt. Der Erzähler Fatoman kehrt nach sechs Studienjahren in Paris zu einem zweiwöchigen Urlaub nach seinem Vaterland zurück. Bei der Familie seines Onkels in Conakry findet er die Jugendfreundin wieder, die jetzt seine Frau wird und mit ihm die Reise ins heimatische Kurussa antritt. In der ersten Nacht im elterlichen Hause kann Fatoman nicht schlafen, der „Film“ der sechs in Paris verbrachten Jahre zieht an seinem inneren Auge vorbei. Am nächsten Tag trifft er einige seiner Kindheitsfreunde wieder, mit denen er die politische Zukunft seines Landes diskutiert. Abends wird von einem Griot (Geschichtenerzähler) die Geschichte von dem eifersüchtigen Imam Moussa einer aufmerksamen Zuhörerschaft zum besten gegeben. In einem Gespräch mit seinem Vater in dessen Werkstatt, beklagt dieser, daß durch die Einfuhr billigen Schundes dem traditionellen afrikanischen Handwerk immer mehr die Grundlage entzogen wird. Auf einer Wahlversammlung, die er gemeinsam mit zwei Freunden besucht, hört Fatoman in vier Wahlenden das

ganze Spektrum der neuen politischen Schlagwörter und deren demagogische Inszenierung, die bis zum Aufruf der gewaltsamen Unterdrückung und Beseitigung des politischen Gegners geht. Fatoman ist bestürzt und sieht eine „Katastrophe“ auf sein Land zukommen, wenn das neue Regime — wie zu befürchten — jahrzehntelang seinen Terror ausüben wird. Unter dem Eindruck des Gehörten hat Fatoman in dem Titelgebenden Kapitel *Dramouss* einen Traum, der ihm die Zukunft seines Landes als Schreckensvision eines Konzentrationslagers erblicken läßt, hinter dessen hohen Mauern ein ganzes Volk zum Opfer von Folterern und Henkern wird.

Camara Layes *Dramouss* ist eine Geschichte, welche die Ereignisse aus der Innen-Sicht berichtet: mit allen Befürchtungen, Ängsten, Hoffnungen der unmittelbar Betroffenen. Dem Erzähler ist keine andere als die durch die künstlerische Verarbeitung gegebene Distanznahme erlaubt. Die Geschichte, die er erzählt, ist die Geschichte seines Landes, seines Volkes, seine eigene Geschichte.

Ähnliches ließe sich von dem Roman *Sweet and Sour Milk* von Nuruddin Farah aus Somalia sagen, der 1979 in englischen Original und 1980 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Staatseigentum* erschien. „Staatseigentum“, das meint Soyaan, den Wirtschaftsberater im Präsidentenamt der Regierung, der zu Beginn des Romans auf unerklärliche Weise eines plötzlichen Todes stirbt und den das Regime postum für sich vereinnahmt, zum „Staatseigentum“ erklärt. Sein Zwillingssbruder Loyaan, von Beruf Zahnarzt, ist bemüht, die Vorgeschichte des Todes von Soyaan genauer kennenzulernen und über seine wahre Gesinnung und sein Verhalten vor dem Tode Klarheit zu erlangen. Seine Nachforschungen fördern Einsichten in die Struktur und die Mechanismen eines Terrorregimes zutage, das vor keinem Betrug und vor keiner Gewalttat zurückschreckt. Über Soyaans Einstellung zum Regime geben bereits die kurz vor seinem Tod gesprochenen Worte Aufschluß: „Ich fühle mich unterdrückt und betrogen, jeden Tag, jede Minute.“ Das wahre Ausmaß seiner Kritik und seines Widerstandes enthüllt sich Loyaan aber erst allmählich — etwa in einem anderthalbseitigen Text, den er in den Falten von Soyaans Kopfkissen findet und der beginnt: „Clowns, Kriecher und Emporkömmlinge: mit solchen Leuten arbeite ich. Der ganze hohe Beamtenstand besteht nur daraus. Männer und Frauen ohne Sinn für Würde, ohne Redlichkeit; Männer und Frauen, deren Stolz vom Sicherheitsdienst des Generals gebrochen worden ist; Männer und Frauen, die sich unterworfen haben und es hinnehmen, gedemütigt zu werden“.

Der Roman *Staatseigentum* zeigt auf, wie sich ein Terrorsystem im Innern einer afrikanischen Gesellschaft eingenistet hat und deren ureigenste Traditionen pervertiert: ihre Oralität in ein ausgeklügeltes Kundschafter- und Bespitzelungssystem (das von Soyaan „Ohr des Dionysos“ genannt wird), die Familien- und Stammestraditionen in Vetternwirtschaft und Verfolgung partikularer und privater Interessen, den Respekt vor den „Alten“ in deren Verwendung gegen die jüngere Generation. Auch dieser Roman gibt im wahrsten Sinn des Wortes eine „Innenansicht“ der geschilderten Vorgänge wieder, wie sie kein Außenstehender mit dieser Differenziertheit und Sensibilität geben könnte. Die Verurteilung der dargestellten Verhältnisse ist womöglich noch härter als bei Updike oder Naipaul, aber es ist eine letztlich auf Sympathie mit den Menschen beruh-

ende Kritik, die an eine Möglichkeit der Veränderung zum Besseren glaubt und dafür arbeitet und sich nicht mit skeptischer Distanz und zynischem Besserwissen begnügt.

Wir müssen uns dieser Darstellung der afrikanischen Realität durch die Afrikaner selbst aussetzen. Tun wir das nicht, begnügen wir uns mit den Darstellungen eines Moravia, eines Updike oder Naipaul dann riskieren wir, Gefangene unserer eigenen Vorurteile und Clichés zu werden and unfähig, die Welt zu sehen, nicht wie sie ist (was nicht möglich wäre), aber wie sie von den andern, den Nicht-Europäern gesehen und erfahren wird. Der Vorgang betrifft nicht nur die 'Schöne Literatur', sondern das Ganze unserer Informationen über die Länder der „Dritten Welt“, von der Zeitungs-Nachricht bis zum Fernseh-Feature.

Und dieser Vorgang betrifft auch die Literaturwissenschaft als Geschichte und Kritik der afrikanischen Literaturen in europäischen Sprachen. Für die Betrachtung dieser Literaturen vom „Zentrum“, von Europa her, scheinen zunächst gewichtige Gründe zu sprechen: (1) die Entstehung dieser Literaturen im kolonialen Kontext, z.T. unter der 'Patenschaft' eines kolonialen Protektors; (2) die Verwendung der 'fremden' europäischen Sprache zur Darstellung einer Wirklichkeit, die sich überwindend oder ausschließlich in einer anderen Sprache ereignet oder abgespielt hat; (3) der institutionelle Rahmen dieser Literatur, der überwiegend im „Zentrum“ situiert ist — der Produktions- und Distributions-Kontext, die Verlagshäuser und die Buchhandlungen, das System der Literaturpreise und der Übernahme der Texte in die andern Medien (Radio, Fernsehen); (4) die dominante Ideologie bestimmter Teile der afrikanischen Literatur in europäischen Sprachen, wie z.B. der „Négritude“, die sich überwiegend mit Bezug und in Abgrenzung zu europäischen Positionen definiert.

All diese Tatsachen haben in weiten Teilen der afrikanistischen Literaturwissenschaft zu einer Übertragung europäischer Kategorien und Analyse-Modelle sowie generell zu einer Überbewertung des Kolonialfaktors wie des europäischen Einflusses geführt. Einige literaturwissenschaftliche Arbeiten aus jüngster Zeit haben dagegen den engen Zusammenhang zwischen den modernen afrikanischen Literaturen und denjenigen Strukturmerkmalen aufgewiesen, die aus den oralen Traditionen der jeweiligen Basis-Kulturen stammen und den veränderten Anforderungen der schriftlichen Literatur angepaßt werden. So wendet sich Werner Glinga, in einer 1987 an der Universität Bayreuth vorgelegten Habilitationsschrift über *Literatur in Senegal — Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*, gegen die weite Teile der afrikanistischen Literatur-Kritik bestimmende grundlegende Dichotomie von „Tradition und Moderne“ als Erklärungsmuster: „Durch die Trennung von 'Tradition' und 'Modernität' als zwei unterschiedlichen Gesellschaftstypen wird beiden Bereichen jegliche Geschichtlichkeit genommen. 'Tradition' ist in dieser Verwendung ein ideologischer Terminus, mit dem gerade das eliminiert wird, was er vorgeblich anspricht: Geschichte“. Der unbedachte Gebrauch des Begriffs „Tradition“ insinuiert eine Homogenität der afrikanischen Vergangenheit, die es in Wahrheit nie gegeben habe. Dagegen verdeutlicht die Arbeit von W. Glinga, daß

auch die moderne afrikanische Literatur eine Auswahl und eine Partei-ergreifung für bestimmte Traditionen vornimmt, andere wieder bekämpft. Mit Nachdruck wendet sich W. Glinga auch gegen die einseitige Überbewertung des Kolonialfaktors in den historischen Darstellungen der afrikanischen Literatur, der gegenüber er die (nicht nur für den literarischen Bereich gültige) Auffassung eines Vorrangs der inneren Entwicklung des afrikanischen Landes vertritt, für welche die Ereignisse der kolonialen Eroberung zwar von großer Bedeutung waren, die aber nichtsdestoweniger nach eigenen Gesetzen erfolgte: „Die fiktionale Literatur ist für uns heute zum wesentlichen Zeugen dafür geworden, daß der Kolonialismus dank seiner militärischen Übermacht die Länder zwar kontrollierte, aber die Menschen nie erobert hat. Individuelle Optionen prominenter Afrikaner dürfen nicht als repräsentativ für die historische Entwicklung einer Gesellschaft angesehen werden. [...] Die afrikanischen Gesellschaften haben sich innerhalb des äußerlich gegebenen kolonialen Zwangsrahmens nach eigenen Gesetzen reorganisiert“. Die Ergebnisse der Untersuchung von Werner Glinga treffen sich damit der auch von anderen Wissenschaftlern erhobenen Forderung eines „recentrege“ der afrikanischen Literaturen, der (für die europäischen Literaturen schon längst akzeptierten) Forderung, diese in ihrem historischen und kulturellen Kontext 'von innen' zu verstehen, und sie treffen sich mit der von immer mehr Autoren der sogenannten „Dritten Welt“ (oder der „Peripherie“) erhobenen Forderung nach Überwindung der Vorherrschaft literarischer Darstellungen der Drittwelt-Realität aus dem „Zentrum“ und nach literarischer — ebenso wie politischer — Selbstbestimmung und Souveränität.

LITERATURNACHWEISE

- Wegen der Homogenität und Lesbarkeit des Textes und weil dieser sich vorrangig auf die Situation der afrikanischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bezieht, sind die Zitate aus der Primärliteratur jeweils auf deutsch wiedergegeben. Die nachfolgende Bibliographie nennt aber jeweils vor der deutschen Übersetzung die jeweilige Erstausgabe des Originals.
- Immanuel Wallerstein, *The Modern World System I — Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, New York etc. (Academic Press) 1980.
- Graham Greene, *The Heart of the Matter*, London, 1948. — *Das Herz aller Dinge*, Reinbek (Rowohlt) 1954 u.ö.
- John Updike, *The Coup*, New York, 1978. — *Der Coup*, Reinbeck (Rowohlt) 1981.
- Vidiadhar Surajprasad Naipaul, *A Bend in the River*, New York, 1979. — *An der Biegung des großen Flusses*, Frankfurt (Fischer Tb.), 1983.
- Alberto Moravia, *A quale tribù appartieni?*, Milano, 1972. — *Die Streifen des Zebras*. Afrikanische Impressionen, München (List), 1980.
- Peter Scholl-Latour, *Mord am großen Fluß*. Ein Vierteljahrhundert afrikanischer Unabhängigkeit, Stuttgart (DVA), 1986.
- Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, London, 1958. — *Okonkwo oder Das Alt stürzt*, Stuttgart (Göverts), 1959.
- Eza Boto (= Pseud. v. Alexandre Biyidi; anderes Pseud.: Mongo Beti), *Ville Cruelle*, Paris, 1954. — *Die grausame Stadt*, Berlin-DDR (Volk und Welt), 1963.
- Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, 1956. — *Der arm Christ von Bomba*, Wuppertal (Hammer), 1984.
- Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris 1954. — *Einer aus Kurussa*, Zürich (Speer) 1954.
- Jean-Paul Sartre: *Orphée Noir*, in: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éd. par L.S. Senghor, Paris, 1948; 5^e éd. 1985.

- Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris 1956. — *Flüchtige Spur Tundi Ondua*, Düsseldorf (Progress), 1958.
- Camara Lave, *Dramouss*, Paris, 1966. — *Dramouss*, Zürich-Tübingen (Speer), 1967.
- Nuruddin Farah, *Sweet and Sour Milk*, London 1979. — *Stadtseigentum*, Königstein i.T. (Atheneum), 1980.

LITERATURWISSENSCHAFTLICHE HAUPTWERKE

- Mohamadou Kane, *Roman Africain et Tradition*, Dakar (N.E.A.), 1982.
- Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française, Paris (ACCT — Siles), 1984.
- Albert Gérard (Ed.), *European Language Writing in Sub-Saharan Africa*, 2 vols., Budapest (Akadémiai Kiadó), 1986.
- Werner Glinga, *Literatur in Senegal: Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*, Habilitationsschrift an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth, 1987.
- Amadou Koné, *Des textes traditionnels aux romans modernes en Afrique de l'Ouest*, Thèse de Doctorat d'Etat, présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Limoges, 2 tomes, 1987.

LAWRENCE AND FROBENIUS: A READING OF *STUDIES IN CLASSIC AMERICAN LITERATURE* IN THE LIGHT OF *PAIDEUMA*

GETA DUMITRIU

Studies in Classic American Literature are often viewed as a particular instance of the more general interest which Lawrence began to take in America after 1915. As his letters attest, it was at this period that the prospect of settling himself on the other side of the Atlantic was engaging his attention most hopefully. Apart from being a way out of the many entanglements into which his quarrel with the established culture had brought him, America contained the promise of an exceptionally appealing *modus vivendi*. The project came off only in 1922. For three years — from 11 September 1922 when he made Taos, New Mexico, his new abode to 22 September 1925, the day on which he departed for Europe — Lawrence was engrossed in a first hand exploration of America's potential for meeting his long cherished desideratum: wholeness of being¹.

Thoroughly informed with a sense of potentiality bound up with the new continent, the three-year American sojourn, dense with achievement, is well entitled to appear as a distinct stage in Lawrence's lifelong quest. Of this, *Studies in Classic American Literature* bears no less ample evidence. Although the first two versions of the essays collected under this title were written in 1917/1918 and in 1920 respectively, prior, that is, to Lawrence's residence in America, and only the third and final version was completed during his stay there — the winter of 1922/1923 — Lawrence's reading of American literature ties in well with the fiction he produced during his American period: *The Princess*, *St Mawr*, *The Woman Who Rode Away*, and especially *The Plumed Serpent*.

Underlying both criticism and fiction is the same set of assumptions. Mainly derived from the typically Laurentian antinomy between mental consciousness and blood-consciousness that gave the novels of the middle period their structure and shape, these appear now to take significant advantage of the American experience and culture. This is not to say that Lawrence's contact with America required of him to seriously revise his earlier views. On the contrary, America gave further scope to his beliefs. For, what in fact drove him to the new continent was his discovery upon

¹ See James Cowan, *Lawrence's American Journey*, The Press for Case Reserve University, 1970.

reading Franklin, Hector St. John de Crèvecoeur, and nineteenth-century writers that issues of vital importance pertaining to the condition of man loom large in the literature of the new continent. It was American literature — the point needs to be stressed — that greatly enhanced Lawrence's original curiosity about the American space and finally impelled him to set out on his "American Journey". If the impact was so strong, that was primarily because in the writings in question he found a strong endorsement of his own views.

The relation between Lawrence and American literature may well be understood in different terms. One might say for instance that, as reader, Lawrence merely projected his own beliefs upon the writings that formed the object of his interest, or overdid their implications. In this case his reading is likely to appeal for its self-revealing quality rather than for whatever critical insights it might offer. Without denying the part played by empathy in any reading act — and even less so when the reader happens to be Lawrence — to view *Studies in Classic American Literature* as mainly an essay in self-definition is, in the opinion of the present writer, to practically discard the image of American literature as we have been familiar with it for the last sixty years or so. For, the shaping principles of the American literary tradition to which Lawrence responded — that of duality in the first place — were to be dwelt upon by other critics as well.

Despite diversity in method, there seems to be general consensus as to the part played by irreconcilable oppositions in lending American literature its most distinctive shape: and although the particular terms in which these are coached can hardly be the same, still their relation to the old Lawrentian duality can be traced without much difficulty. By reinforcing Lawrence's reading subsequent critics tended to lay emphasis on his critical insight. *Studies in Classic American Literature* came to be regarded as a classic in its own right.

That Lawrence's reading was highly perceptive is further borne out by the fact that his insight appears to agree well with evidence coming from philosophers of culture. It is the purport of the present essay to argue that such an approach to culture as Leon Frobenius's is apt to highlight Lawrence's own treatment of a more particular aspect of American culture. From the very beginning the point should be made, however, that the focus can hardly settle on Lawrence's debt to the German anthropologist. This, not only because an attempt of this kind is especially demanding. Indeed, to estimate the extent to which Lawrence became familiar with *Paideuma* as Frobenius progressively elaborated it may well seem an almost impossible task. Besides, the gain may not be considerable. Lawrence himself warned against the irrelevancy, if not the futility, of tracing down his sources when he wrote: "I am not a proper archaeologist nor an anthropologist nor an ethnologist. I am no 'scholar' of any sort. But I am very grateful to scholars for their sound work. I have found hints, suggestions for what I say here in all kinds of scholarly books, from the Yoga and Plato and St John the Evangel and the early Greek philosophers like Herakleitos down to Frazer and his 'Golden Bough', and even Freud and

Frobenius. Even then I only remember hints — and I proceed by intuition”².

Lawrence made the above statement in the “Foreword” to *Fantasia of the Unconscious*. His mention of Frobenius shows not only that he was familiar with the German anthropologist, but also that by 1923 he had already made some idea of his writings. Thus, some hints which Lawrence might have taken from Frobenius are not difficult to detect. “The Spirit of Place”, the opening chapter of *Studies in Classic American Literature*, carries in its very title an echo of Paideuma. But more important than the hints and suggestions offered by Frobenius that must have nourished Lawrence’s intuition appears to be the broader cultural perspective the former opened up. It is with Frobenius’s more general views that Lawrence’s estimation of American literature is in consonance. More precisely, the duality which he isolated as the most distinctive feature of American fiction has a counterpart in the sharp antinomy which is specific to the Paideuma of the North American continent.

According to Frobenius, the four paideumatic stages of the High Cultures can be represented spatially as a movement from East to West. The first stage, High Mythology, corresponded to a large area covering the Southwest part of the United States, Mexico, the Western coast of South America, the Northern shore of Australia, the Eastern coast of Africa, as well as China, India and the largest part of Arabia. The next stage, that of High Religion, implied a further advance. Overlapping with High Mythology, in the Southern part of Asia, its corresponding space wide in the direction of the Northwest forming a rectangular; within it one finds Central Asia, the Middle East, the Northern part of Africa and the whole of Europe. Narrowing a bit and advancing westwards, well into the Atlantic, the Western part — nearly a half of the rectangular — accommodates the third paideumatic stage, that of High Philosophy. This may be roughly identified with the Near East, the Mediterranean, and Europe. As for the last paideumatic stage, Materialization, its space includes Northern France, the Netherlands, Western Germany, England, the bridge across the Atlantic, as well as the Atlantic Seaboard of the United States.

By reaching the United States, the new advance also meant getting closer to the starting point. For, we remember, the Southwest of the United States had belonged to the space corresponding to High Mythology. With the next move westwards, the translation of culture from the East to the West comes, then, full circle. The map shows it clear that the territory of the United States has been shared by two cultures corresponding to the two paideumatic stages: High Mythology and Mechanization. At first sight there is nothing singular about this. In other geographical areas, in England for instance, three cultures succeeded one another and partially overlapped. If, however, attention is paid to the relation in which High Mythology stands to Materialization, then what is really striking about the space of the United States becomes evident: as the first and the last of the series, the two cultures that have flourished there are the most

² D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*, Penguin, 1977, p. 11–12.

widely apart from each other. Separated as they are by the two other cultures, the opposition in which they stand must be the sharpest. Nowhere else, it seems, do the extreme cultures meet as is the case with the American space.

One inference from this most incongruous juxtaposition can hardly be missed : far from appearing as merely haphazard, the irreconcilables at the core of American literature can now be viewed as a legitimate effect of the basic cultural discord. Whether or not Lawrence took the hint from Frobenius, fact is the emphasis he lays upon the dual character of American literature appears to be wholly justified in terms of the morphology of culture. The converse may also be true : Lawrence's reading of American literature supplies enough evidence to bear out Frobenius's assumptions.

Underlying *Studies in Classic American Literature* is the paramount importance attached to the spirit of place : "Every continent has its own great spirit of place. Every people is polarized in some particular locality, which is home, the homeland. Different places on the face of the earth have different vital effluence, different vibration, different chemical exhalation, different polarity with different stars : call it what you like. But the spirit of place is a great reality. The Nile valley produced not only the corn, but the terrific religions of Egypt. China produces the Chinese, and will go on doing so. The Chinese in San Francisco will in time cease to be Chinese, for America is a great melting-pot" ³.

Having emanated from the spirit of the American continent, the fiction scrutinized by Lawrence is expected to strike a less familiar note. "The old American art-speech, he writes in the very first paragraph, contains an alien quality, which belongs to the American continent and to nowhere else" (SCAL, 1). In his view, this "alien quality" has much to do with the Red Indian. In the culture of the Indians, the spirit or daimon of America had expressed itself most fully. This explains why the European is aware not only of the gulf separating him from the Indian, but also — because of this feeling — of the hostility of his new environment. "The American landscape has never been at one with the white man. Never. And white men have probably never felt so bitter anywhere, as here in America, where the very landscape, in its very beauty, seems a bit devilish, and grinning, opposed to us" (SCAL, 56). More menacing than the physical proximity of the Indian is the spirit of place. It is Lawrence's belief that this will have a strong bearing upon the white man, once the old inhabitants are "dead or absorbed" (SCAL, 5).

As for the present, "the demon of the place and the unappeased ghosts of the dead Indians act within the unconscious or under-conscious soul of the white American, causing the great American grouch, the Orestes-like frenzy of restlessness in the Yankee soul, the inner malaise which amounts almost to madness, sometimes" (SCAL, 36). Local influences, in other words, make for the widening of the split in the soul of the white man. In the main, this effect is traceable to two factors which, in turn, can be related to Frobenius's theory : the first refers to the pressure ex-

³ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, The Viking Press, 1972, pp. 5—6 : henceforward given in the text in abbreviated form — SCAL — followed by page number.

erted upon the white man by a culture radically different from the one he considers to be his own; the second, to the growing tendencies in the latter.

As a particular version of High Mythology, the culture of the Indians found its vitality in the feeling of cosmic oneness revered as sacred, of which man was an organic and integral part. Equated by Frobenius with creative childhood, the first paideumatic stage celebrated spontaneity and acknowledged the power of the soul. Although the spring of creativity was understood to be the demonic impulse, there was nothing conflicting in the culture of High Mythology. This was so because everything was perceived to be in accordance with nature's law. As Frobenius put it "Everything has grown, nothing has been made"⁴. It is in this sense that the old cultures, among which he includes the culture of Peru and of Mexico, are "natural". For, in these cultures, one can hardly notice anything incongruous; what strikes the eye are "only interrelated things which man takes for granted, a sense of connection with the environment expressed in all spheres of life; in ornaments and costumes, in crafts and architecture, in tools and weapons"⁵.

In sharp contrast to this culture stands Materialization. Peculiar to the fourth paideumatic stage as described by Frobenius is a highly marked tendency towards disharmony. Becoming "visible almost all of a sudden", this tendency "goes hand in hand with the revolt against the metaphysical factors (. . .), with the assertion of materialism and the shift on to the mechanical and the automatic"⁶. The sense of totality has been completely lost, the parts getting precedence over the whole. The most narrow specialization is obvious at all levels of life. An artificial culture par excellence, as opposed to the natural culture of High Mythology, Materialization makes little allowance for growth or creativity. Corresponding to old age, it relies on pragmatic reasoning and finds its expression in facts. It is to be observed that in America the contact with Indian culture extolling the sense of unity was bound to highlight the general disharmonies bred by Materialization. Besides, one should be alert to the fact that, as it was, these tended to be more obvious than elsewhere, for as a rule, the development of a culture reaches its climax in the western part of the space it occupies. As against the European region (England, Northern France, the Netherlands, Western Germany), the Northern part of America saw a more advanced stage of Materialization. Consequently, the discords characteristic of this culture, alongside other features, could not but assume a sharper relief.

Lawrence's views of America accord well with this. To him a number of phenomena expressing the drift of the new culture appear as pre-eminently American. So is the machine, for instance. It is his conviction that America is doomed and the blame for this lies entirely with the mechanical invention. Considering the course taken by America ("all this Americanizing and mechanizing" (SCAI, 21) he continues: "And now look at America, tangled in her own barbed wire, and mastered by her own machines.

⁴ Leo Frobenius, *Paideuma*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 205.

⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

Absolutely got down by her own barbed wire of shalt-nots, and shut up fast in her own 'productive' machines like millions of squirrels running in millions of cages. It is just a face" (SCAL, 21).

It is, of course, significant that "Americanizing" and "mechanizing" belong to the same series tending to become almost synonymous. It is likewise significant that the constraint imposed by the physical "barbed wire" has a perfect counterpart in the "barbed wire of shalt-nots". That puritan moral imperatives agree well with the oppression by the machine is a point which Max Weber had argued from an economic perspective. Lawrence's quarrel with the same alliance informing much of his fiction and essays including *Studies in Classic American Literature* was grounded in his awareness, extremely painful at times, that man's bondage to both of these forces drains him of vitality and renders him lifeless. "The more we intervene machinery between us and the naked forces, he writes in the essay on Dana, the more we numb and atrophy our own senses. Every time we turn on a tap to have water, every time we turn a handle to have fire or light, we deny ourselves and annul our being. The great elements, the earth, air, fire, water, are there like some great mistress whom we woo and struggle with, whom we heave and wrestle with. And all our appliances do but deny these fine embraces, take the miracle of life away from us. The machine is the great neuter. It is the eunuch of eunuchs. In the end it emasculates us all" (SCAL, 125).

Disharmony as a tendency inherent in Materialization also finds free scope in America. It manifests itself at all levels of life, and more painfully so, at the level of the self. Lawrence's well-known theory of man's dual consciousness appears to be well borne out by American evidence. If, more generally, modern man is divided between two forces, either of them claiming the whole soul for itself, more specifically, the white man in America is the battle ground of a far more fierce battle. As he does elsewhere, Lawrence often refers to the two competing forces as "the Spirit and Sensuality". "Sensuality always carries a stigma, and is therefore more deeply desired, or lusted after. But spirituality alone gives the sense of uplift, exaltation, and winged life, with the inevitable reaction into sin and spite. So the white man is divided against himself. He plays off one side of himself against the other side, till it is really a tale told by an idiot, and nauseating" (SCAL, 62).

Lawrence took it for granted that "man is made up of a dual consciousness, of which the two halves are most of the time in opposition to one another" (SCAL, 105). What he most strongly objected to and apparently did so on the ground of American evidence, was the tendency to resolve the antagonism by suppressing one of the halves: either mind-consciousness or blood-consciousness. "You've got to learn to change from one consciousness to the other, turn and about. Not to try to make either absolute, or dominant" (SCAL, 105), he insists. As Lawrence views it, the psyche of the white American leaves little room for such shifting: it is either frozen, one consciousness becoming absolute, or it is nauseating, one side played off against the other. Hence the collapse which Lawrence prophesizes. No wonder, on the other hand, that as a reader of American literature, Lawrence's interest focusses upon tracing through indirect references and allusions the divided American psyche: all the

more so as it is the split in the soul that accounts for the striking features of the writings in question: the discord they all evince in one form or another between the surface "as nice as pie, goody-goody and lovey-dovey" and "the inner diabolism of the symbolic meaning" (SCAL, 83).

The age which worshipped the machine was to tell on man in yet another most unhappy way. It led to the perversion of the spirit by reducing it to exclusively one faculty: the *will*. Unrestrainedly given over to "mechanizing", America is to Lawrence the place where this conversion becomes especially evident. (Another reason why he should make America the target of a violent attack). Converted into mere will, the spirit turns out to be a far stronger match for blood consciousness, the other term of the too familiar Lawrentian duality. Which is to say that under the pressure exerted by the will, man's potential for wholeness of being is seriously imperilled. *Moby-Dick* appears to be informed with such awareness; for, in Lawrence's reading, the white whale stands for "the deepest blood-being of the white race; he is our deepest blood-nature" (SCAL, 160); whereas his hunters are mere tools of the will at work. The hunt is accordingly a "maniacal conscious hunt of ourselves" (SCAL, 160). Too positive a sway in the direction of the will can only make for death as the disaster of the Pequod proves. To Lawrence the exceptional significance of Melville's novel lies precisely in bringing to the fore the latent danger inherent in "our blood-self (being) subjected to our will", in "our blood-consciousness being sapped by a parasitic mental or ideal consciousness" (SCAL, 160).

If Melville was especially alert to how irredeemably over-confidence in man might damage man's potential for being, Poe for his part offered himself as the very writer who acknowledged the supremacy of the will. Not only that he "set up his will against the whole of the limitations of nature" (SCAL, 68), but his work largely depends for its effect upon the power of will over being. The love relationship at the core of a typical Poe tale is invariably converted into "a battle of wills between the lovers" (SCAL, 69). Haunted by one thought only, that of depriving the beloved of her mystery by acquiring full knowledge of her inner being, while meeting all along the latter's stubborn resistance to be known, the Poe lover is doomed to be caught into "a struggle of wills" (SCAL, 71). The knowledge to which he is devoted "has nothing to do with being" (SCAL, 70).

With the hypertrophy of the will at the expense of the spirit goes — as Lawrence repeatedly argues — a dangerous impoverishment of life. So Americans lead lives which are only apparently active and rich in impressions. In effect they shrink from genuine living. "Americans, wrote Lawrence, when they are *doing* things, never seem really to be doing them. They are 'busy about' it. They are always busy 'about' something. But truly *immersed* in *doing* something, with the deep blood-consciousness active, that they never are" (SCAL, 86). There is something illusory, devoid of actual substance about such restless and perpetual motion. Everything is turned into a matter of sensation — not only love, but knowing and understanding too — for it is on sensation that America puts the highest premium. Even the puritan belief is followed "for the sake of the sensationalism of it" (SCAL 91) as Nathaniel Hawthorne showed to be

the case in *The Scarlet Letter*. If Americans are addicted to “psychic tricks” (SCAL, 109), such as spiritualism — the comment is occasioned by *The Blythedale Romance* — this is so, concludes Lawrence, because America has the cult of sensationalism above all other things. It “killed the *belief* in the spirit. But not the practice” (SCAL, 87). And it is as lifeless practice that the spirit continued to exist. Or as sensationalism.



But nineteenth-century American literature appeals to Lawrence for other, stronger reasons. Apart from highlighting the disintegrating effects of Materialization upon the human psyche, it appears to bear out his belief that fulfilment is still within man's reach.

Significantly enough, the confident note to which he responds in the works of such writers as Cooper impresses him as distinctly American. That this note is repeatedly traced to the encounter with the Indian is proof that the enclaves in which High Mythology had been preserved were not without bearing upon the white man. On the contrary, whatever promises to redress man's condition in Lawrence's terms, that comes from their direct influence. It is important in this connection not to lose sight of the fact that the influence in question is by no means understood as an urge that the civilized white man should follow the example of his neighbour, the Red Indian and relapse into primitivism. In Lawrence's view, like in Conrad's for that matter, the return to earlier paideumatic stages is hardly something to be wished; attempts of this kind are more likely to result in utter disaster. Some of Lawrence's remarks occasioned by Melville's earlier writings are in place here: “The truth of the matter is one cannot go back. Some men can; renegade. But Melville couldn't go back; and Gauguin couldn't really go back; and I know now that I could never go back (...) If you prostitute your psyche by returning to the savages, you gradually go to pieces. Before you go back, you *have* to decompose. And a white man decomposing is a ghastly sight. Even Melville in *Typee*” (SCAL, 136, 138).

Not only the essay on Melville sheds light on this. *The Plumed Serpent* also takes up the issue and dwells on it extensively. Both these works make it clear that Lawrence's objection to primitivism is not merely grounded in his doubts as to the practicability of such a solution. Behind his rejection of a way back is in fact the idea one finds in Frobenius too that from the earlier paideumatic stages to Materialization, man's soul has evolved in an ascending line. (It is only in the fourth stage that the process ends). To advocate a return back means to disregard a very precious gain: “the struggle of the soul into fulness”; for — the point is expressed with particular clarity — “whatever else the South Sea islander is, he is centuries and centuries behind us in the life-struggle, the consciousness-struggle, the struggle of the soul into fulness” (SCAL, 137).

It is evident, then, that what interested Lawrence in American fiction had little to do with the conversion of the civilized white man into an Indian. If the Indian as presented by American writers drew Lawrence's attention, that was essentially because he viewed in the former's closeness to the white man a stimulus making for the enlargement of the latter's

consciousness along new lines. Without giving up his spiritual gains, the white man might still find a way of absorbing "the red man's spirit". Lawrence was convinced that "the white man's spirit can never become as the red man's spirit." Still he believed that "it can cease to be the opposite and the negative of the red man's spirit" and that "it can open out a new great area of consciousness, in which there is room for the red spirit too" (SCAL, 52).

In American fiction Lawrence not only discerned such a possibility. In Natty Bumppo he was also offered an instance of the new consciousness in the making. The Deerslayer struck him as being no more divided between the spirit and sensuality. "Neither spiritual nor sensual" (SCAL, 62), Cooper's character impersonates "the onward adventure of the integral soul" (SCAL, 63). Integrity which sets him apart is viewed as the major requirement the soul has to meet if it chooses to take a course leading to some end other than disintegration. It is because Natty Bumppo made such a choice and made integrity the supreme value, paying for it even the price of loneliness that he appeals to Lawrence with extraordinary force.

It should be also noted that in *Studies in Classic American Literature* wholeness of being tends to be defined rather as the need to preserve one's own integrity. "The Soul", Lawrence's other term for unity of being, is often understood in the same terms. One's own integrity comes to count so heavily now that human relationships are actually dependent on it. Once more it is Cooper who supplies Lawrence with a human tie built on the required foundation: the friendship of Natty Bumppo and Chingachook. As viewed by Lawrence, it is "the stark loveless, wordless union of two men who have come to the bottom of themselves" (SCAL, 54). What sets this relationship apart and recommends it, at least in Lawrence's eyes as "the nucleus of a new society" (SCAL, 54) is the full integrity of the two men. That of them one is white and the other an Indian makes their union even more directly relevant to the potentialities residing in the two cultures which faced each other so close and yet so wide apart.

Cooper was not the only American writer who sensed "the inception of a new humanity" (SCAL, 59). Whitman too celebrated the birth of a new self in almost similar terms; and this explains why Lawrence responded to him as enthusiastically as he did to Cooper. The idea that the soul should remain true to herself was dear to Whitman. So was the belief that the soul always an explorer should meet all the other travellers with sympathy. "He says sympathy"; insists Lawrence". Feeling with. Feel with them as they feel with themselves. Catching the vibration of their soul and flesh as we pass" (SCAL, 172).

It is tempting to believe that to read *Studies in Classic American Literature* with an awareness of Frobenius's *Paideuma* is not only to have a more clear image of the dualities upon which Lawrence's earlier novels are built. Just as such a reading is likely to highlight the opposing forces giving these novels their characteristic shape, so it might shed light upon the writer's need to search for a mode in which they could be reconciled so that neither of them should be suppressed. That Lawrence became increasingly absorbed in his quest especially after his *Studies in Classic*

American Literature and his American experience is no doubt evidence that his "American Journey" supplied the incentive. "The integral soul" as the goal to which Lawrence now aspires is central to *The Plumed Serpent*. Such "uniting symbols" as Quetzalcoatl and the wheel closely related to each other, for the latter is known to result from Uroboros, point in that direction. That the "uniting symbol" counts most heavily stands proof the structure of the novel as a whole. Ordered as a triad, most obvious at the character level, *The Plumed Serpent* brings to the fore not so much the old Lawrentian dualities as the unity in which they might be dynamically reconciled.

ESPACE DE LA LITTÉRATURE

RADU TOMA

Les tendances majeures de la science littéraire de notre siècle ont fait du terme de « littérature » un usage à la fois descriptif et classificateur : on a postulé l'existence dans les textes « littéraires » et/ou dans le contexte de leur utilisation d'un faisceau de traits caractéristiques dont l'identification, espérait-on, allait permettre de démarquer avec netteté ces textes et leur contexte de tout autre objet verbal et de toute autre situation de communication. Seulement, on en est venu peu à peu à s'avouer que les notes par lesquelles on essayait d'explicitier la notion de « littérarité »¹ attribuent aux textes « littéraires » des propriétés également présentes dans des objets verbaux qu'on s'accorde à exclure de la sphère de la littérature et que les règles constitutives de la situation de communication « littéraire » (la règle de fictivisation, par exemple) sont invoquées dans d'autres situations de communication aussi.

Face à ces résultats, deux attitudes sont possibles. On peut premièrement dire qu'il s'agit là d'un accident, au sens qu'il est possible de soutenir que l'erreur (si erreur il y a) affecte le contenu concret donné au concept de « littérarité » : si cette dernière n'est ni ceci ni cela, il viendra sans doute un jour où on la cernera de façon absolument satisfaisante. Mais on peut tout aussi bien penser que l'erreur se trouve au niveau du projet même, dans le geste fondateur postulant l'existence d'un faisceau de traits caractéristiques. Dans cette hypothèse, et s'il est vrai, comme affirme Goethe, qu'il en va des idées qu'on avance comme des pièces qu'on pousse sur un échiquier (elles peuvent être battues, mais elles ont ouvert un jeu qui, lui, sera gagné), la chasse à la « littérarité » aura abouti à un résultat qui, pour ne pas être celui qu'on souhaitait, n'en est pas moins important : si les propriétés intrinsèques des « textes littéraires » et de la situation de leur production/réception ne les distinguent pas des autres textes et des autres situations communicationnelles, c'est qu'il n'y a pas de « textes littéraires » mais seulement des textes *dits* « littéraires ». La frontière du « littéraire » et du « non littéraire » ne serait donc pas naturelle (au sens où l'on dit que tel pays a une frontière naturelle, une rivière par exemple, donc quelque chose qui existe bel et bien dans le monde), mais conventionnelle (comme les frontières tracées « à la règle » sur une

¹ Un inventaire raisonné de ces notes chez Pier Marco Bertinello, *Can we give a unique definition of the concept „text“?*, in János S. Petőfi (éd.), *Text as Sentence*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1979, p. 146–151.

carte et qui ne correspondent à rien de réel sur le terrain) : la « littérature » serait ainsi une collection de textes *quelconques*, démarqués arbitrairement des autres textes et que, pour une raison ou pour une autre, on convient de traiter *comme s'ils étaient différents*.

Il n'y a pas de raison vraiment raisonnable de préférer l'une ou l'autre de ces attitudes : choisir ce serait parier sur l'avenir, qui, tout le monde le dit, est contingent. Nous nous rangerons pourtant dans ce qui suit du côté de l'affirmation de la nature conventionnelle de la distinction « littéraire » — « non littéraire » et, nous appuyant sur *Tiganiada* (*La Tziganade*), de Ion Budai-Deleanu, « *poémation* héroï-comique en douze chants par Leonachi Dianeu/anagramme de Ionachi (Budai-)Deleanu/, enrichi de nombreux commentaires et remarques critiques, philosophiques et grammaticales par Mitru Perea et beaucoup d'autres en l'an 1800 », nous essayerons d'analyser certains mécanismes par lesquels on en vient à convenir d'un texte quelconque qu'il est « littéraire »². Nous espérons ainsi rendre plausible l'idée que la littérature a pour espace l'esprit de ses usagers ou, plus exactement, qu'elle est l'objet corrélatif de cet acte intentionnel qu'est une croyance. Elle ressemblerait dans cette perspective à Dieu : n'ayant d'existence que mentale, elle ne saurait survivre à ses fidèles, à l'église de ceux qui croient en elle.



Le texte de Budai-Deleanu met en place trois situations de communication, enchâssées. Dans la première, Leonachi Dianeu fait part à Mitru Perea, « poète de bonne renommée », de l'intention qui lui a fait écrire *Tiganiada*, notamment celle de « former et introduire un goût nouveau » dans la poésie roumaine (*Prologue*). Ce « goût nouveau » est présenté comme un objet à la fois de prestige (il serait caractéristique des « peuples policés », conscients du « prix des mots et de la douceur des langages réglés ») et d'utilité publique (il permettrait aux peuples « barbares » de rendre illustres leurs personnalités, nombreuses mais inconnues, et accéder ainsi à la visibilité politique, à la reconnaissance universelle, car il exploiterait cette propriété qu'aurait le langage d'ajouter ou d'enlever de l'être aux choses dont il parle : « Nous nous étonnons de la grandeur d'âme, du courage et des autres vertus des héros grecs et romains sans nous rendre compte qu'une bonne partie en est due au scripteur »). À noter que s'il entend amener ses lecteurs à renoncer à une certaine pratique du roumain en faveur d'une autre, étrangère et donc étrange, il pense y parvenir en flattant non pas leur éventuel désir de jouissance esthétique (la sensibilité à la douceur des langages réglés ne vient d'ailleurs qu'en deuxième lieu dans la définition qu'il donne du « goût nouveau »), mais la volonté qu'ils ont, ou qu'il leur prête, d'acquérir une puissance symbolique. Dans cette même première situation communicationnelle, Leonachi Dianeu invite son ami à jouer un rôle ministériel auprès de ses lecteurs ignorant les usages des peuples policés (*Épître dédicatoire*).

La deuxième situation de communication réunit trente-cinq participants qui discutent entre eux au sujet du poème qu'ils sont en train

² Version B procurée par Florea Fugariu in Ion Budai-Deleanu, *Opere*, t. 1, Bucarest, Minerva, 1974.

de lire. La troisième et dernière n'a pour toute marque textuelle que le sous-titre cité : appelons son auteur « rédacteur » et « lecteur » le rôle qui lui fait pendant et dont l'interprétation incombe au lecteur concret. Ce que l'on y communique est l'ensemble de l'événement communicationnel, précédent, le faire du rédacteur pouvant être décrit comme suit : « Moi, rédacteur, je vous dis, lecteur, que Leonachi Dianeu a écrit *p*, Mitru Perea a dit *q*, Cocon Idiotiseanul a ajouté *r* » et ainsi de suite pour les plus de cinq cents commentaires occupant le bas des pages. Le dispositif mis en place est donc tel que le lecteur est amené à s'intéresser aux réactions suscitées par le poème plutôt qu'au poème même, car ce qu'il a à lire n'est paradoxalement pas un texte mais les lectures de ce texte.

Revenons aux commentateurs de la deuxième situation pour dire que toutes les fois où ils proposent des descriptions de l'aspect formel du poème et des explicitations du sens à donner à tel ou tel mot, à telle ou telle strophe ou à tel ou tel événement de l'univers fictif il n'y a entre eux le moindre désaccord, alors que, lorsque leurs remarques portent sur l'opportunité, d'un point de vue esthétique, du recours à telle ou telle figure prosodique (tel mètre par exemple) ou de contenu (invocation de la muse, personnifications, allégories, etc.), on assiste à la constitution de deux groupes adverses, les uns se rangeant derrière Mitru Perea, le fondé de pouvoir de Leonachi Dianeu, les autres (en rangs plus ou moins serrés, avec plus ou moins de résolution) derrière Cocon Idiotiseanul (« M. Le Simplet »), leur leader spontané. Accord donc total sur les faits, désaccord — pour certains tout aussi total — quant à l'effet « littéraire » de ces faits et, en fin de compte, quant à la « littérarité », à l'appartenance à la littérature du texte.

Un commentaire source de désaccord a généralement la forme suivante : « L'élément *x* est beau, car il est produit conformément aux règles des Anciens et/ou des peuples policés d'aujourd'hui ». Quant à ces règles, elles portent soit sur la forme de l'expression (« il est obligatoire qu'une strophe ait six ou huit vers », « il est obligatoire que les vers soient couplés par des rimes », « il est obligatoire que les vers aient dix ou douze syllabes », etc.), soit sur la forme du contenu (« il est obligatoire qu'on emploie des machines », etc.). Mais quels que soient leur contenu concret et leur nombre, une question se pose : *qu'est-ce qui oblige ?* Tel Poe dans sa *Philosophie de la composition*, tel Viktor Chklovski voyant dans l'art un ensemble de procédés, Mitru Perea semble penser qu'il s'agit là de simples règles *techniques*³, dont l'excellence (et donc la force contraignante), si elle n'est pas toujours évidente, peut toujours être prouvée par l'analyse des faits, comme dans le cas par exemple où l'on veut obtenir une belle page d'écriture et on choisit à cet effet une certaine encre *parce qu'elle est* plus fluide que les autres, sèche plus vite, etc. et permet donc au calligraphe des effets qu'une autre ne lui permettrait pas, ce dont le simple examen des qualités physiques peut nous faire convenir. Mais c'est justement ce qui ne se produit pas dans le cas du colloque réunissant Mitru Perea, Cocon Idiotiseanul et les autres : toutes les fois où il se trouve devant une évaluation et une argumentation de ce genre, tout en conve-

³ V. à ce sujet Georg Henrik Von Wright, *Normă și acțiune*, Bucurest.

nant des faits, Idiotiseanul rejette l'évaluation *au nom des règles en usage « chez nous »*.

On se rend compte dès lors que ce que Mitru Perea invoque ce n'est pas un ensemble de règles techniques permettant d'accomplir dans les conditions les meilleures un certain but, mais des règles *idéales*, c'est-à-dire des normes contrôlant toujours un faire, mais dont l'efficacité relève non plus de la causalité physique, mais de l'idée que les membres d'un groupe se font de la manière dont un objet doit être pour qu'on l'accepte comme « bon ». Nous voulons dire par là que l'objet produit selon ce type de règles présente bien un faisceau de traits, mais ces traits ne sont présents en lui et ne deviennent agissants (à la manière des médicaments de type *placebo*) qu'à condition que leur présence et leur action soient *crues* nécessaires.

« Les règles idéales déterminent un concept, par exemple le concept de (bon) professeur ou soldat », affirme Von Wright ⁴. Concept descriptif et évaluatif à la fois, au sens que, lorsqu'on l'emploie, on réfère à certaines propriétés et, simultanément, on les déclare souhaitables. Lorsque Mitru Perea parle de la poésie des peuples policés, c'est à un tel concept qu'il a recours. Et quand il avance un commentaire du genre mentionné, il met en épingle les traits du poème considérés comme souhaitables par les peuples policés en vertu du concept de « (bonne) littérature » en vigueur chez eux. Mais invoquer ces traits devant quelqu'un appartenant à un autre espace culturel ne saurait avoir une valeur contraignante, ce qui fait que, tout en ayant une perception correcte de *Tiganiada* comme objet physique, Idiotiseanul a parfaitement le droit de la refuser en invoquant un autre concept de la « (bonne) littérature », celui en usage « chez nous ». Et il ne s'en prive pas : se réclamant à mainte reprise de la poésie autochtone — dont il a une connaissance non seulement passive, de récepteur, mais active également, témoin la paraphrase impeccable, en huit vers octosyllabiques de facture populaire, qu'il donne des six premières strophes du poème (n. 1b, p. 16) —, il rejette le texte de Leonachi Dianeu comme étant le fruit d'une pratique langagière aberrante, déraisonnable (« Ces poètes doivent être une sorte de fous qui ne parlent pas comme tout le monde » — n. 1a, p. 86). C'est la seule interprétation correcte du code poétique recommandé par Mitru Perea que l'on puisse faire de l'intérieur d'un autre espace culturel, caractérisé par un autre concept de « (bonne) littérature ».

Le désaccord n'est pas ici un litige, mais un *différend*, un conflit qu'on ne saurait trancher parce qu'il n'existe pas de critère applicable en égale mesure aux deux positions ⁵. Il ne peut être tranché équitablement, précise Lyotard, et il a raison car dans la pratique il arrive que les différends se résorbent, comme on peut voir dans le cas de Chir Onochefalos (« M. Tête de mule »), qui, très proche de Cocon Idiotiseanul, le secondant la plupart du temps, finit toutefois par se convertir à la religion de Mitru Perea et on le voit déclarer à Idiotiseanul qu'il commence à prendre plaisir au poème qu'on leur propose (n. 1, p. 94). Pourquoi ? *Parce qu'il a*

⁴ *Op. cit.*, p. 32.

⁵ Pour l'opposition litige — différend, v. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, surtout les §§ 12, 21 et 22.

*honte*⁶ : devant l'assurance du chef du camp adverse, devant les assurances réitérées de ce dernier et de ses associés que seuls les esprits vulgaires sont incapables de saisir la beauté et la douceur des langages réglés, il perd contenance et commence à considérer comme littéraire un objet verbal qu'il tenait jusque-là pour indécidable, sinon franchement monstrueux. « Former un goût nouveau » revient alors, dans ce cas précis, à induire dans celui qui doit l'acquérir un complexe d'infériorité dont il voudra bien se débarrasser mais ne pourra le faire qu'en rejetant ses anciennes croyances pour adopter celles du groupe dont il ne veut pas être exclu. Sous l'empire de la honte, il se met à admirer le poème non pas parce qu'il le trouve intrinsèquement admirable mais parce qu'il est admiré par ceux qu'il admire. La solution du conflit est hautement inquiétante, car elle fait d'Onochefalos la victime consentante d'une violente colonisation mentale, menée par la voie non pas de la raison, de la négociation argumentative (ce qui aurait été acceptable), mais de l'intimidation par la force qu'est le prestige. Si Onochefalos, cette « tête de mule », se décide à annexer à la « littérature » le texte qu'il est en train de lire, c'est que sa tête est devenue une annexe de l'espace mental des « peuples policés ». Quoi qu'il en soit, c'est là l'une des voies par lesquelles Leonachi Dianeu entendait faire accepter le « goût nouveau » : ne le présentait-il pas dans le *Prologue* comme un objet de prestige ?

Tout le monde n'est pas d'aussi bonne composition qu'Onochefalos. Nous pensons évidemment à Idiotiseanul qui, devant la défection de son camarade, continue d'affirmer sans rougir son adhésion au concept autochtone de poésie et se propose même, afin de prouver que « ça rendra un tout autre son » (meilleur, à n'en pas douter), de mettre, si le temps le lui permettra, le sujet traité par Leonachi Dianeu « en des vers comme chez nous ». Si on le prend comme point de référence, on doit conclure que l'entreprise assumée par Mitru Perea a abouti à l'échec : il n'a pas réussi à persuader le champion des partisans de la poétique autochtone de l'excellence du code poétique des peuples policés. Est-ce de sa faute ? A-t-il adopté une mauvaise stratégie et Leonachi Dianeu s'est un peu trop fié à sa « bonne renommée » de poète ?

On pourrait en effet le penser. Et si on est déjà sur cette pente pourquoi ne pas ajouter que si ses commentaires évaluatifs sont inefficaces, bien de ses paraphrases censées expliciter le sens littéral du texte sont inutiles, car celui qui comprendra la paraphrase aura déjà compris le texte paraphrasé. Un exemple nous en est fourni par les vers 7809–7819 et la note adjacente. Lisons d'abord les vers, dans une traduction que nous voulons littérale : « Tandaler, voyant que c'était sérieux / Et que les ferblantiers voulaient le cerner, / Porta la main au coupe-choux, pour le tirer, / Mais lorsqu'on l'avait aculé, / Cărbuș, l'orpailleur, le lui avait volé, / Et le vaillant effrayé resta. // Par chance, il vit un os / Trainer par terre, d'animal. / Vite il le ramasse et marche, sur les ferblantiers qui s'épaulaient / Et là où il va il renverse/, tue, abat et blesse ». En note on lit ceci : « Tandaler, s'apercevant que c'était sérieux, car, à ce qu'il paraît, il se trouvait

⁶ Le conseil qu'il donne souvent à Idiotiseanul est de ne pas critiquer ce qu'il ne comprend pas et « se couvrir ainsi de ridicule ».

au milieu des ferblantiers, voulut tirer son épée, mais lorsqu'on l'avait acculé, Cărabus la lui avait volée ; regardant donc de tous les côtés, il vit un os de cheval et, s'en emparant, il commença à cogner dans le tas » (n. 1, p. 476). Il n'est pas difficile de voir qu'il n'y a pratiquement pas de différence significative entre les deux textes, ce qui a de quoi intriguer, car, si le propre d'une telle activité métadiscursive est de signaler et, ensuite, d'annuler, l'opacité d'une expression, la presque identité de l'explicandum et de l'explicans nous fait penser qu'il n'en subsiste ici que la gestulation.

Le fondé de pouvoir de Leonachi Dianeu semble donc ne pas avoir rempli avec succès sa tâche et on peut alors se demander quelle est la raison faisant à celui que nous avons appelé rédacteur publier le texte de *Tiganiada* et du dialogue porté en sa marge : pense-t-il réussir là où le maladroit Mitru Perea a échoué ? Non seulement le lecteur concret, celui dont le rôle est inscrit dans la troisième situation communicationnelle, peut se poser cette question, mais il *doit* se la poser, en vertu de la prétention à la rationalité sur laquelle s'appuie toute proposition de coopération, donc de communication aussi. Puisque ce rédacteur se « borne » à transcrire, sans aucun commentaire de son propre cru, les répliques qu'il a trouvées, le lecteur doit penser que ce rédacteur considère non seulement que son entreprise est raisonnable, mais aussi que les pièces permettant de juger sont là, dans la deuxième situation de communication. Avec d'autres mots, le lecteur est mis en demeure de se demander s'il n'a pas un peu trop vite conclu à l'échec de Mitru Perea et de reprendre la lecture pour vérifier s'il en est ou non ainsi.

Faisons de même et revenons aux vers cités et à la note qui les paraphrase : est-ce là vraiment une tautologie « frivole », comme disait Condillac, inconstructive ? Obligés que nous sommes maintenant de chercher non plus l'identité de sens entre les deux textes mais les différences, nous en trouvons vite au moins O s'aptois. erçoit pour commencer que la paraphrase a oublié le vers 7812 : « Et le vaillant effrayé resta ». « Oubli » qui fera faire au lecteur à peu près le raisonnement suivant : « Que Tandaler fût effrayé, c'est quelque chose de mineur, d'accord, qui n'a pas influé sur la suite de son action et on peut donc le supprimer dans la reconstruction de l'histoire. Mais qu'on désigne Tandaler à l'aide de l'expression « le vaillant », voilà qui ne l'est plus, car on introduit par là une tension entre le sujet et le verbe : celui qui est vaillant ne saurait, par définition, prendre peur. Or, on me dit qu'il s'est effrayé : il n'est donc pas vaillant. À le voir massacrer ses adversaires, j'aurais pu me dire « Voilà un grand homme », mais cette construction anormale m'indique qu'il n'est qu'un pauvre hère. Oui, les mots ont une importance autrement plus grande que je ne le pensais, car un conflit d'hommes est rendu risible par des mots en conflit ».

Deuxième différence : la paraphrase ne fait aucune allusion à la modalisation du vers 7813 : « *Par chance*, il vit un os ». Enhardi, le lecteur se remettra à raisonner et conclura que l'univers construit par le poème a une certaine cohérence (un événement en déclenche un autre) et une orientation progressive (du mal vers le bien). Or, au contaire de la paraphrase qui dit simplement que Tandaler commence à « cogner dans le tas »,

le vers final — « (il) tue, abat et blesse » — contredit en quelque sorte cette progression. En effet, si on s'attendait grâce à « par chance » à ce que la situation s'améliore progressivement pour Tandaler, amélioration dont la contrepartie est la dégradation tout aussi graduelle de la situation de ses adversaires, l'ordre des actions qu'on prête au personnage est l'inverse de celui qui est exigé par l'échelle argumentative⁷ : « tuer », qui a une force argumentative bien plus grande que « blesser », aurait dû venir en dernier lieu. La modalisation du vers 7818 et cette entorse à l'ordre argumentatif efficace opèrent à elles deux un peu comme la substitution de « le vaillant » à « Tandaler » dans la première strophe : un conflit sanglant est rendu risible par des mots en conflit. L'histoire est sauve, poème et paraphrase racontent les mêmes événements, sans en omettre aucun, mais le récit qu'en fait le poème s'en moque éperdument et lui enlève tout le tragique dont elle aurait été susceptible.

Que les raisonnements que nous avons prêtés à ce lecteur soient corrects ou non compte bien peu, car l'important est ailleurs, dans le rôle de « raisonneur » que le rédacteur lui fait jouer. Rien de plus innocent, en apparence, et rien de plus exaltant : ne devient-il pas par là l'arbitre appelé à trancher entre les deux camps ? Et qu'est-ce qu'il lui faut pour le remplir ? « Deux yeux et une tête », comme affirme l'un des commentateurs de la deuxième situation, Simplitjan (n. 1b, p. 315). Mais rien de plus retors en même temps, à plus d'un titre et fondamentalement parce que, pour remplir son rôle, le lecteur concret ne doit être *que* ces « deux yeux et une tête » dont nous parlions, c'est-à-dire une sensibilité et un intellect vierges de toute impression antérieure et, respectivement, de toute idée « reçue »⁸ : ces impressions et ces idées reçues ne sont-elles pas justement l'expérience et le concept de « (bonne) littérature » qu'il avait jusque-là et qui l'apparentait — lui, ce lecteur concret auquel il s'agit de faire accepter le « goût nouveau » — à Idiotiseanul, à l'une des parties du conflit qu'il doit trancher ? Accepter la coopération avec ce rédacteur n'est certainement pas adhérer au « goût nouveau », mais c'est à coup sûr en préparer la voie par le sacrifice, inconscient, de ses anciens goûts. C'est quitter déjà l'espace culturel d'origine et changer d'attitude à l'endroit des objets valorisés dans cet espace. C'est être prêt en même temps à accueillir un nouveau concept de « (bonne) littérature ».

Le procédé est une deuxième fois retors en ceci que, le faisant travailler (lors du réexamen de l'« inutilité » des paraphrases dont nous n'avons donné qu'un exemple⁹) sur des textes presque identiques du point de vue lexical et sémantique mais prétendument différents, d'une part il le culpabilise de ne pas avoir été suffisamment raisonnable dès le début et le pousse par là à faire maintenant du zèle, à rencherir dans sa tentative et

⁷ Pour ce concept, v. Oswald Ducrot, *La Preuve et le dire*, Mame, 1973, ch. 13.

⁸ Remarquons au passage que ce lecteur « raisonneur » répond bien au modèle d'homme idéal lancé par l'Occident des Lumières, un homme qui se coupe de son passé, de son histoire, qu'il juge comme une suite d'erreurs, pour ne vivre que dans un présent tourné vers l'avenir dans lequel il se reconstruit et refait en même temps le monde se fiant à la seule expérience et à la raison, instances qui se contrôlent et se corrigent réciproquement.

⁹ Mais, qui sont légion ou, avec un peu plus de précision, une bonne centaine, qui redoublent pratiquement l'ensemble du poème de sa soit-disant traduction « en clair », accessible à tout un chacun.

dans sa volonté d'identifier des différences, d'autre part il lui fait produire (au sens de montrer, mettre sous les yeux, mais aussi de fabriquer) lui-même ces différences. Et comment douter de l'existence de ces différences lorsqu'on les y a mises soi-même ? Comment douter de l'excellence de ces caractéristiques lorsqu'on s'est exilé de sa culture d'origine et qu'on n'a donc plus de concept de « (bonne) littérature » ?

La boucle est bouclée et le lecteur donne dans le piège soigneusement préparé : amené à *vouloir* être raisonnable il devient déraisonnable, se déprend sans aucune raison de ses habitudes culturelles antérieures et s'emprend d'un objet qui, rationnellement, ne devrait et ne pourrait pas avoir de prise sur lui. Il n'y a pas que le sommeil de la raison qui est dangereux, mais son éveil aussi.

Onochefalos succombait sous le poids de la honte : blessé dans son orgueil, dans son affectivité, il passait dans le camp adverse dont il voulait être reconnu et valorisé. Le lecteur de la troisième situation **communicationnelle** se rend à son tour : c'est son intellect qui, cette fois, a cédé. Et tous les deux se mettent à considérer comme littéraire un objet qui était primitivement pour eux *quelconque* : le devenir-littéraire de ce dernier n'a pas pour espace l'esprit et le cœur de ces deux nouveaux usagers ?

LITERATURE, GRAMMAR AND CULTURE IN THE MIDDLE AGES *

ADRIAN MARINO

The Antiquity introduced the term and defined "literature" in essential cultural terms. The definition was taken over, consolidated and institutionalized by the Middle Ages. This is the period when grammar and the culture of letters enjoyed their greatest prestige.

The main reason for that is the profoundly sacred character culture acquired during the Middle Ages — a typically medieval phenomenon. St. Augustine's interpretation of Psalm LXX is constantly being quoted or paraphrased now¹: he who is ignorant of letters (*litteratura*)², will not be admitted to Kingdom Come. Another very successful medieval formula, a truly popular slogan, maintains that "it is better to be a grammarian, than a heretic" (Abelard)³. The currently used phrases that refer to sacred literary studies are: *sacrum litterarum studium*, *religio scientiae litterarum*. At no other time throughout the Middle Ages were letters held in higher esteem.

At the other end — but inextricably paired off — we find *saecularium litterarum studium*, *saecularis discipline*, a typological category introduced by Cassiodorus (in the 6th century). *Studium* belongs to a different species from *sacerdotium*. His definition, of course, can only be literal again: *litteraturae studia*⁴, *saecularis litteraturae scientia*⁵. Instruction is directed at the laymen, and a doctrine is elaborated to serve the same purpose: *De institutio laicali* (Manfredo Jonas)⁶.

Also typically medieval is the theory of the "recuperation" of secular letters, with a view to consolidating, illustrating and disseminating faith, a phenomenon of frequent interference and — often — of unexpected symbiosis. The consensus is almost general: "Even pagan letters (*gentilium litterae*) can instruct"⁷. Hence the intensive christianization of grammar, the active reconsideration of heathen culture, viewed as a

* A fragment from the work in progress *A Biography of the Idea of Literature*.

¹ e. g. Hugo de Saint-Victor, *P.L.*, 176, c. 795 etc.

² St. Augustine, *Enarratio Psalmum*, LXX, 19, in *P.L.*, 36, c. 888.

³ Abelard, *Introd. ad Theol.*, *P.L.*, 178, c. 1043, who quotes Isidor of Sevilla, *Sent.*, 3, 13, 11.

⁴ Isidor of Sevilla, *Etym.*, 1,4,1, *P.L.*, 83, c. 688.

⁵ S. Petri Damiani, *Ep.*, 22, *P.L.*, 189, c. 235.

⁶ *P.L.*, 106, c. 121—278.

⁷ Honorius d'Autun, *Spec. eccl.*, XI; *P.L.*, 172, c. 1056.

"beauteous captive" who, once cleansed, can even be wedded ⁸ — a symbol that has its own peculiar relish. Invested with this infallible authority, the idea of literature as culture obviously emerges a lot more powerful.

The essential significance of writing is also preeminently cultural. In the Middle Ages, the notions of "writing" and "culture" overlapped and became identical. To have a knowledge of "letters" meant to be able to read and write: *Savoir lettre* = *savoir lire*. To Villon, *lire* is the capability to read, recite, study. It was a period when the culture of letters became the very apex of the intellectual ideal. *Literature* was an educational concept, a product of the school, of the *trivium* cycle and of the university. The term that translates it accurately is the modern *literacy*. Hence the basic medieval cultural typology, a continuation, and generalization, of that of the ancients: *litterati* = "those who can write"; *illitterati* = "those who cannot write" ⁹. So the *litterati* are the *docti*, the *cleres*; the *illitterati* are the *indocti*, the *idiotas*, the *sine litteris* ¹⁰. *Littera* and *scriptura* are accordingly attributed global senses, cultural and specialized (doctrinary, philosophical). Among the *savi de scriptura* one counts philosophers and *alti sacri scrittori* ¹¹.

Also typically medieval is the question (and controversy) whether the written letter is superior to the image or the other way round. On a spiritual plane, we witness the most powerful interference and the most consistent attempt made by religion to annex writing and the image. But the main concern in the realm of culture was a different one, as the debate focused on which of the two was the more convenient instrument, writing or the image.

Even within sacred culture, opinion was divided. The primacy of writing, its superiority to the pictographic image, was upheld by Rabanus Maurus (in the 9th century) ¹². Alcuin rejected any "formal" satisfaction, also proclaiming the superiority of the divine written word ¹³. The opposite thesis finds the two methods equal: *pictura quasi scriptura* (Gregory the Great, Isidor of Sevilla) ¹⁴. Even more than that: *pictura* moves the soul deeper than *scriptura* (Durand de Mende, in the 13th century). Through this decisive argument, it got priority to be used for the education of the great masses of illiterate believers, mere *illitterati*, much easier to catechize through church icons and frescoes (Gregory the Great, the theoretician of the divine painted word, but also Isidor of Sevilla, Bede and others). The Arras Council of 1024 made this doctrine official.

From our point of view, the debate is especially important as it enriches the terminology of the idea of literature. The concept of literature as painting intended for the eye and *muta praedicatio* leads to formulae

⁸ St. Jeremy, *Ep.*, LXX, *P.L.* 22, c. 665—660.

⁹ Alcuin, *P.L.*, 101, c. 854.

¹⁰ Philipp von Harveng, *P.L.*, 203, c. 693.

¹¹ Dante, *De monarchia*, II, 9.

¹² Rabanus Maurus, *Carmina* XXIX, *Ad Bonosum*, *Carmina* XXX, *P.L.*, 112, c. 1606—1609.

¹³ Alcuin, *Capitulare de Imaginibus*, *P.L.*, 98, c. 1104, 1099—1109, 1164.

¹⁴ Gregorio Magno, *Ep.*, LIII; *P.L.*, 77, c. 991; Isidor of Sevilla, *Etym.* XIX, XII; *P.L.*, 82, c. 676.

such as : *pictura* = *litteratura illitterato* (Walafrid Strabon in the 9th century), *laicorum litteratura* (Honorius d'Autun in the 12th century), of wide circulation during the Middle Ages. Painting becomes the layman's literature, a sort of plastic writing, a language and a form for visual instruction. The problem of the direct literary implications of the exploitation of the semiotic virtualities of the image need not concern us just now. Nonetheless, let us note in passing the reemergence of the genre called *carmina figurata* (in a Christian sense : Rabanus Maurus : *De laudis S. Crucis*), the parallel existence and cooperation of manuscripts and miniatures, the frequent use of images with a narrative function in many illuminated medieval texts. Dante also had an awareness of the problem : *se non scritto, almen dipinto*.¹⁵

The fact that orality progressively acquired a cultural character should also be mentioned in this context. The oral/written contrast — more acute in the Middle Ages than during the Antiquity, which was predominantly oral — is gradually solved in favour of the latter. The two cultures coexist, but the absolute superiority of the oral one begins to lose ground. In Old English *heard* becomes a technical word for *learned*. A transition from *hören* to *lesen* and *vorlesen* can also be noticed in *Mittelhochdeutsch*. The education of oral communication — through grammar exercises, dictations, *modus pronuntiandi*, *legere ad pennam* — is an explicit or implicit part of medieval pedagogy. Historians agree that oral teaching was, little by little, left behind, that written methods were progressively substituted for the oral ones, that the written sermon (*manu hominibus predicare*) appeared. All this calls for the reformulation and nuancing of the central idea of grammar.

At the beginning, the Middle Ages continued to give it, quite naturally, its classical meaning : *litteratura* = *grammatica*. The didactic, cultural acception is not only consolidated, but also generalized and, more important, hypertrophied. It was permanently introduced into the Western European culture which, throughout the Middle Ages, remained preeminently "grammatical".

First we witness an unprecedented generalization of traditional terminology. Grammar is, above all, an "art" of the letters and of acquiring the skill to use them : *ars litterae communes*¹⁶. Adjacent formulae are : *ars litterae*, *ars litteratoria*. The word *letter* occurs obsessively in all these definitions specific for the idea of literature. Every grammar written in the late Antiquity or during the Middle Ages opens with a *de letteris* chapter. Many glossae begin by providing an etymological explanation : *Grammatica dicitur a gramaton quod est littera*. Beginning with Cassiodorus¹⁷, Alcuin¹⁸ and many others, grammar will be defined as : *litteralis scientia*, *litterarum scientia*¹⁹, *scientia litterarum*²⁰, quite current formulae. They

¹⁵ Dante, *Purg.*, XXXIII, v. 75.

¹⁶ Isidor of Sevilla, *Etym.*, I, 3 : P.L., 82, c. 74.

¹⁷ Cassiodorus, *Var.*, III, XXXII : P.L., 69, c. 595.

¹⁸ Alcuin, *De gramm. De Syll.* ; P.L., 101, c. 857.

¹⁹ Ilugo de S. Victore, *De sacram.*, III, VII : *De lectoribus* ; P.L., 176, c. 424.

²⁰ Philipp de Harveng, *Ep.*, XVI, P.L. 203, c. 140.

will be changed into *science des lettres*, a term used with a great frequency and having a solid semantic heredity.

There is a second, concomitant way in which the transition to *litteratura* is done: *litteratoria scientia*²¹, *disciplina litteratoria*, *doctrina litteratoria*, *des lettres edoctrinés*. At the core of this evolution there lies a perfect identification of *grammatica* with *litteratura*. The pair, typical of the Middle Ages, thus acquires a double meaning, summarizing all the semantic evolution up to this point:

1. *Litteratura*: a knowledge of letters, *știința de carte*, in the traditional Romanian sense of the phrase: *litteralis intelligentiae*, *litteratura* (= the phonetics of letters, vowels and consonants). The Middle Ages do but repeat St. Augustine's lesson: a knowledge of letters, *unde etiam latine litteratura dicitur*²².

2. *Litteratura*: the "art", the "science" of learning the letters, i.e. grammar, pedagogical subject-matter and instrument (Oxford, 1274). The object and the method of teaching it are one and the same. This is the most glorious phase of the didactic vocation of *litterature*.

The predominance of this terminology is evident, and it often becomes too saturated, redundant. Grammar, *artis infantis*²³, becomes a basic school subject, a fundamental object of study. Its frequently-met definition is: *studium litterarum*, *studia litterarum*, *studiis litteratoris artis*. Less often, but in the sense of the lexicographical evolution that concerns us: *litteraturae studia*²⁴. The study of literature = the study of letters. As a subject-matter taught preeminently in schools, grammar often gets called *litteraturia disciplina*²⁵ (variants: *litterarum disciplinis*, *disciplinis litterarum*). The impulse received by these studies during the Carolingian age (*De litteris colendis*, 787) give even more weight to the scholarly acceptance of "literature": *litteraturae magisterio*. In the 11th century, the Benedictine monks at the du Bec abbey are defined as belonging to the *litteraturae gymnasium*²⁶. The notion is indissolubly linked to *disciplina scholarum*, *universitas scholarium*, *de scholis* etc., a purely didactic terminology. It also appears in Old French: *clergie* = school education; one goes to school in order to *apprendre letteure* etc.

It must be reminded, as emphatically as possible, that in this didactic cultural phase literature is still seen as an elementary, minor element of the Antiquity's basic programme: the *art of reading and writing*. We can, accordingly, distinguish between two strata of the medieval definition: 1. Correct "utterance": *scientia loquendi sine vitio* (even more concisely: *recte loqui... docet*)²⁷, Siger de Courtrai: *sermocinalis scientia*; 2. correct utterance and correct writing (*recte loquendi et scribendi*)²⁸, a definition that became classical and was taken up by all the great me-

²¹ Petrus Cr., *Ep.* XXI; P.L., 189, c. 347.

²² St. Aug., *De ord.*, II, 37; P.L., 32, c. 1012.

²³ Isidor of Seville, *Etym.*, I, 2; P.L., 82, c. 74.

²⁴ Idem, *ibid.*, II, 13, 6, 9; P.L., 88, c. 688.

²⁵ Monumenta Germaniae Historica, Poetae... IV, 1, p. 77; Abelard, *Hist. calam.*; P.L., 178, c. 114; Lausaniensis, P.L., 179, c. 1459.

²⁶ Wilhelm of Buresberg, *De gest pontif. Angl.*, I; P.L., 179, c. 1459.

²⁷ Alain, *Ars gram.*, P.L., 101, c. 857.

²⁸ De ex., John of Salisbury, *Met.* I, 18; P.L., 199, c. 847.

dieval scholars (Hugo de St. Victore, John of Salisbury, Rabanus Maurus), as well as by their disciples. This is the origin of one of the most fecund ideas : *literature* = writing correctly, viz. writing "well". The notion was to gradually unfold all its meanings' distinguishable, in embryo, in all the future definitions of literature. With this basic acceptation, the term "grammar" came to be used in all the medieval Romance and Germanic languages.

A process of semantic contraction, begun as early as the Antiquity, was finally completed in the Middle Ages : teaching reading and writing, grammar and culture were fused together and expressed by the same idea : *litteratura*. It is the supreme criterion which, in the Middle Ages, tells apart the cultivated man (*litteratus*) from the uncultivated one (*illitteratus*), the one who can read (*in litteratura competens*)²⁹ from the one who cannot (*litteratura defectu*)³⁰. The capacity test one has to pass in order to accede to various administrative or notarial offices (requiring competence, degrees, schooling) consecrates the same criterion : *examen de litteratura*.

The aspiration to totality and synthesis, typical of *letters* and *literature*, quite plainly manifested in ancient times, appears even more forcibly in the Middle Ages. The spirit of the age — dominated by the Christian *Weltanschauung* — predisposes to all-embracing senses and significances. *Litteratura* tends to become a unique value and the only formula for the "literary" and cultural phenomenon in its entirety.

In this context, *litterae* signifies the totality of *sacred* or *profane* letters, according to the circumstances, *litteris sacris*, *scripturis sacris*, as well as *litteratura mundi*. At the same time, *litterae* connotes the totality of writing and of writings, and this meaning as to become one of the fundamental acceptations of the term *literature* : everything written, every written text, *everything* anybody has ever written. Through metonymy, *littera* and *content* become undifferentiated, the *pagina* and its *message* are one and the same thing. *Littera*, particularly, but also *scriptura*, any kind of *litteralia instrumenta*, refer to any sort of writing : a draft, a letter, a document, a text, an inscription. The lexicon of the great ecclesiastical scholars confirms the same terminology. Consequently, *litteratura* receives an identical meaning : everything that is written. *Opera*, *Scriptura*, equate *tota scriptura*. For that reason, the opinion held by some historians of the idea of literature (René Wellek)³¹, that the notion of the "totality of writings" had disappeared in the Middle Ages, needs correction.

We have already seen what the essential cultural signification of "letters" is. The fact that it comprises all the knowledge acquired through letters (writing and reading) in order to reach an ever higher, ever more diversified level of knowledge, can be but the natural, generalized outcome of this tendency. Consequently, the Middle Ages distinguished with utmost clarity between those who "know" (*litterati*, e.g. the Latin poets),

²⁹ *Regula St. Benedicti*, LVIII : P.L., 66, c. 807.

³⁰ Giraldus Cambrensis, *Gemma eccl.*, XXXVII, ed. Brever, II, p. 348.

³¹ René Wellek, *Literature and its Cognates*, in : *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, III (New York, 1973), p. 81.

and those who "do not know". The latter remain *illitterati*, "even though they might know their letters"³². Thus, *letters* (*lettres*) means, essentially, knowledge, what one acquires through study, in the global sense of an integrated culture, of a totality of intellectual acquisitions. The use of such notions as *art*, *savoir*, *Wissenschaft* in the plural signifies precisely this acceptance and betrays an effort toward extended, even maximum, knowledge.

Literature had an identical extensive-qualitative evolution. Its basic meaning is well known: knowledge, culture: *cultura litterarum*³³; *litteratura* (= ability to read and write)³⁴, in short: *litteratura sufficientia*³⁵ etc. But, as in the case of *letters*, knowledge once again tends to become total. Then it is called: *omnis litteraturae*³⁶, *totius litterature fundamentum*. The vocation for totality is not merely enforced, it is amplified. The use of degrees of comparison points to the same meaning. The inferior category comprises those who do not know literature (*Je ne connais littérature*, Comynnes: *aucune littérature*). The cultivated are defined through phrases such as: *litteratura insignem, conspicuus*³⁷, *competentis, sapientis, eminentis, notabilis* etc. The very cultivated one is, however, called *vir multe litterature* (in the 12th century).

Literature's well-known fundamental cultural signification reveals the same aspiration toward totality. *Litteratura* = global culture: object and method, integral sacred and profane ideal: "By knowing all that can be learned, we serve Christ, *qui totum scibile scivit*" (Gilbert de Tournai). The University (*super artium et litteratura fundamentum*, the one in Paris, for instance) as well as the literature of the age, with its great epic poems (*Beotulf, Chanson de Roland, Nibelungenlied*), are, similarly, essential tools for imparting ideas, values, information. Medieval culture (*litterature*), even more than that of the Antiquity, wants to be really "total".

Two central symbols express this aspiration. The first, it goes without saying, is the Latin language, *latinitas*. Latin is identified not only with the written tradition, but especially with *littere*. Being a properly-educated literate means knowing Latin. What is today referred to as *literacy*, meant, in the Middle Ages, mastering and using Latin: *litteratus* — he who knows Latin: *illitteratus* — he who does not. You may well be able to read and write, but if you do not do it in Latin (which you must also speak a little) you are still an *illitteratus*. So Latin is both the emblem and the acme of medieval knowledge. Hence the essential Latinizing of grammar: *grammatica litterarum latinae*. The study of grammar = the study of Latin. *Lettre, la lettreure (littérature)* will have the same meaning in all Romance languages (French, Italian³⁸ etc.). Similarly, in medieval English *to read* meant *to read Latin*.

The second symbol of global culture — in its medieval acceptance — is the same eternal *grammatica*, a pivotal science of enormous intellectual

³² John of Salisbury, *Polycratius*, VII, 9: P.L., 199, c. 655.

³³ Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, *Praef.*

³⁴ *Monumente Germaniae Historica*, SS, VI, p. 434.

³⁵ Idem, *Ep. Saec. XIII*, II, p. 500.

³⁶ Isidor of Sevilla, *Etym.*, VI, c. 3: P.L., 82, c. 236.

³⁷ Pierre de Celle, *Ep.*, I, 1.1: P.L., 802, c. 472.

³⁸ Dante, *Convivio*, I, IX.

and academic prestige. The conception typical of the late Antiquity ("grammar — the noble foundation of all letters" ³⁹) is taken over, through Isidor of Sevilla (*origo et fundamentum litteralium artium* ⁴⁰), by all the doctrines of the Middle Ages, in almost identical terms (*origo omnium liberalium disciplinarum* ⁴¹). It presides over all the arts of speech (*artes semocinales*), over all the arts, *litterales quam mecanicas* ⁴². Such an integralism of grammatical literature is difficult to imagine and even more difficult to theorize today. But for the medieval mind *littera* is both a part and the totality of its representations (Grosseteste). Grammar (*fundamentum scientiae litteralis* ⁴³) necessarily presides, therefore, over all the intellectual activities (*in omni doctrina grammatica praecedit*).

The obsession with grammatical totality is also otherwise expressed. *Artes ancillae grammaticae* is one of the most typical phrases. The "arts" are the "servants" of grammar, or, better said, its equivalents: philosophy, logic, ethics, the whole cycle (*trivium* and *quadrivium*), literature, are grammatical in every sense of the word. From this perspective, literature itself appears as an indistinct totality, gathering together *omnis poetarum carmina* ⁴⁴ (tragedies, comedies, satires etc.). Obviously, there is an awareness of literary genres (*genera scripturarum*), each of which has its own name. But *litteratura* (*poesia*) groups authors in any genre, as every genre defines all its compartments, consequently all its senses. For instance, *sermones Baraventurae* contains no less than six different species. The very act of writing as data recording predisposes to all-inclusive collections (miscellanies, anthologies), either arranged according to genre or, more often, made up of texts belonging to all genres.

Other frequent ancient and medieval key-words, such as *scientia*, *eruditio*, express the same totalizing spiritual ideal: exemplary global knowledge. However, the medieval phrase with the longest career remains, in this area, *res litteraria* ⁴⁵. More and more often attested as the equivalent of all the species of *dictamen* (Alberich von Monte Cassino), *res litteraria* expresses, through its very ambiguity, the vocation for totality of the literature of any kind.

³⁹ Cassiodorus, *Var.*, IX, 21; *P.L.*, 69, c. 787.

⁴⁰ Isidor of Sevilla, *Etym.*, I, V, 1; *P.L.*, 82, c. 81.

⁴¹ John of Salisbury, *Metal.*, I, 13; *P.L.*, 199, c. 840.

⁴² *Ibid.*, I, 24; *P.L.*, 199, c. 856.

⁴³ Petrus Blesensis, *Ep.*, CI, *P.L.*, 207, c. 312.

⁴⁴ Hugo de S. Victore, *Didasc.*, II, 4; *P.L.*, 176, c. 768.

⁴⁵ Isidor of Sevilla, *Etym.*, VI, 3.

REPRÉSENTATION, EXÉGÈSE ET SYMBOLE AU MOYEN ÂGE

IOAN PÂNZARU

Le rapport de la réflexion médiévale à l'œuvre d'art est très ambigu. Les citoyens cultivés des *poleis* grecques vivaient dans le monde comme dans une œuvre d'art (théorie de la *pankalia*). Ils concevaient les opérations divines selon les exemples du travail artisanal et de la représentation artistique, qu'ils connaissaient bien et dont les produits les entouraient dans la vie quotidienne. Nous trouvons ainsi chez Platon plusieurs modèles distincts du travail artistique, appliqués à l'analyse de la réalité : le mélange syntagmatique, l'homologie fonctionnelle, les nombres et l'analogie. Les penseurs du moyen âge héritent de ces idées, qu'ils embrassent avec un zèle parfois touchant, en dépit de leur expérience précaire de toute *tekhné* et de leur peu de familiarité avec les œuvres que l'on créait alors dans le milieu laïc. C'est pourquoi leur approche de la représentation se place en porte-à-faux entre le monde naturel, qu'ils n'étudiaient que par l'intermédiaire de la tradition, l'héritage philosophique grec, dont ils essayaient de tirer une doctrine de la création, et l'art proprement dit, dont les procédures leur demeuraient étrangères. Il est d'autant plus remarquable qu'ils réussissent à forger de ces matériaux, somme toute pauvres, une multitude de théories très systématiques qui exercent une influence considérable sur les arts plastiques surtout¹ et qui seront reprises pour une part dans l'esthétique moderne. Je présenterai d'abord brièvement les principes du symbolisme.

SI. Il existe une hiérarchie des réalités, où tout niveau est une image du niveau supérieur. Il ne suffit pas d'admettre une multiplicité des réalités, il faut en imaginer aussi la hiérarchie linéaire. Les Multiples, les Autres, se ramènent de cette manière toujours à l'Un. Cela suppose une théorie de la procession, comme celle de Plotin, ou une théorie combinée de la création et de l'émanation, comme dans le christianisme. Le principe S 1 implique donc la thèse de l'universalité des images, soit iconiques, soit sémantiques. Art et réalité sont même chose, quoiqu'il y ait entre eux une différence de degré : il s'agit toujours de création rationnelle. L'imagologie universelle peut prendre la forme d'une croyance à la lisibilité de l'univers², où vu et lu se confondent, comme chez Hugues de

¹ V. Louis Réau, Gustave Cohen, *L'Art du moyen âge. Arts plastiques. Art littéraire et civilisation française*, La Renaissance du Livre, Paris, 1935, pp. 2—9, 30—37.

² Cf. Johan Chydenius, *La Théorie du symbolisme médiéval*, Poétique, 23, 1975, pp. 322—341.

Saint-Victor : « le second [livre] est l'œuvre de Dieu, qui ne finit jamais, et dans cette œuvre visible la sagesse invisible du Créateur est écrite visiblement » (*De arca Noe morali* II 12, *Patrologia latina* 176 col. 643—644). La connaissance du monde, et partant sa représentation correcte, n'est pas une aventure ouverte à tout sens, mais une étude qui peut faire l'objet d'une pédagogie, d'une « érudition didascalique ».

La théorie de l'universalité des images semble s'être répandue surtout après la fin de l'iconoclasme (843), puisqu'elle est proprement la thèse des iconodoules³. Une preuve serait qu'Isidore de Séville (mort en 636) conçoit très positivement le symbolisme du monde comme centré sur la figure de l'homme et non de Dieu : « La raison du monde doit être considérée par rapport au seul homme » (*Sententiae* I viij 2) ; « tout ce qui est sous le ciel a été fait en fonction de [*propter*] l'homme, donc tout se réfère par analogie [*per figuram*] à lui » (*Sententiae* I xj 1, PL 83 col. 549 et 559). L'idée d'Hugues de Saint-Victor vient certes de la tradition, et on trouve le rapprochement entre écrit et créé chez Athanase : « La création, comme les lettres par leur ordre et leur harmonie, désigne son maître et proclamé [le nom de] son créateur »⁴. Mais cette analogie entre l'univers et le mélange des lettres dans un texte a été assurément imaginée par Platon (*République* III 402 b-c). Toutes ces combinaisons et ces algorithmes d'idées ne forment pas à proprement parler une histoire chronologique, mais une somme de possibilités.

S 2. Tout être créé ressemble à son créateur. La modalité de cette ressemblance fait pourtant problème. Plusieurs théories différentes se disputent l'honneur d'expliquer à quel niveau on peut percevoir cette ressemblance. Pour Hugues de Saint-Victor, il s'agit d'une ressemblance simple, selon les termes de l'Écriture : « Il est la raison primordiale des choses, parce que tout a été créé à sa ressemblance » (*Eruditio didascalica* II 1, PL 196 col. 751). Bonaventure soutient une notion de ressemblance absolue : « ce type de ressemblance n'implique pas la rencontre en un élément commun, parce que c'est une ressemblance semblable par elle-même et non en vertu d'une tierce réalité » (*In Sententias* I d. 35, art. *unicus, qu.* 1⁵). Le philosophe pense certainement à l'argument du troisième homme qu'Aristote opposait au platonisme (et que Platon avant lui avait brandi contre lui-même dans le *Parménide*), et cherche à l'éviter. Une autre théorie est celle de la ressemblance causale, car « tout agent, comme tel, produit son semblable », dit Thomas d'Aquin, qui s'empresse d'ajouter : « mais seulement selon une certaine analogie » (*Summa theologiae* I iv 3). Ainsi le père engendre un fils, mais il peut engendrer aussi une fille⁶. Thomas conclut que la ressemblance doit être directement sensible au moins lorsque l'on considère les perfections des êtres (I vj 1). Enfin la dernière théorie, et certainement la plus belle et la plus importante, est

³ Cf. Marie-José Baudinet, *Similitude et économie dans l'icône byzantine durant la crise de l'iconoclasme*, « Revue d'Esthétique », 7, 1984, p. 52.

⁴ *Oratio contra gentes* 34 B, *Patrologia Graeca* 25 col. 69, ap. W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Bucaresti, Meridian, t. II, p. 39.

⁵ Ap. Sofia Vanni Rovighi, *San Bonaventura*, Vita e Pensiero, Milano, 1974, p. 140.

⁶ C'est en ce sens que Dante emploie le mot *rappresentare* lorsqu'il fait dire à ser Manfredi da Vico : *io reduco a memoria e rappresento li miei maggiori, che per loro nobilitade meritano l'officio de la Prefettura* (*Convivio* IV xxix).

celle de la présence épithymique, c'est-à-dire la présence dans le désir. Dieu est dans la créature raisonnable comme « l'objet connu est dans le sujet connaissant et l'objet désiré dans le sujet qui désire » (*Summa theologiae* I viij 3). C'est pourquoi le désir — interprété par Dante comme l'amour — est une présence de l'image de la réalité supérieure. Thomas abandonne donc en ce point la conception platonicienne tout en conservant son principe.

S 3. Les individus moins parfaits d'un genre ou d'une espèce ressemblent à des degrés divers au type parfait du genre ou de l'espèce. C'est la théorie de l'ordre morphologique, dont une variante est aujourd'hui encore en usage en biologie systématique. Selon Aristote, un genre est une structure de transitions linéaires ; une propriété située, pour ainsi dire, à un bout du genre, se change progressivement, à l'autre bout, en son contraire. Le genre est constitué donc comme un ensemble ordonné de transformations de la possession en privation. Il existe dans la nature un ordre morphologique des étants, fondé sur la possibilité de transmutation des contraires d'un même genre. En dogmatique, les principes S 1 et S 3 fondent entre autres la doctrine des sacrements. En exégèse, l'élément A d'un genre peut être le symbole ou la figure d'un élément P d'un autre genre, s'il existe un élément B opposé à A auquel on pourrait faire correspondre un élément R opposé à P. Il se forme ainsi une sorte de métaphore fondée sur le jugement proportionnel dont Platon a donné le modèle. Par exemple le levain peut être le symbole du péché si l'on oppose le pain fermenté au pain azyme comme la vie dissolue à la vie pure ; mais la même substance peut représenter la foi si l'on oppose la levure ancienne à la nouvelle comme la loi de Moïse à l'Évangile. En poésie on apprécie surtout les métaphores qui mettent en œuvre des contraires ⁷, ainsi que dans cet exemple d'Adam de Saint-Victor : *Saccus scissus et pertusus In regales transit usus* — « Le sac troué et déchiré Se change en vêtements royaux » (*De resurrectione Domini prosa*, PL 196 col. 1442—1446 v. 38—39).

S 4. La représentation artistique d'un objet consiste à rendre manifeste l'analogie qui l'unit au reste du monde. C'est la théorie de la représentation analogique : ce n'est pas l'objet lui-même que l'on « imite », mais ses correspondants à d'autres niveaux de l'être. Mais on maintient qu'ainsi la représentation suit de près la réalité, elle lui est consubstantielle parce qu'intelligible. Il existe plusieurs variantes importantes de cette conception. La plus ancienne au moyen âge, c'est la doctrine aristotélicienne de l'empreinte, qui apparaît chez Isidore de Séville : « La figure, c'est lorsque l'image d'une forme quelconque est exprimée par l'empreinte, comme la cire reçoit l'effigie d'un anneau, ou comme le potier imprime dans l'argile une main ou un visage quelconque, et fait une figure par simuler [fingendo] » (*Differentiae*, I, PL 83 col. 63). Théodore de Stoudion y ajoute la notion platonicienne de l'archétype, et conçoit que l'artiste étudie le type idéal et l'imprime dans le matériau. La théorie de l'*adumbratio* suppose que la contemplation de l'intelligible dégrade nécessairement son objet en le rendant sensible sous des apparences inférieures.

⁷ Pour le symbolisme en général et surtout la poésie, v. Henry Osborn Taylor, *The Mediaeval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages*, 4th ed., Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1959 (1^{re} éd. 1911), t. II, p. 89—127.

Proclus a dit très énergiquement que les poètes expriment le divin par ce qui lui est le plus opposé, par la déviance ou la contre-nature⁸. Hugues de Saint-Victor explique qu'il convient que les secrets des intelligences mystiques soient cachés sous les figures des mots, parce qu'ils s'aviliraient vite s'ils étaient connus partout et de tous » (*De arca Noe moralis* IV 4, PL 176 col. 670). Richard de Saint-Victor interprète plus positivement, mais en un sens contraire, l'*adumbratio* comme une allégorie : « Car l'allégorie est, pour l'âme éloignée de Dieu, comme une machine qui lui permet de s'élever à Dieu, au moyen de quelques énigmes, lorsque ce qu'elle connaît dans les mots comme sien, elle entend pourtant par le sens de ces mots que ce n'est pas sien, et par des mots terrestres elle se sépare de la terre » (*Explicatio in Cantica Canticorum, Prol.*, PL 196 col. 405). La pratique de certains poètes exprime une troisième conception, selon laquelle l'artiste doit collectionner les analogies ou les images de l'objet à représenter, espérant par là dire la vérité de celui-ci. Enfin, pour Richard de Saint-Victor, la tâche de l'artiste est de montrer les causes latentes des choses in *angelica figura*, ainsi que la *rationis assignatio*, la justice du monde (*Nonnullae allegoriae Tabernaculi foederis*, PL 196 col. 191—193). La représentation peut donc fonctionner en double régime : elle dit les vérités sublimes dans le langage de la charrue et de la boutique, mais elle opère également l'assomption du pain quotidien en pain supersubstantiel, en définissant une théodicée et en montrant les ressorts divins des réalités communes.

Le symbolisme, qui fleurit surtout au XII^e siècle, ne se définit donc pas par l'emploi des symboles, qui ne sont que l'une de ses manifestations contingentes. Il constitue un champ logique informé par plusieurs algorithmes qui se partagent parfois les mêmes points, et qui ont une propriété de groupe en ce sens que certaines transformations peuvent aboutir à la même configuration, qu'elles soient appliquées dans un ordre O_1 ou dans un autre ordre O_2 . Ce n'est évidemment pas une philosophie, mais une vision quasi poétique du monde ; elle détermine certaines pratiques scripturales et interprétatives sur lesquelles nous ne pouvons pas nous attarder ici. Dans son ensemble, le symbolisme est issu, en plusieurs étapes intermédiaires, de la synthèse plotinienne.

Si dans le cas du symbolisme les principes formaient un groupe de transformations, les thèses de l'allégorisme ne se referment plus dans un cercle. Le statut de l'inconnu dans les deux domaines est différent. Pour le symbolisme, l'inconnu est déterminé, un peu de la manière dont nous disons qu'un événement est probable : c'est que le système de nos connaissances le prévoit, sans toutefois pouvoir indiquer d'avance quelle sera sa manifestation actuelle. Même l'indéterminé (par exemple les futurs contingents) est déterminé en tant que tel, et il y a à cette constatation diverses raisons : le hasard véritable n'existe pas ; tout l'infini se concentre en Dieu et il n'y a rien de vraiment infini qui ne soit que dans le monde ; l'indétermination apparaît en tant qu'épiphénomène de la connaissance. Nous savons qu'il n'y a que six possibilités de chute d'un dé, cela veut

⁸ Cf. Annick Charles-Saget, *L'Architecture du divin. Mathématique et philosophie chez Plotin et Proclus*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 315.

dire que nous connaissons parfaitement le groupe du cube. Mais le groupe des événements du monde — et ceci aux yeux des hommes du moyen âge ne serait pas une métaphore — dépasse notre connaissance sans être pour autant indéterminé. Disons que le monde a pour le symbolisme une structure cristalline, qu'il forme un polyèdre à très grande symétrie (éventualité qu'exclut la cristallographie moderne). La représentation parfaite, le sublime de l'art, sont atteints lorsqu'est reproduite la forme pure de ce polyèdre.

Dans l'allégorisme, ce cristal se ternit ; des bandes de néoformations obscures le traversent, des inducteurs du hasard. Cette altération est apparemment l'œuvre d'un langage sans maître, qui erre à travers le monde. Au fond, et cette thèse est familière à Thomas d'Aquin, un langage ne peut demeurer univoque dès lors que chaque mot réunit une collection de traits sémantiques, et non un seul trait. Pour que l'interprétation d'un texte soit confinée dans un espace clos, il faut qu'il y ait autour de cette cellule un champ de forces qui interdit toute fuite de sens. C'est la fonction de ce champ qu'exerce le symbolisme. Comme toute mentalité, symbolisme et allégorisme sont des faits de conscience, des phénomènes d'intentionnalité, et la transition entre les deux doit pouvoir être expliquée. Examinons les principes de l'allégorisme⁹.

A 1. Les événements s'enchaînent dans le temps et l'espace selon un sens. C'est le principe de l'écriture des choses, variante médiévale de la théorie plotinienne de la *prônoia*. Hugues de Saint-Victor affirme que « non seulement les mots, mais encore les choses sont pourvues d'une signification » (*De sacramentis*, *Prolog.* V, PL 176 col. 185). Alain de Lille renverse la relation sémiotique telle qu'on la conçoit traditionnellement, en parlant des « choses inanimées qui sont les signes du verbe » (*Liber sententiarum* 26, PL 210 col. 243). La révolution d'Alain, l'un des pionniers de l'allégorisme, est d'autant plus radicale qu'Augustin avait donné la priorité au langage : « Toute doctrine est soit des choses soit des signes, mais on comprend les choses par les signes » (*De doctrina christiana* I ij, PL 34 col. 19 — 20).

A 2. Dans le récit d'une chaîne d'événements il y a deux niveaux de sens, celui des choses et celui des paroles, et chacun de ces deux niveaux est composé de plusieurs couches de sens. C'est le principe de la pluralité des sens, affirmé nettement par Thomas d'Aquin (*Summa theologiae* I j 10). C'est à partir de la diffusion de ce principe que commence le déclin du symbolisme. La puissance explosive de l'allégorie a été contenue pendant dix-huit siècles (un peu comme le culte de la Magna Mater a été conservé et tenu en laisse pendant quatre siècles à Rome), mais finalement elle éclate au temps de la Renaissance. Lorsque Rabelais, dans son *Prologue*, déclenche la plus grande opération de promotion publicitaire de l'histoire de la littérature, avec des paroles apparemment inoffensives

⁹ L'application de l'interprétation allégorique à l'Écriture remonte au temps de Ptolémée II Philadelphe (v. 304 — 247 avant notre ère), comme le montre la lettre du grand prêtre Eléazar sur le sens allégorique, dont il est parlé dans Eusèbe, *Préparation à l'Évangile* VIII ix 625 — 636. Cf. Charles-V. Jean, *Le Milieu biblique avant Jésus-Christ*, Paris, Paul Geuthner, 1922, t. II, p. 490.

(« puis, par curieuse leçon et méditation fréquente, rompre l'os et suggérer la substantifique mouelle — c'est à dire ce que j'entends par ces symboles Pythagoriques ») il sécularise tout l'appareil formidable de l'exégèse sacrée et le livre intact au commerce littéraire laïc. En apparence, il ne faisait que tenir un langage ancien. Un texte attribué peut-être à tout à Hugues de Saint-Victor (*Allegoriae in Novum Testamentum* VII, PL 175 col. 758) se servait de la même métaphore : « Les cinq pains d'orge sont les cinq livres de Moïse, où sous la paille de la lettre est contenue la *moelle du sens spirituel* » (mes italiques). Mais le renversement des rapports de forces entre les subcultures médiévales est, au XVI^e siècle, achevé.

A 3. Pour obtenir un sens complet il suffit de déterminer l'ordre de réalité où on veut le chercher. Rabelais lui-même n'avait pas entrevu l'importance de ce principe, qui équivaut, à la limite, à l'affirmation de l'indépendance du sens par rapport à son texte. L'énormité des affirmations cache encore leur portée proprement philosophique : « car en icelle bien aultre goust trouverez et doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de très haultz sacrements et mysteres horrifiques, tant en ce qui concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie oeconomique ». Après les interprétations spirituelle, mystique, morale ou anagogique, qui étaient convertibles à l'intérieur du champ de confinement, l'introduction d'une lecture politique ou économique fait éclater celui-ci. Désormais tout domaine du savoir humain peut prétendre à se reconnaître dans tout texte narratif ; aujourd'hui, pour nous, l'interprétation psychanalytique d'une publicité pour pâte dentifrice n'a rien de surprenant. Mais philosophiquement parlant, cette indépendance du sens demeure inexpliquée.

A 4. L'ordre de réalité auquel renvoie le sens allégorique est indéterminé par rapport à celui dont relève le sens littéral. Ce dernier principe pousse le précédent à l'extrême limite. Personne ne peut prédire quels sens peuvent sortir d'un texte donné : il suffit de lui faire violence pour en obtenir quelque chose. Ainsi on retourne à l'acception étymologique du mot *exégèse*, qui évoque l'action de presser, comme on exprime le jus d'un fruit. « Croiez vous en vostre foy qu'onques Homere, escrivent l'*Iliade* et l'*Odyssée*, pensast en allegories lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politian a desrobé ? ... mon opinion ... decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere que d'Ovidie en ses *Metamorphoses* les sacremens de l'Evangile, lesquelz un Frere Lubin, vray croque lardon, s'est efforcé démonstrer ... ». Rabelais dénonce l'arbitraire de l'hernéneutique, puis le retourne comme un gant et s'en affuble facétieusement. Mais l'humour et l'absurde n'ont plus la force de rejeter le voile sur le spectacle de l'hydre polycéphale qu'ils viennent de découvrir dans leur propre texte. L'allégorisme est coupable ; mais l'allégorisme va triompher. Par conséquent, « ayez en reverence le cerveau caseiforme qui vous paist de ces belles billes vezées » et ne cherchez point à maîtriser les forces qui s'échappent de l'œuvre à votre insu, puisque son créateur lui-même se résigne à contempler la danse effrénée des Multiples.

Toute cette grande révolution vient d'un excusable abus d'esprit évangélique, qui avait poussé à la libre interprétation des textes sacrés. D'un coup, le symbolisme est ruiné. Dans le champ de confinement, la

tension tombe et le sens s'évade. Il serait alors absolument déraisonnable d'essayer de réparer ce dommage ; la seule solution possible, c'est de réorganiser le système, afin de le faire fonctionner non sur la conversion, mais sur la fuite du sens. L'allégorisme, qui devient vite une véritable industrie, est une réponse à cette nouvelle exigence de rationalité. L'environnement du texte est désormais modulaire, on peut le changer comme un décor de théâtre. Marshall McLuhan n'hésiterait pas d'y voir une analogie du procédé de l'imprimerie à caractères mobiles. Le principe de fonctionnement de la nouvelle machine, c'est de construire autour du texte des voies d'échappement, remplaçables et provisoires, où le sens fuse au contact de deux discours, celui du texte et celui de sa limite d'interprétation.

Après une éclipse « mimétique » au cours de l'âge classique et des Lumières, l'allégorie revient avec le romantisme, pour ne plus quitter la scène.

Les attaques modernes dirigées contre l'allégorisme et l'herméneutique en général, et qui viennent de la part de chercheurs aussi importants que Lukács, Barthes ou Sontag¹⁰, demeurent moins radicales dans leurs assises philosophiques que la moquerie rabelaisienne. Elles souffrent d'avoir accepté le postulat d'un salut (car, on ne sait pourquoi, toute critique littéraire veut être une sotériologie) placé dans l'échec du langage. L'échec du langage commence lorsque le discours est ressenti comme un avoir-déjà-trop-parlé, lorsque de l'intérieur de la parole, l'ayant épuisée, on conçoit le soupçon nostalgique qu'il y a aussi autre chose, qui n'arrive pas encore à s'y manifester, bref, une réalité.

Mais la réalité, ce n'est pas quelque chose de subi. Les réalités, fussent-elles supérieures, ce sont des faits médiats. On ne peut prendre pour réalité le résultat des manipulations psychagogiques de l'artiste. La réalité, c'est un extérieur vu de l'extérieur. La notion de réalité se constitue à la suite d'une action dirigée sur le conditionnement d'une autre action, et cela est vrai de l'expérience commune autant que de l'expérience scientifique ou philosophique. Les hommes connaissent une réalité esthétique dans la mesure seulement où ils entreprennent d'influer sur le conditionnement de leurs activités esthétiques. Mais naturellement, l'esthétique n'a pas besoin de se construire une réalité.

Pour s'élever au-dessus du langage, ou plus exactement passer outre, il faut une *paideia* de l'art, c'est-à-dire une culture du faire et du sentir, qui manque douloureusement à la plupart des critiques. Le désarroi contemporain est une affaire de pédagogie.

¹⁰ V. Georg Lukács, *La Signification présente du réalisme critique*, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, NRF, Paris, 1960, pp. 74—84. Cette étude, écrite en 1955 et intitulée en original *La Vision du monde sous-jacente à l'avant-garde littéraire*, est inspirée d'une étude de Walter Benjamin sur le drame baroque allemand, à son tour inspirée du jeune Lukács. Barthes, qui espérait que Robbe-Grillet allait « tuer le sens » (*Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 204, 199, 101), fut cruellement déçu lorsqu'il vit l'herméneutique oedipienne d'un Bruce Morrissette récupérer intégralement *Les Gnomes*. Susan Sontag, dans son essai de 1964 *Contre l'interprétation* (*Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1969, pp. 4—14) soutient que l'exégèse « viole l'art » et réclame « au lieu d'une herméneutique, une écrotique de l'art ».

THEATRICAL SPACE : THE RELATIONSHIP BETWEEN THE FICTIONAL WORLD, THE ACTING AREA AND THE SPACE OF THE SPECTATORS

MĂDĂLINA NICOLAEȘCU

The present paper sets out to examine some aspects of the interaction between various spaces and areas involved within a theatrical performance. The approach will be mainly an audience-oriented one, emphasis being placed upon the public's reception.

We took for the model of our analysis the realistic nineteenth century theatre which is often considered to be the so-called "classical" theatre of the modern period, as it provided the pattern against which all the subsequent modernist, experimental theatrical forms have developed. One of the major distinctive features of the 19th-century realistic theatre is its high potential for the creation of the illusion of reality. As far as its spatial organization is concerned, the three areas — namely the fictional world, the acting area and that of the spectators — are shut off from one another, each of them evincing closed structures. Of the three spaces absolute precedence is granted to the fictional world which can be said to control and even to suppress the other two spaces.

How do the features we have mentioned, namely -- the high potential for illusion, the closed spatial structures and the clear-cut distinctions between them, relate to one another?

The creation of the illusion of a real environment on the stage was the paramount goal pursued in this type of theatrical performance. It depended for its effect on the separation of the real space of the spectators from the acting area. As long as the spectators perceive the stage and whatever happens on it as belonging to the same sphere of reality as they themselves do, no illusion of an unreal world can be fabricated. It is the gap between the two areas that ensures the production of the illusion. It is interesting to note how a distinguished sociologist like Erwin Goffman postulated the separation of the acting area from the space of the spectators as a constitutive rule of the theatrical activity. Goffman associates this rule with a major transaction underlying the theatrical frame and according to which "the audience has neither the right nor the obligation to participate directly in the dramatic action occurring on the

stage¹. Of course, Goffman fails to adopt a historical approach to the analysis of the theatrical frame and tends to explain the mechanism of the theatre in terms of the conventions of the 19th-century realistic theatre. Goffman's findings, however, reveal how deeply we are indebted to the model of the realistic theatre and to its particular spatial organization in our views, perceptions and beliefs about the theatre, in general.

The necessity to create the illusion of reality also accounts for the basically closed structures of the two areas. The stage and the fictional world that is enacted there are shut off from the audience. The latter, as Goffman pointed out, has no right to interfere in this area. Peter Szondi pointed out that the "absolute theatre" implies the total self-containment and self-sufficiency of the world represented on the stage²; Wolfgang Iser explains that the degree of illusion created by a fictional text depends on the closure, the homogeneity and the compact coherence of its structure³. As the illusionistic theatre developed, the acting area retreated from the audience hall and the proscenium, which used to jut into the hall, was of course abandoned. Correspondingly, conventions such as the soliloquy and the aside, which were as a rule delivered from the proscenium, fell into disuse. No wonder, as they established a form of direct communication with the audience that opened up both the fictional world and the acting area. Furthermore, direct address involved diectical shifts from one world to another, which greatly disturbed the homogeneity of the dramatic communication.



The process of the creation of illusion not only calls for the separation of the acting area from that of the public, but it practically involves the suppression of their existence as real spaces in the mind of the spectators.

As the public has been denied any real involvement in the action enacted on stage, his part in the theatrical game has been reduced to that of a "vicarious participation in the unreal world generated by the dramatic interplay of the scripted characters. He gives himself over"⁴. There occurs a split in his personality as he assumes two basically different roles — that of a "theatre-goer" who makes the reservations, pays for the ticket, who takes the intermission break or is responsive to the curtain call after the performance. His interests, concerns and pursuits lie in the sphere of reality which is marked off from the ludic world of the performance. The other role, or to put it better — the other self, is that of the onlooker, who collaborates in the unreality on stage, who is engrossed in the fictional world and sympathetically identifies himself with the dramatic characters. The duality in the status of the spectator corresponds to the duality between the real self and real existence of the actor onstage and his fictional role.

¹ Erwin Goffman, *Frame Analysis. An Essay on Organizing Experience*, Penguin Books, 1974, p. 125.

² Peter Szondi, *Das moderne Theater*, 1962, p. 15.

³ W. Iser, *Akte des Fingierens*, in: *Poetik und Hermeneutik*, X, p. 202.

⁴ E. Goffman, *Frame Analysis*. Ibid.

What is of particular importance for the subject under discussion is the fact that in the process in which the spectator passes from his identity as a theatre-goer to that of an onlooker he ceases to be aware of the reality around him, that is, of the real spaces of the theatres. The hall and the stage are practically inexistent to his perception. All incidents that take place within the real spaces are disattended. The real frame of the theatre reaches the spectator's awareness only when he switches back to his self as theatregoer.

The auditorium is the first to be left out of the spectator's theatrical experience. Mention should be made in this context of the lighting system which leaves the public in the dark during the performance and highlights the stage. The spectator's frontal perception is further determined by the spatial relations established between the box-like stage and the auditorium. His visual cone is directed exclusively towards the stage and nothing about his real environment falls within its scope.

The Elizabethan theatre offers a counterexample as the real theatrical frame, the spectator's space, is fully integrated into the theatrical space, is fully integrated into the theatrical experience. In the first place, the performances were given by daylight, and secondly the acting area was surrounded by the spectators' space. Their visual cone was no longer restricted to the stage but could just as well linger on any other part of the hall, identifying familiar faces, acquaintances, friends. Elizabethans came to the theatre to see and to be seen. Theatregoing was as much a cultural event, a pastime as it was a social encounter. Muriel Bradbrook gives a highly amusing account of the busy life in an Elizabethan hall, in which watching the performance was just one item on the public's agenda. They did not detach themselves completely from the real identity they had in their everyday life; this was not suppressed out of their consciousness, but fully assimilated into the theatrical experience. More often than not the performance was attended by a Chief Spectator — the Queen or an important nobleman. Under such circumstances, both the performers and the spectators joined in an act of homage. The play itself was conceived of as an offering and often exploded at the end to allow the Chief Spectator to play a part in it, be it only a symbolical one.

Hierarchical-social relations were established in the auditorium. They were marked out by a given spatial arrangement — the groundlings in the pit, the foppish courtiers on the apron of the stage. The spatial structures evinced a high degree of openness, allowing for communication between the different areas: the actors addressed the audience, the latter was encouraged to respond directly and even to actually participate in the performance (it had to improvise a line or perform minor roles; the groundlings were often used in crowd scenes etc.). The fictional world displayed a similar openness and its heterogeneous nature was designed to accommodate the varied tastes of a variegated audience. One can speak of a certain democracy promoted by the particular spatial organization of the Elizabethan performances — the spectators could preserve both their real environment and their different individual identities. Unlike in the illusionistic theatre, they were not reduced to a homogeneous compact mass of onlookers, manipulated by the magic of the theatrical illu-

sion. They retained their status of a motely-community of theatregoers as well as the freedom to participate in the theatrical event in an individualized manner.

There is an intimate relationship between the openness of the spatial structures of the theatre and that of the social structure of its audience. The model described above was that of the popular Elizabethan theatres. As early as the beginning of the 17th century, private theatres were set up where children performed coterie plays for an exclusive audience. Such performances took place in roofed halls and by candle light. The theatre of the Restauration at the end of the 17th century was addressed to a socially restricted and homogeneous audience of courtiers. The spatial organization of the theatre underwent corresponding changes — suffice it to mention the replacement of the Elizabethan Stage, protruding into the audience, by the Italian box-stage. The two areas were definitely separated from each other. The theatre had lost its community character. The loss in the social scope and variety involved a loss in theatrical space.

How can the acting area, the reality of the stage be suppressed out of the spectators' awareness?

It has often been held that in the theatre, unlike in literature, the fictional world is actualized and ostended on the stage for the public to perceive it in empirical terms⁵.

We do not share this view and conceive of the fictional world as a virtual space that is projected in the actors' and the audience's imagination. Insofar as the theatrical performance is meant as an enactment of a fictional world, whatever is ostended in the here and now of the stage has no value for and by itself. The stage offers the public merely information, specifications and instructions that should be reprocessed in their imagination so as to project the fictional world. In this context the performance provides the public with an analogon which has no other value but to refer to something else, to the fictional world actualized elsewhere. The situation described here refers to performances that are, totally or to a large extent, the idea of creating the illusion of an unreal world. The fictional world, as stated at the beginning of the paper, controls the performance. The theatrical text is viewed exclusively as an "enacted discourse"⁶; the objects ostended on the stage are perceived as signs. This means that as soon as they have been decoded their real existence in a real space has been transcended, surpassed, in favour of the imaginary objects they make reference to.

The process of theatrical reception does not differ significantly from that of reading a written text. This is why the real space of the stage has no more reality to the spectator than the sheets of paper and the printed text have to a novel reader.

The make-believe of the performance, secured by the box-like shape of the stage, the verisimilitude of the realistic details in costumes, scenery and in the acting style, everything is so orchestrated as to prevent the spec-

⁵ cf. K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980, p. 135–148.

⁶ See R. Warning, *Der Inszenierte Diskurs*, in: *Poetik und Hermeneutik X*, p. 195.

tator from focusing on the real presence of the actors on a real stage. The spectator simply reads the fictional characters and the fictional actions out of the performance. The derealization of the acting area functions as a prerequisite for the projection of the fictional world.



The development of the mass media and in particular of the movies has played a crucial role in exploding the myth of the make-believe in the theatrical performance. The essence of the theatre has been sought elsewhere. The performance has been gradually liberated from the domination of the fictional world. New key words for the theatre have been formulated: coexistence of performers and spectators within the same ludic space, sense of community and new forms of communication with the public.

We would like to single out two moments in the development of the post-illusionistic, post-realistic theatre, moments that have been of great consequence for the spatial relations within the theatre.

The first was marked by Piscator's and Brecht's epic theatre. Both playwrights were concerned with the theatricalism of the performance. Their alienation and distancing techniques had the side-effect of keeping the space of the stage distinct from the fictional one. The stage recovered its real existence to the public and so did the spectators' space.

As engrossment and vicarious participation in the fictional world tended to be replaced by objective contemplation from the spectator's personal perspective, the latter overcame the dualism between theatregoer and onlooker and resumed his real identity. The audience was fully aware of the real presence of performers on the stage, both of them belonged basically to the same area — which further implied that communication between them was again possible. Brecht capitalized on this aspect as a major feature of his theatre and introduced an intermediary epic space that mediated between the acting area and that of the spectators. In the epic intermediary space nothing was enacted or represented, but facts were presented, narrated or commented upon. The intermediary space was further designed for the direct address to the public.

It is noteworthy that Brecht preserved the importance of the fictional world. This was set against the real space of enactment and a certain degree of tension between the two spaces was thought necessary. On the other hand, the communication between performers and spectators was conceived of only along rational, conceptual lines, as it was meant to challenge familial and time-honoured attitudes and views.

The second moment is that of the "alternative theatre" of the sixties and early seventies, including experiments like those offered by the Living Theatre, by Charkin's or Schechnei's teams or by Peter Schumann's The Bread and Puppet Theatre. The experimental theatre tried to recapture the sense of community of the earlier Elizabethan and medieval theatre. Maximum openness and communication between the acting area and the spectators' space was pursued. The new formula is strongly reminiscent of the carnivalesque space where all delimitation was abandoned and there was no division between the acting area and the auditorium as there was no clear-cut distinction between performers and spectators.

The desire for contact and communion with the audience might go as far as to physically involve the spectators with the alternative theatre in the performance. Another carnivalesque feature is the attempt to break down the separation between fiction and reality, between art and life. The balance has been tipped in favour of reality and life. Make-believe and the dramatic script have fallen in disgrace. "Acting is not make-believe but living exquisitely in the moment" — declares a member of the Living Theatre. Fictional characters have been demoted and focus is placed on the presence of the live actor projected against an actual environment of real space and real time. It is the new pressure of the actual and their strong aversion against an institutional space that has determined some groups to organize performances outdoors (the Living Theatre, the San Francisco Mime Troups the Bread and Puppet Theatre, the Snake Theatre etc.).

Considering the performances held in the streets, one might wonder if the theatre has not come full circle, back to the medieval pageants. If so, what could be its future prospects?

The medieval carnivalesque formula emerged at a time when the theatre had not acquired an autonomous status as a distinct form of art. The pageants, interludes, secular festivities and celebrations, the various forms of pastime were an integral part of and continuous with the community life. As soon as teams of professional actors were set up, as soon as theatres were built which could secure regular performances and regular audiences, to sum it up, as soon as the theatre was established as a form of art in its own rights, the initial formula was given up. A firm degree of distance was introduced between spectators and play; imaginative participation precluded physical intervention or intermingling. The three spaces — the fictional world, the acting area and the auditorium began to develop as increasingly closed and self-contained structures. Can the description of this line of development in the theatre be of any use in predicting future trends?

ISAMU NOGUCHI'S ASPIRATION TOWARDS SYNTHESIS

NINA STĂNCULESCU

Isamu Noguchi is not only a renowned artist today all over the world, he is far more than that, he is the author of an work which embodies in many ways our keen aspiration towards synthesis, a true, living synthesis between nature and art, past and present, between different arts, rational and sensorial, permanence and evanescence and, above all, the one between the West and the East (the West represented especially by America and the East by Japan).

The European culture was for the first time profoundly impressed by the Japanese culture at the end of the last century, when the enthusiasm reached a climax and the art began to be influenced in its innovating trends by the Japanese conceptions of art. On the New Continent, a lot of artists of the 20th century, like Mark Tobey and others, turned toward this far away region of the world in search of some essential knowledge for their work.

Son of the Japanese poet and art critic Yone Noguchi and of an American mother of Irish origin, a poet herself, Isamu Noguchi has keenly felt from his childhood, the struggle of his time and of the New Continent for a new art, as well as the calls of his father's land. In April 1927, he applied for the Guggenheim Fellowship to make a journey through Europe and Asia as far as Japan, in order to study Oriental art. He based his application, among others, on the following: "My father, Yone Noguchi, is Japanese and has long been known as an interpreter of the East to the West through poetry. I wish to do the same with sculpture. May I, therefore, request your assistance in enabling me to fulfill my heritage?"

It is obvious that for Isamu Noguchi, Japan was not a mere exotic curiosity in search for originality, but a profound need to "find himself", finding in the meantime his epoch and its possible roots.

But, before this, in 1926, the young Noguchi was deeply impressed by an exhibition of the Romanian sculptor Constantin Brancusi at the Brummer Gallery. The impact will prove revelatory. Like himself, the Romanian sculptor, too, would turn, in the midst of the general searches for a new art in Paris, towards the art of his ancestors and, as Mircea Eliade said: "digging in the meantime in his epoch and in himself" and succeeding in this way to create a relevant and significant new art for his time. This similarity between the two sculptors is fascinating. But it was more than this coincidence of facts, because their concerns with so different origins led them to a conception of art incredibly similar in many respects. The

impact of Brancusi's exhibition of 1926 on young Noguchi had been a first sign of it.

Noguchi's long journey for study, in 1927, began quite unexpectedly, with Brancusi's studio in Paris, where he remained for two years, finding, as he said in his autobiography: "sympathetic affinities between Brancusi's method and his Japanese heritage". These were:

— "the truth of materials",

— "never to decorate or paste unnatural materials onto the sculptures, to keep them undecorated like the Japanese houses",

— "the full concentration in the work"

and above all:

— "Brancusi, like the Japanese, would take the quintessence of nature and distill it".

One may say that the first step Isamu Noguchi made on his way to Japanese art and, at the same time, into his own heart, was Brancusi's studio. It was also the first step into an art he was yearning after: in empathy with nature, an art combining ancient forms and symbols with modern stylization down to the sign. It was an unexpected door opened from his Extreme-Occidental environment to the Orient he as yet only guessed at.

After Paris, he went for a short sojourn to London, where he studied Oriental art at the British Museum, and then to China, where, under the guidance of Chi Pai-shih, he made "enormous drawings with fantastic brushes and expressionist flourishes upon their incredibly beautiful paper", as he expressed in his autobiography. And only afterwards did he arrive in Japan, where he had already been in his childhood. Merging with the atmosphere of his paternal ancestors, he found there the primitive and vital "haniwa", mortuary figurines of a strange expressiveness, as well as the ancient pottery of an unexpected sculptural value. He worked under the guidance of Uno Jimmatsu, one "of the most respected and exquisite" potters of the country and created, among others, those already charming works: *The Queen* and *My Uncle Tagaki*.

He discovered also, especially the Japanese gardens, among which the stone-gardens, unique of their kind in those places, revealing to himself his own close affinity with the stone and the earth. He would later say: "They say in Japan that the end interest of old men is stone, just stone, ready-made sculptures for the eyes of connoisseurs. This is not quite correct; it is the point of view that sanctifies; it is selection and placement that make of anything a sculpture. "The earth, likewise, was a response to his seeking for "some primal matter - beyond personalities and possessions".

For him, the American-Japanese sculptor, the Japanese gardens revealed the significance of an articulated space, "a larger, more fundamentally sculptural purpose for sculpture, a more direct expression of Man's relation to the earth and to his environment". And, on his return to America, he planned a lot of Play Grounds, where children would find their play world, a beginning world, "fresh and clear". These first architectural landscape projects met the wish of Brancusi that children should climb on his *Leda*, that his *Fish* should float upon the water of a pond.

They were followed by many gardens, parks. The one for UNESCO, in Paris, in 1958, his first great synthesis between the old traditional Japanese garden and modern art — “my Ryuanji”, as he called it — was not only an outstanding international success, but also the recognized fulfilment of his goal to interpret the East to the West through art.

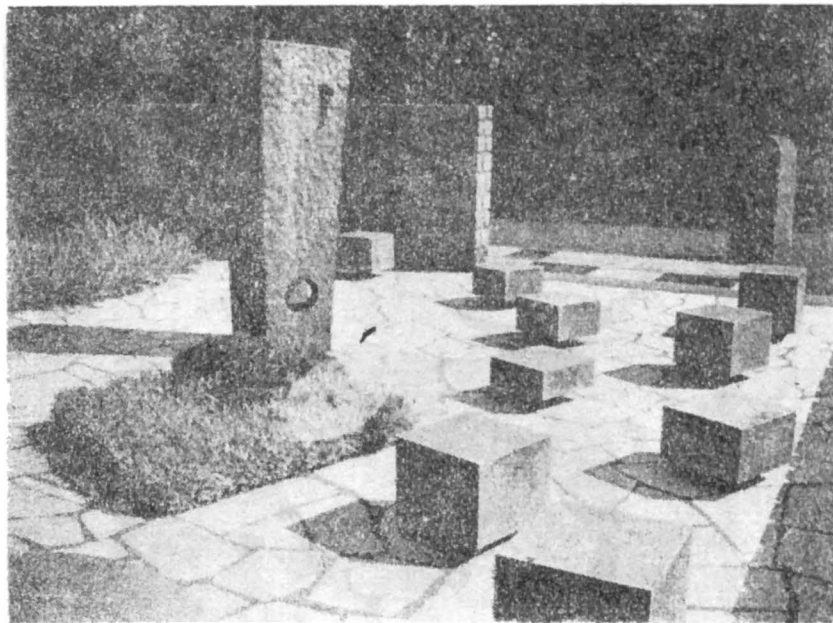


Fig. 1. The UNESCO Gardens (detail).

Simultaneously with the gardens as an extension of the sculptural space, he was concerned with the theatre, in search of animating space. “The theatre of the dance in particular adds the movement of bodies in relation to form and space, together with music”, remarked Noguchi. “There is joy in seeing sculpture come to life on the stage in its own world of timeless time.”

After the dance sets for Martha Graham, in 1935, he worked much for the theatre, for different kinds of epochs and plots, from the Greek Antiquity, such as *Orpheus*, *Alcestris*, *Clytemnestra* a.s.o., to the most contemporary atmospheres. Legend, dream, reality are nearly always intermingled in a harmony of which poetry and music are the orchestration. It is a sculpture revealing — by shape and movement — the essential meaning of the action, as well as an essential meaning of the world.

We may recall that Brancusi had also tried to approach the theatre of the dance, making some dance sets for Irina Codreanu's sister.

But of no less interest are Noguchi's concerns with a sculpture involved in environment and daily life, i.e. those functional objects like the self-illuminated sculptures, sometimes emitting also musical sounds, *The Lunar Landscape* and especially *Akari*.

On the other hand, coming back to Japan in 1954, he accomplished some monumental projects, as public sculptures in counterpoint to architecture :

- The Memorial to the Dead, at Hiroshima, in black granite, unexecuted,
- Two Bridges for Hiroshima, Peace Park,
- A Memorial to his father at Keio University,
- A Garden with the sculpture *Mu* at Keio University.

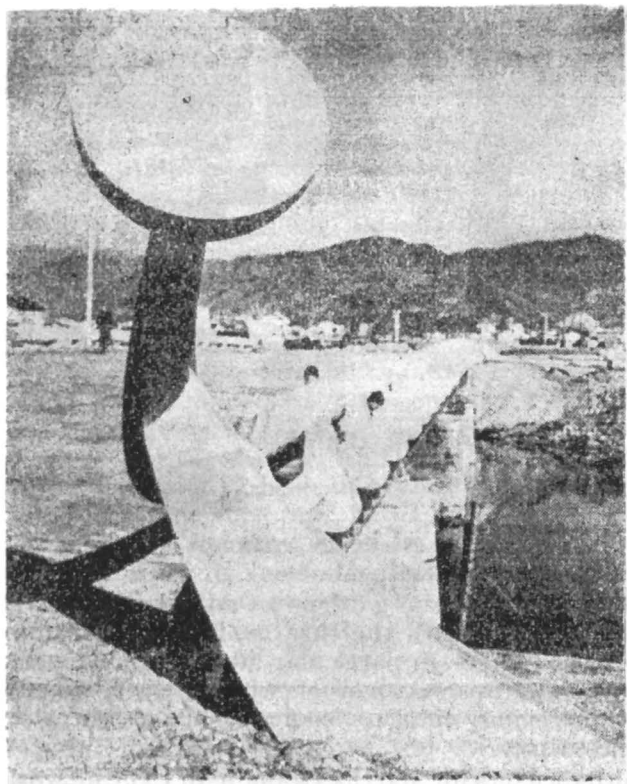


Fig. 2. — One of the two bridges of Hiroshima, 1952, Peace Park, ferroconcrete.

All these sculptural works at architectural scale, imbued by a deep human significance, were impregnated with the Japanese *spiritus loci* in a modern style of a wide resonance. Likewise, Brancusi's Ensemble in Țirgu Jiu, dedicated to the heroes of his country, concentrated in a sculptural-architectural work the expression of the secular local tradition with an ardent modern vision.

Noguchi's wide-ranging work : gardens, monumental architectural sculpture, functional objects, theatre and others are all linked by the same, unique concern for sculpture to become an all-embracing means

of human expression in relation to space. This concern accounts for his permanent care to find and express the "truth of materials". "The deepest values", he said, "are to be found in the nature of each medium. How to transform but not destroy this". His sculptures, as a whole, bear the mark of an outstanding accomplishment of this Brancusian ideal.

The primal matter of his work remains, of course, the stone. He says: "The whole world is made of stone. It's as old as the hills. It is our fundament". And further, "It is a direct link to the heart of the matter — a molecular link". Sam Hunter, his biographer, remarked that "he associates stone with mother lode, the planet earth itself". Therefore, the

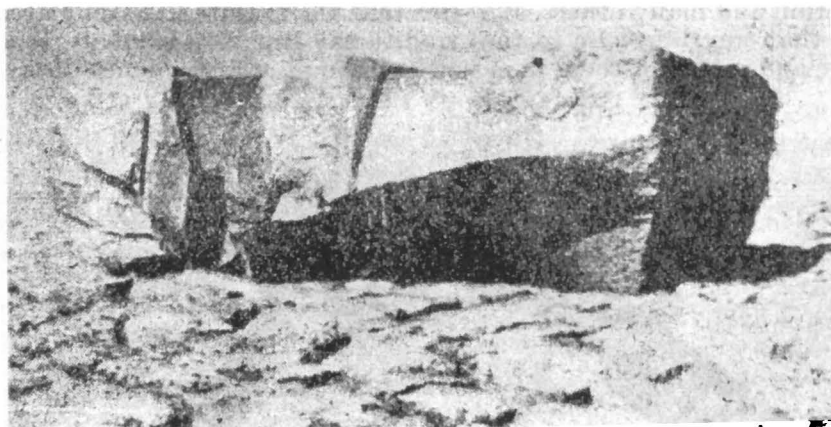


Fig. 3. — *Fountain* in Billy Rose Sculpture Garden, 1965, National Museum, Jerusalem, Eltoh red granite.

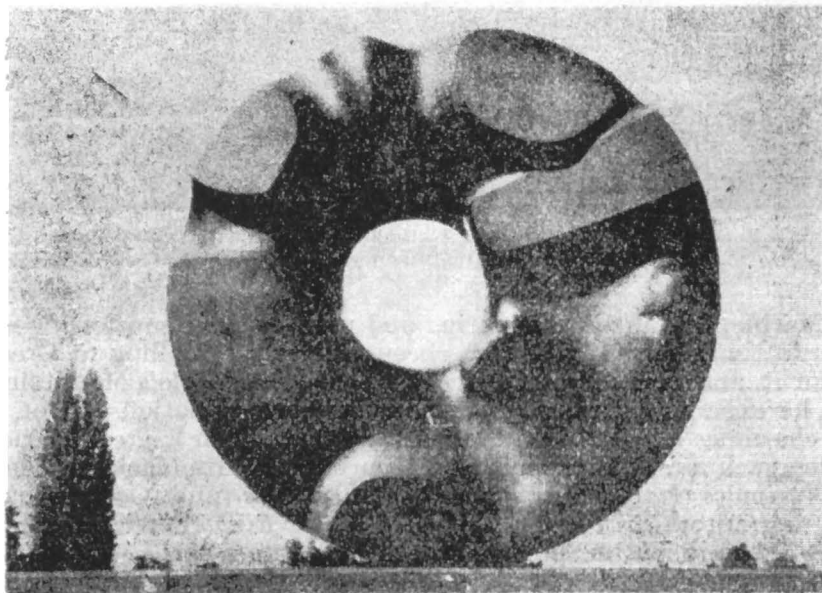


Fig. 4. — *The Black Sun*, granite.

stones are the main elements to animate his gardens, they are identified with landscape. Many of his sculptures emerge from gardens, like *Mu*, the sculptures of the UNESCO gardens in Paris, the Fountain of Billy Rose Sculpture Garden in Jerusalem and others. Of all stones, granite seems to inspire him for the most part by its hardness and durability, by the brilliancy of its grain. Many of his most beautiful sculptures in granite, like those of the Gardens of Connecticut General Insurance Company, the variants of his mighty *Sun*, as well as *Jomon*, *Myo*, *Hakuin*, the Fountain for John Hancock Insurance Co., some *Landscape Sculptures* of which *Double Black Mountain*, the fascinating *Untitled* of the artist's collection and many others. It seems that the granite has stimulated him more than anything else to fuse traditional Japanese symbols, to incorporate and interpret them by a new technique and vision, a vision of our time.

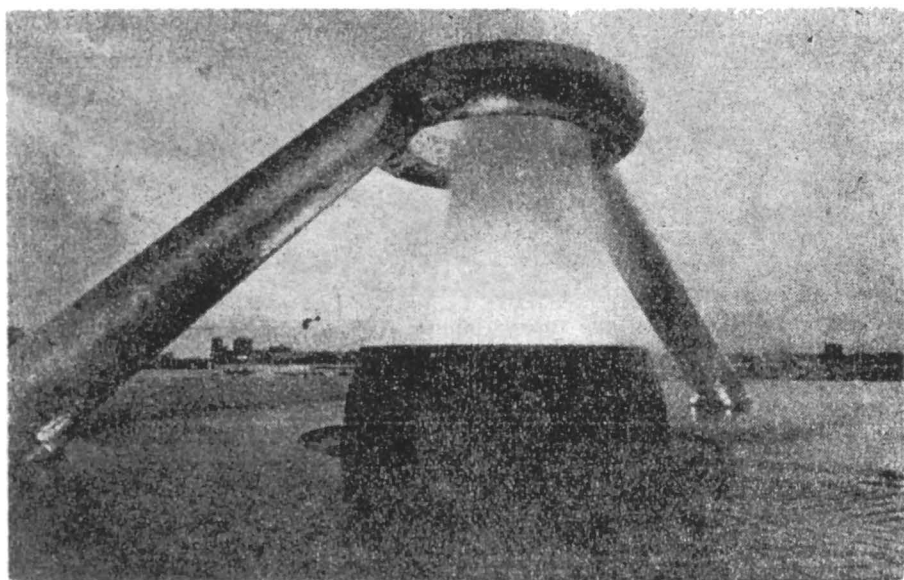


Fig. 5. — Fountain to the Memory of H. E. Dodge and Son, Detroit, 1978, stainless steel, granite socle, electricity and water, 8.3 m high.

Marble, too, was a fascinating and powerful medium for his works. It is said that, since 1957, he has been regularly travelling to Greece to look for it, and to Italy, at Querceta, near Michelangelo's Mountain Altissimo, he experienced some of his most striking revelations. A lot of his most charming and significant works are created in a great variety of marbles, such as : *Integral* (in Penteli marble), *Gift* (in black African marble), *Euripides* (Italian Altissimo marble), *Kouros* (pink Georgia marble), *Eros* (rose aurora Portuguese marble), *Magic Ring* (Persian travertine), *Leg Up* (Carrara marble) etc. All these bear witness to the sensuous quality which made Sam Hunter exclaim that "his sculpture has been polarized between extremes of refined sensuousness and the pull of elemental".

Nearly all the materials have found their expression in his works, from terra-cotta, wood, bronze — the ancient ones — to the newest, contemporary ones : plastic materials, stainless steel.

As regards his attachment to stone, he would say : "it seems absurd to be working with rocks and stone in New York where walls of glass and steel are our horizon and our landscape is that of boxes piled high in the air". Out of this remark sprang his aluminium sculptures, which never forgot their Japanese roots, like *Noh Musicians* or *Sesshu*. His search for lightness and transparence was directed, somehow naturally, to the Japanese conceptions of evanescence and ephemeral : "The visible world, in human terms, is more than scientific truths. It enters our consciousness as emotion as well as knowledge : trees grow in vigour, flowers hang evanescent and mountains lie somnolent — with meaning."

"The new materials", he said, "remake the world. We live in a tensile world of space. It is one of molecular structure and subatomic particles. It is the world of the airplane, of speed — my world". And these words remind us that, in his youth, he showed a deep interest in cellular structure and "collected books on paleontology, botany and zoology". It seems that nothing of this world and of his time was alien to his tenacious investigation and to his stubborn desire for understanding and expression. An expression, obviously, through sculpture.

Therefore, for his work, he would go into a detailed study of modern machinery, too. In his own words : "this brings into question the whole concept of sculpturing as we have known it". His eagerness to use the machines of the present matches his admiration for the "exquisitely functional" traditional Japanese tools. He remarked that "soon, these, too, will be displaced by the machines", but this painful reality cannot stop him from continuing his work on the path on which he had already started. On the contrary, he endeavours to find a link, a bridge, that could renew the old tradition on modern terms, to simultaneously express the "beauty" of our time and the perennial one, the beauty of the Eastern and the Western heart, bound together for ever...

His sculptures, monuments, gardens, theatre sets are scattered now all over the world, from America, through Europe, as far as Japan, in a creation that is growing every year, under our very eyes. It is a creation of a great variety and unity, thoroughly original, in which the whole nature becomes animated anew. His harmonious orchestration contains the inner grandeur of the world's truest poetry.

It is a work that our old Brancusi would have recognized himself as one of the great achievements of our time and would have loved endlessly.

SPACE IN LITERATURE : A SYMPOSIUM OF THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES

The question of Space in Literature gave substance to a recent theoretical debate organized by the Germanic Department of the Philology Faculty of Bucharest. It was hosted on the Faculty premises on January 14, 1988, and the participants were members of the Faculty Departments of English and German normally involved in the teaching process, as well as in research activities, teachers and postgraduate researchers, specialists in foreign languages and comparative literature.

The symposium was chaired by Gela Dumitriu, head of the Germanic Department, who introduced the audience to the various questions raised by spatial subjects or the impact of socio-cultural factors in literature. The ICLA Congress theme — Space and Boundaries — presented by Alexandru Duțu to the staff of the Department at a previous meeting, had inspired this debate. The papers submitted to the attention of those present highlighted some important aspects of the study of literature, of the use of literary scholarship or of pedagogical problems.

Entering the Literary Space, by Irina Mavrodin, generously paved the way by focussing on the aesthetic 'road' and the aesthetic 'space of literature'. Ruxandra Bantas defended in *Space between the World and the Work*, the idea that any literary work 'intentionally' cuts its road into the self-sufficient real world by creating specific tensions in the process of 'spatialization'. *Topos and Eutopos in Literature*, by Ioana Gogeanu, singled out the relevant features of 'utopia' vs. 'eutopia', in literature, as a category *not* relying on the true/false opposition. Mădălina Nicolaescu, in her differentiation of *Fictional, Stage, and Audience Space*, presented formulas of fictionality in English drama. From the viewpoint of literary history, Rodica Mihăilă made a few remarks on 'Local Colour' and the National Character of American Realism. In his subtle analysis conducted on Joyce's *Meanderthal*, Cornel Mihai Ionescu showed in which way the avatars of the literary space can and do leave a hermeneutic impact on the reader. Monica Herghelegiu spoke about *The Utopian Space in Novelistic Structures* by putting forth the premise of 'utopia' as a determinative in any fictional text. In *The Dispersed Centre*, Ligia Sarivan introduced the audience to the effects of such aesthetic revaluation of the literary construct as performed and/or theorized by Beckett and Derrida. Andrei Dirîău taking the difficult and so much more rewarding path of erudite hermeneutics, looked at Blake's and Eminescu's works as manifestations of 'Ākāśa' (cf. the *Upanishads*) in his *The Akashic Space with Blake and Eminescu*. Roxana Alexandrescu exemplified much of the theoretical debate preceding her intervention by speaking about *The Limit of the Inner Space with Bernard Malamud*. Dana Lizac made a presentation of *Nichita Stănescu's Poetic Universe*, whose intimate conceptual and formal 'geography' she is amply expanding and assembling in a comprehensive study under work. Last but not least, Bogdan Popescu brought in the question of *Spiritual Experience vs. Physical Space in Hermann Hesse's 'Siddhartha' — An Indian 'poem*, in the broader cultural perspective of a necessary dialogue between the West and the East.

MIHAELA ANGHIELESCU-IRIMIA

CONDITIONNEMENTS RÉCIPROQUES DANS L'HISTOIRE DE LA LANGUE, DE LA LITTÉRATURE ET DES MENTALITÉS

C'est sous cet intitulé général que le Cercle d'histoire des mentalités fonctionnant auprès de la Chaire de langue et littérature françaises de l'Université de Bucarest a organisé le 29 janvier et, respectivement, le 4 et le 5 février, trois tables rondes sous la direction du professeur

Synthesis, XV, Bucarest, 1988

Angela Ion. Adoptant une position post-structuraliste, la première — organisée par Radu Toma et intitulée « La littérature comme mentalité » —, constatant l'échec de la tentative d'identifier un faisceau de traits somatiques caractéristiques des textes « littéraires », a examiné l'hypothèse alternative selon laquelle est littéraire le texte *considéré* comme littéraire par les membres d'un groupe. Avec d'autres mots, la « littérarité » viendrait aux textes en vertu non pas de leurs qualités intrinsèques, mais de l'*attitude* que les membres d'un groupe *conviennent* d'adopter à leur égard. Tout le monde n'a pas adhéré en égale mesure à cette hypothèse : si Romul Munteanu a plaidé en faveur de l'idée que la littérarité est un problème de consensus, Ioan Pânzaru a déclaré que l'impossibilité de distinguer le littéraire du non-littéraire frappe les seules cultures modernes (pour les sociétés archaïques, la distribution des discours en diverses classes aurait été doublée par un geste attribuant à chaque classe des traits distinctifs), alors que Paul Cornea ou Ion Vasile Șerban, tout en soulignant les avantages d'une approche pragmatique, ont plaidé, chacun avec ses arguments, en faveur de l'idée de l'existence d'un corpus invariable de chefs-d'œuvre, identifiables sur la base de leurs seules qualités intrinsèques. Anca Măgureanu a défini quant à elle la communication littéraire comme un type distinct de communication par la présence en elle de l'intention du producteur du texte d'amener son partenaire à évaluer ce dernier : la notion de « littérarité » serait ainsi une notion non seulement descriptive et classificatrice, mais aussi et surtout évaluative. D'autres interventions — celle de Angela Ion, qui a parlé de la pression du discours scientifique sur les standards faisant qu'on accepte un texte comme roman pendant la première moitié du siècle dernier, ou encore celles de Mihaela Irimia, Mircea Mihalevschi, Mireille Popescu-Pampu ou Toader Saulea — ont mis en lumière certaines mutations survenues en littérature à la suite de certaines transformations produites dans ce qu'on est convenu d'appeler les mentalités.

Inspirée par l'idée d'un conditionnement culturel des sentiments et de l'importance des modèles collectifs pour les comportements mêmes que chacun croirait les plus personnels, la table ronde consacrée à l'*Amour* (organisée par Dolores Toma) a occasionné de vifs et « passionnants » débats. Le domaine d'études de la plupart des participants a fait que l'intérêt porte surtout sur la culture française, à laquelle cependant de brèves incursions dans le monde byzantin (Al. Duțu) ou arabe (O. Galațanu) ont donné une réplique nécessaire et bienvenue. Pour la même raison, les textes littéraires, pris comme autant de témoignages privilégiés ou d'écarts significatifs, ont joui d'une priorité évidente, qui n'a pas exclu cependant les références aux textes scientifiques, religieux, philosophiques et aux faits historiques. Dans une approche diachronique, une place importante est revenue à l'époque dont on dit qu'elle a inventé l'amour : la civilisation du Moyen Âge (Sorina Bercescu, Roxana Trofin), la réfraction de l'amour pour le créateur vers l'amour pour la créature, mais aussi l'inverse (Mihaela Voicu), l'interférence de la « bienveillance » et de la « concupiscence », de l'*amor sui* et de l'*amor alterius* (Ioan Pânzaru) : la signification de l'*amitii*, en tant que forme parallèle et concurrente de l'amour, jusqu'à la Renaissance, chez Montaigne par exemple, et jusqu'au XVII^e siècle, chez les Précieux (Alexandra Emilian), qui lui avaient donné un sens tout à fait paradoxal pour un moderne, s'il ignore qu'elle était explicitement polémique (antiérotique et hostile au pouvoir de l'homme sur la femme). D'ailleurs, en ouvrant les débats, l'organisatrice avait proposé pour thème principal l'*approche de l'amour en tant qu'expérience fondamentale de l'altérité* et les attitudes du moi aimant à l'égard de l'autre aimé, à partir de l'époque où il lui accordait une valeur supérieure à la sienne, dans ce que Descartes appelait la dévotion, jusqu'à la « simple affection » éprouvée pour un Autre qui a « un prix à ne pas dépasser » et dont la valeur est relative par rapport à la valeur absolue attribuée au Moi, devenu « objet de culte et de culture » (E. Badinter, *Le Même est l'autre*, 1986).

Si dans les interventions portant sur le 18^e siècle l'accent est encore tombé sur les relations bilatérales « envisagées dans la pragmatique de leurs expressions intimes et officielles, c'est-à-dire recommandées par les clichés romanesques (Irina Bădescu) ou bien envisagées dans le protocole de la déclaration (Laura Mina), les interventions suivantes ont fait entrer le monde « en tiers », soulignant l'impact du social sur le couple au XIX^e siècle (Angela Ion). L'enjeu ontologique de l'amour dans l'univers sartrien (Radu Toma), les fixations érotiques qui prédisposent le vécu chez certains représentants du XX^e siècle (Vasile Zăncenco et Toader Saulea).

La troisième rencontre, organisée par Teodora Cristea et ayant comme titre « Le Sens du conditionnement langue — pensée », est partie de la constatation que le rapport de signification qui relie l'objet et le concept est déterminé par de multiples facteurs tels que les conditions sociales et historiques dans lesquelles s'est constituée et développée une langue, l'expérience culturelle et linguistique du peuple respectif, autrement dit « la trame psychique de référence commune à un groupe humain ». Aussi l'étude de la manière dont chaque communauté et au sein de cette communauté chaque individu exploitent le matériel linguistique dont ils disposent présente-t-elle un grand intérêt pour le linguiste, le traducteur et le contrastiviste désireux d'aborder leurs problèmes spécifiques dans la perspective enrichissante des relations qui s'établissent

entre la culture intériorisée et la culture extériorisée de deux communautés dont les langues se trouvent en contact. C'est ce qui a justifié le choix de ce thème comme sujet de la table ronde mentionnée et qui a occasionné plusieurs interventions parmi lesquelles il convient de retenir : « Le point de vue onomasiologique en linguistique » (Teodora Cristea), « Segmentation linguistique et segmentation naturelle » (Daniela Frumusan), « Le concept de causation en linguistique » (Corina Cilianu-Jascu), « Le conditionnement langue — pensée en rhétorique » (Maria Murărel et Ion Murărel), « Imaginaire collectif et expression linguistique » (Ileana Littera et Anca Cosăceanu). Deux interventions ont traité des incidences didactiques de ces connexions (Liliana Blajovici, Antoaneta Filimon).

Les interventions annoncées ont toutes suscité, à divers titres, l'intérêt des participants. Certes, dans les longues discussions qui ont suivi, l'unanimité est loin d'avoir été obtenue, mais chacun s'est trouvé enrichi et, surtout, chacun a pu cerner, dans ce qu'il avait pensé jusque-là, une zone d'impensé qu'il lui faudra liquider.

RADU TOMA

LANDMARKS

A symposium, "English Studies at the University of Bucharest" was held at the University of Bucharest, 14–15 November, 1986. It was organized by the Department of English and dedicated to the fiftieth anniversary of the foundation of the English Chair. The significance of the event was amply dwelt upon in the introductory speeches made by Professor Sanda Ghimpu, Vice-Rector of the University of Bucharest and Dr Alec Hanță, Dean of Philology Faculty. The role played by the Department in mediating between Romanian culture and British and American culture was pointed out, as well as the concern of the Chair to lay the groundwork for advanced research and supply the instruments for the study of the English language. Alec Hanță, Professor of Romanian literature, highlighted the interest of Romanian scholars in English literature, tracing it back to the end of the 18th century. Taking into account the contribution made by I. H. Rădulescu and Simion Marcovici, both connected with St. Sava High School (founded in 1818 and generally considered the embryo out of which the University of Bucharest grew), Alec Hanță was tempted to see in the work of I. H. Rădulescu and Simion Marcovici "the beginning of the academic study of English culture and literature. The modest beginning of a process which was acknowledged academic status fifty years ago when the English Chair was set up at the Faculty."

The programme of the Plenary Session included papers and addresses presented by senior members of the Department and distinguished scholars in the field. The history of the Department, its growth and achievements were a recurrent topic. Significant landmarks were recalled in the paper presented by Professor Ana Cartianu, the first assistant of Professor John Burbank, who inaugurated the Chair in 1936. The early years came alive once more — the efforts made especially by the assistant to provide the facilities for carrying out the teaching project. Recalling the first seminars she had given, Professor Cartianu made a point of emphasizing that a vital role in teaching is played by "the understanding and consonance between teacher and student". Ample evidence of the students' commitment to the humanistic ideals was brought by Mihnea Gheorghiu, one of the first students to major in English. The contribution made by Dragoș Protopopescu who, in the words of Professor Ana Cartianu, "integrated the Chair of English into the Romanian and European tradition of the humanities" to the advance of English studies, notably Shakespeare criticism, was duly considered (Dan Grigorescu). Achievements in the field of literary translation hardly failed to pass unnoticed as Dan Duțescu argued that a good translation requires not only particular abilities in the translator but also a good deal of scholarship. Focussing on the image of the ideal man to be found in English literature, Alexandru Duțu commented on its role in shaping human personality. Referring to the steady growth of the Department throughout the period that followed World War II, Professor Dumitru Chițoran pointed out that "its development became spectacular during the 1960s and later, both in terms of numbers of staff and of students and in terms of the areas of research and studies which it embraced". The changes in scope and structure registered in the teaching of British literature were further detailed (I. A. Preda). The hearings which the interaction of teaching and research had on both the scientific and the educational activity of the teaching

staff were considered by Edith Iarovici. Scholarly interests with a tradition in the academic life of the Department were as well illustrated: Professor Leon Levitchi presented "Thematic Words in Shakespeare's Plays" and Adrian Nicolescu focussed on "British-Romanian Spiritual Confluences".

A number of seventy-two papers were read in the Sections. They were authored by scholars, members of the Bucharest English Department, and their colleagues from Cluj-Napoca, Iassy, Galuți, and other departments of foreign languages in Bucharest, as well as by a number of graduates, at present teachers in secondary schools or translators. Areas of research, now with an established tradition at the Department, were illustrated: linguistic theory, linguistic contrastive analysis, English teaching methodology, literary criticism and, last but not least, reception literary theories. The impact which British and American literature had in Romania was traced out at several levels: academic studies, translations, critical studies (Section "English and American Studies in Romania"). Evincing a wide variety of approaches — archetypal, semiotic, pragmatic — the papers presented in the Sections "Drama and Memiors", "Poetry and Poetics", "Fiction I", "Fiction II", explored a great number of literary works from *Beowulf* to postmodernist writers. Alongside phonology, morphology, syntax, the history of language, the areas of semantics, pragmatics, discourse-analysis were investigated in the light of the latest linguistic theories (Sections "Language Studies I", "Language Studies II"). Contrastive analysis was pre-eminently illustrated attesting to the importance and renown it has gained in the recent period. The teaching of English as a foreign language was the major topic upon which the papers presented in Section "Language Studies III" focussed.

An admirable occasion to take stock of past and present achievements, the Symposium stands proof that the teaching of English at the University of Bucharest has been a continuous process for the last fifty years, its beginning having a decisive bearing upon its subsequent course. Giving the full measure of the growth of English Studies at the University of Bucharest, it too may well be considered a landmark in the history of the Chair.

GETA DUMITRIU

ТРЕТИЙ РУМЫНО-СОВЕТСКИЙ СИМПОЗИУМ ПО ЛИТЕРАТУРАМ ВОСТОЧНЫХ И ЮГО-ВОСТОЧНЫХ СТРАН (Бухарест)

26–31 октября 1987 года в Бухаресте состоялся румыно-советский симпозиум на тему *Гуманизм в восточных и юго-восточных литературах*. Объединивший усилия представителей бухарестского Института истории и теории литературы имени Джордже Кэлянеску и Института славяноведения и балканистики при Академии Наук СССР, симпозиум прошел в атмосфере живого и плодотворного обмена мнениями между учеными двух стран, выявивший ряд новых аспектов современного гуманизма вообще и своеобразных форм его проявления в этой географической зоне, в частности.

Открывая работу симпозиума, директор Института истории и теории литературы им. Дж. Кэлянеску Эзе Думитреску-Бунуленга в своем докладе-эссе раскрыла *Современные аспекты гуманизма на фоне глубокого экскурса в прошлое европейской культуры, от античности до наших дней*. Как непосредственное продолжение и развитие этих идей прозвучал доклад заведующей сектором литератур социалистических стран Института славяноведения и балканистики С. А. Шерлаиновой *Гуманистический потенциал литературы и проблема нового мышления*, коснувшийся наиболее актуальных, иногда болезненно острых проблем и аспектов гуманизма современного мира на материале советской и других социалистических литератур.

Теоретические аспекты гуманизма литературы и пограничных форм культуры были поставлены и рассмотрены в ряде других докладов. Отправляясь от соотношения *Гуманизм и история*, М. Ангелеску раскрыл древние исторические тексты как модель активного гуманизма и — в то же время — как своего рода проводники — для просветителей XVII–XVIII вв. — идей античного мира. Дж. Мунтин в ярком поэ-

тическом эссе, озаглавленном *Традиция, история и литература в восточной и юго-восточной Европе*, показал, как фольклорная традиция размыкает рамки истории и рождает легенду, т.е. литературу.

Ряд конкретных исследований открывает — хронологически — выступление Кэателины Велкулеску *«Прологи»* — сборник *византийской литературы и его значение для восточной и юго-восточной Европы*, в котором изучаемый текст характеризуется как подлинный, анализируется как акт гуманизма древних просветителей. Обобщающий характер носят и исследования, посвященные ряду современных литератур. Так, Н. Пономарева в докладе *Человек и общество* проследивает основные тенденции развития современной болгарской литературы, ее достижения и потери на пути все более глубокого раскрытия концепции человеческой личности. Отправляясь от сходных теоретических предпосылок, В. А. Хорев анализирует *Гуманизм польской социалистической литературы* в сравнении с наиболее яркими явлениями советской литературы наших дней. В докладе Э. Катринеску *Таина, игра, чувство* концепция гуманизма, эволюция идеи о месте и роли человеческой индивидуальности в современном мире раскрывается на материале современных литератур Югославии, особенно словенской и македонской.

В своем докладе *Человек и природа в гуманистической концепции Мизанга Садояну* исследователь и переводчик творчества великого румынского писателя М. Фридман глубоко и проникновенно поставил вопрос о его своеобразии и, опираясь на достижения румынских ученых, по-своему раскрыл «решающий вклад большого художника в создание реалистической феноменологии XX века». Новые данные о распространении творчества И. Л. Караджале в Западной и Восточной Европе сообщил Ст. Илиш в своем докладе *И. Л. Караджале и великие русские писатели*. Результаты анализа жанра романа-эссе — своеобразного сплава эпки и философии — изложил, опираясь прежде всего на творчество Ал. Ивасюка, Н. Меку. Процесс распространения русской литературы в Румынии — при одновременном анализе как советской литературы, так и литературы эмиграции и при выделении центральной для румынской литературы той поры проблемы национальной специфики — раскрыт в докладе А.-М. Брезуляну *Румынские критики о русской и советской литературе (на материале журнала „Adevărul literar și artistic“ за 1920—1939 гг.)*.

Своего рода заключительным этапом работы симпозиума явилась встреча в Крайове, где советские исследователи приняли участие в совместном совещании представителей бухарестского Института истории и теории литературы и Центра социальных и политических наук, Университета и других научно-педагогических заведений Крайовы; кроме упомянутых выше, в живом обмене мнениями и опытом выступили Э. Негрич, О. Гидирмик, П. Ворническу, К. Кырстя, К. Попеску, А. Улиу, М. Бештелиу, О. Лохоп, М. Андрей.

ЕЛЕНА ЛОГИНОВСКИЙ

RUMÄNISCH-DEUTSCHE INTERFERENZEN. Herausgegeben von Klaus Heitmann, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1986, 306 p.

Cet élégant volume contient les actes d'un colloque organisé à Bucarest en 1983, avec l'appui de l'Union des Écrivains roumains représentée par le pr Ovid Grohmălniceanu. L'introduction du pr Klaus Heitmann souligne le manque d'équilibre entre les deux bouts des interférences et le désir des participants au colloque de contribuer à une meilleure connaissance de la littérature roumaine dans les milieux de langue allemande.

Si les spécialistes roumains ont abordé les relations avec la culture allemande des protagonistes roumains des Lumières, de la génération de 1848, du courant littéraire 'Junimea' et de son mentor Titu Maiorescu, ainsi que des grands écrivains Caragiale et Lucian Blaga et d'autres, les spécialistes de la R.F.A. ont dressé l'image du Roumain dans la culture allemande des XIX^e et XX^e siècles (Klaus Heitmann qui donne ici un chapitre de son livre paru entre temps : *Das Rumänenbild im deutschen Sprachraum, 1775–1918*), ont passé en revue la littérature allemande ayant comme sujet la Roumanie ou les Roumains (Klaus-Henning Schroeder) ou les relations réciproques au temps des Lumières et du Libéralisme (Emanuel Tureczynski qui a développé ce thème dans un livre). La première partie du volume se termine avec une récapitulation des aspects les plus saillants de la réception de la littérature allemande dans la Roumanie contemporaine (Walter Engel). Suivent, dans une deuxième partie, trois confessions publiques appartenant à des écrivains qui ont produit de nos jours de la poésie et du théâtre (Marin Sorescu parle ici de la lyrique allemande), des essais critiques (Eugen Simion relate des impressions de voyage) ou des analyses philosophiques des textes littéraires : la troisième confession est d'autant plus précieuse que son auteur vient de nous quitter : *Deutschland von aussen gesehen, oder 'Wenn Deutschland zugrunde geht'* par le regretté philosophe Constantin Noica ou, d'après l'introduction au volume, 'der great old man des heutigen rumänischen Geistesleben'. Dans ce texte écrit par un lecteur assidu de Hegel, Heidegger et tant d'autres, sont évoquées deux Allemagnes, celle qui se ferme et celle qui s'ouvre, et les grandes rencontres : Eminescu, Maiorescu, Alice Voinescu, Tudor Vianu, Mircea Eliade... Une très utile bibliographie des traductions allemandes des œuvres littéraires roumaines se trouve à la fin de ce volume.

A. DUȚU

INTERFERENȚE CULTURALE ROMÂNŌ-GERMANE/RUMÄNISCH-DEUTSCHE KULTURINTERFERENZEN. Herausgegeben von Andrei Corbea und Octavian Nicolae, Iași, 1986, 238 p. (Jassyer Beiträge zur Germanistik, IV).

Des études en roumain et allemand, un hommage à celui qui a impulsé les études germaniques à l'Université de Iași, Traian Bratu, une bibliographie de la littérature allemande en Bucovine, des notes et des comptes rendus forment un ensemble qui sera retenu par cet important chapitre des études comparatistes : les relations roumano-allemandes. D'un intérêt insigne est la contribution de Klaus-Henning Schroeder sur la diffusion des informations concernant les Roumains par le truchement des publications philhellènes et celle d'Eva Behring sur les problèmes que tout traducteur du roumain en allemand rencontre sur son passage. S'y ajoutent une étude sur Ranke et les Roumains (Al. Zub), Titu Maiorescu et la philosophie allemande (Ion Ianoși), Rainer Maria Rilke Rezeption in Rumänien (Sorin Chițanu), Lucian Blaga und Rainer Maria Rilke (Peter Motzan), une réplique donnée par Eminescu à un article paru dans la 'Neue Freie Presse', avec des traductions en annexe (Dan Petrovanu), de nouvelles données sur le traducteur, peu connu, de l'Histoire de l'empire ottoman de Dèmètre Canteмир : Johann Lorenz Schmidt (Ștefan Lemny), sur l'exil à Bucarest de Franz Th. Csokor (Andrei Corbea).

A. DUȚU

Synthesis, XV, Bucarest, 1988

LUCIAN BOIA, *L'exploration imaginaire de l'espace*, Editions La Découverte, Paris, 1987, 180 p. avec des illustrations.

Cet attrayant volume raconte l'histoire des hommes de science et des écrivains qui ont visité les planètes ou ont rencontré des extraterrestres. Professeur d'historiographie à l'Université de Bucarest, Lucian Boia connaît bien les mérites et les secrets de l'histoire des mentalités : il nous propose ici une incursion dans l'évolution de l'imaginaire moderne et contemporain. Il identifie même quatre 'tournants' dans cette histoire : le moment où l'astronomie a commencé à démarer, le milieu du siècle passé, quand disparaît la frontière entre matière et vie, pendant que l'évolutionnisme favorise l'idée d'une existence variée des formes de la vie, ensuite la fin de la 'Belle époque', lorsque les Européens commencent à douter de la supériorité de leur civilisation, enfin, notre temps quand nous assistons à l'éclosion d'une vigoureuse littérature, en dépit de la science qui a exterminé les extraterrestres. L'auteur nous rappelle les progrès de l'astronomie, les œuvres qui ont localisé les habitants des planètes d'un côté ou de l'autre, les rencontres avec les martiens, l'espace qui tue ou la grande peur du début de notre siècle quand les gens ont attendu la fin du monde, les rencontres du troisième type. Le tout raconté avec un humour de bonne qualité qui cache le travail énorme mené jusqu'à l'épuisement des sources. La conclusion est digne d'être retenue : « L'intégration (imaginaire) de l'espace dans la vie de l'humanité reflète deux tendances inséparables et contradictoires. L'homme semble tiraillé entre sa vocation *active* de conquérant des étoiles et une position *passive* de soumission aux puissances extraterrestres, maléfiques ou bénéfiques. Il est tantôt maître de l'univers, tantôt simple jouet manipulé par des forces qui dépassent » (p. 153). Une illustration excellente nous restitue « ce rêve collectif de l'humanité ».

A. DUȚU

THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE STUDIES, edited by Stanley Wells, Cambridge University Press, 1987, 329 p.

Ce dense volume est plus qu'une mise au jour des progrès faits par la recherche shakespeareienne : chaque chapitre prend en charge un aspect majeur de l'œuvre et de son insertion dans le monde d'aujourd'hui, en offrant au lecteur le résultat des dernières explorations, aussi bien qu'une mise en garde contre une excessive 'modernisation' qui pourrait déformer le texte. C'est ce que nous apprend, par exemple, W. R. Elton dans 'Shakespeare and the thought of his age' où il parle des conventions intellectuelles qu'on doit connaître, ou Robert Hapgood qui discute la transposition des pièces en langage télévisé et il cite Peter Brooke : « the problem of filming Shakespeare is one of finding ways of shifting gears, styles and conventions as lightly and deftly on the screen as within the mental processes reflected by Elizabethan blank verse onto the screen of the mind ». Chaque étude est pourvue d'une bonne bibliographie à la fin, tout comme le volume est enrichi d'une illustration d'excellente qualité. Des spécialistes réputés passent en revue ce que nous savons, ou devons savoir, sur la biographie du poète dramatique, la pensée de son époque, les poèmes, son langage, l'art théâtral et les traditions de la comédie et de la tragédie, de l'emploi qu'il a fait de l'histoire, la transmission du texte, les spectacles données entre 1680 et 1900, les analyses critiques entre 1680 et 1904, les études parues ce dernier siècle, les approches critiques, sa présence sur la scène et à la télévision, enfin les livres de référence. S'il est vrai qu'un spécialiste shakespeareologue doit lire environ 200 pages par jour pour se tenir au courant des progrès faits par ces études (mais comment éliminer les redites?), alors sa reconnaissance doit être énorme pour le travail compétent et synthétique accompli par la distinguée équipe réunie par Stanley Wells.

A. DUȚU

GEORGE IVĂȘCU, *Confesiuni literare*, Bucarest, Editura Eminescu, 1986, 648 p.

Des articles sur l'art de la traduction, la poésie française contemporaine, les grands écrivains roumains sont réunis dans ce volume qui reproduit beaucoup plus que la démarche d'un critique. Tous les articles portent une date et le lecteur suivra l'évolution d'une pensée, mais d'une pensée qui s'est engagée pleinement dans la vie intellectuelle roumaine, puisque George Ivășcu est l'auteur d'une belle et dense histoire de la littérature roumaine, mais aussi

celui qui a dirigé les revues littéraires qui ont eu, peut-être, le plus grand poids dans la vie de la Roumanie d'aujourd'hui. S'y ajoutent une captivante correspondance avec Georges Calinescu, le mentor de plus d'un critique roumain contemporain, et quelques confessions sous forme d'interviews. La matière est, comme on le voit, très riche.

A. DUȚU

EPISTOLAR, présenté et édité par Gabriel Liiceanu, Bucarest, Editura Cartea Românească, 1987, 333 p.

En 1983, Gabriel Liiceanu faisait paraître le 'Journal de Păltiniș', une belle station près de Sibiu, où le regretté Constantin Noica péripatétisait avec un nombre restreint de jeunes : le livre rendait compte d'une expérience intellectuelle insolite et la réaction en a été très vive. Ce nouveau livre contient les lettres que les jeunes — G. Liiceanu et Andrei Pleșu — ont échangé avec leur 'professeur', ainsi que ceux reçues par eux de la part de ceux qui ont admiré l'expérience ou l'ont considérée fastidieuse. Un des thèmes saillants de la discussion est le rapport entre 'nous' et les 'autres', et de ce point de vue le témoignage est essentiel pour tout comparatiste qui s'approchera du 'phénomène' roumain et de l'action d'un grand et original penseur qui dans notre monde pratiquait la 'chasse aux idées'.

A. DUȚU

ELIZABETH SEARS, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton University Press, 1986, 235 p. avec illustrations.

Assistant Professor à l'Université Princeton, Elizabeth Sears a longuement travaillé dans les grandes bibliothèques et collections pour accumuler un matériel autant riche qu'expressif. Elle expose les résultats de ses recherches dans ce livre élégant avec à peu près une centaine d'illustrations de la meilleure qualité et parle des différents schémas qui ont eu cours au Moyen Âge. Son répertoire est complet et l'exposé est élégant et plein d'humour. Théories humorales, l'image des sept planètes, inspirations bibliques ont fondé la division de la vie humaine en quatre, six, sept ou bien trois phases. La cosmologie populaire est intervenue avec ses propres mesures, tout comme les manuels pour prêcher ont souvent fait appel aux âges de l'homme : vers la fin du Moyen Âge le schéma des sept âges devient prédominant et il réapparaît plus tard. Mais ce qui fascine, c'est surtout la capacité de l'artiste médiéval de rassembler dans un espace minime quatre âges ou plusieurs symboles : de plus, il imagine des exposés synthétiques, comme la roue de la vie, qui a connu une belle carrière partout. Car, au fond, cette imagerie médiévale trouve sa réplique dans d'autres cultures que celles occidentales et nous incite à penser qu'il s'agit d'une mentalité traditionnelle qui a résisté jusqu'assez tard dans quelques cultures européennes. Arbres de la sagesse ou arbres de la vie trouvent leur complément dans la poésie de l'époque. La conclusion mérite d'être retenue : il y a une certaine sagesse dans les perceptions et dans quelques questions posées par ces images. Il y a, certes, une solide base pour un travail d'envergure dans ce livre d'E. Sears. Car, on pourrait continuer, en se demandant le sens des quatre saisons décrits avec insistance plus tard, lorsque l'œil est devenu plus sensible à l'immédiat qu'aux permanences.

A. DUȚU

ZUM PROBLEM DER GESCHICHTLICHKEIT ÄSTHETISCHER NORMEN. *Die Antike im Wandel des 19. Jahrhunderts*, Akademie-Verlag, Berlin, 1986.

Unter diesem Titel erschien ein gewichtiger Band des Sitzungsberichts der Akademie der Wissenschaften der DDR. Er enthält die Vorträge des III. Werner-Krauss-Kolloquiums, das von der Klasse Gesellschaftswissenschaften II gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie im Oktober 1983 veranstaltet wurde. Als Herausgeber zeichnet Prof. Dr. Heinz Stiller, Vizepräsident der Akademie.

Der knapp 400 Seiten starke Band enthält 39 Vorträge und im Anhang einen Vortrag, von Werner Krauss aus dem Jahr 1963, der hier zum erstenmal ungekürzt veröffentlicht wird. Er bildet, in seiner ursprünglichen Gestalt, die Textgrundlage für Prof. Dr. Heinrich Schenck.

Eröffnungsvortrag „Zur Karl-Marx-Vorlesung von Werner Krauss 1963“, der natürlich, im Karl-Marx-Jahr, kein Zufall war. Von den Mitgliedern der Akademie, vornehmlich der im Zentrallinstitut für Literaturgeschichte arbeitenden, stammen nicht nur fast ein Viertel aller Beiträge, sondern auch so bedeutende wie der von Manfred Naumann über „Umbrüche in der Antike-Rezeption von der Aufklärung bis Marx“ oder der von Hermann Klenner über Marx und die Historizität des Rechts.

Doch die Themenvielfalt wird damit kaum angedeutet. Neben Germanisten kommt bekannte Romanisten, Historiker und Komparatisten zu Wort. Die geographische Breite reicht von den USA bis zur UdSSR, genauer von der University of Wisconsin (Jost Hermand) bis zum Institut für Weltliteratur „Maxim Gorki“ der Akademie der Wissenschaften der UdSSR (Sergej Averincev). Französische Universitäten (Reims, Mulhouse) sind ebenso vertreten wie Konstanz, Marburg, Westberlin, die Humboldt-Universität, Leipzig und Jena, Prag, Budapest und Bukarest. Es ist unmöglich, auch nur ein Dutzend Titel herauszugreifen. Alle sind interessant für ihre Fachrichtung. Hier stehen „Thesen zur Position Baudelaire in der ästhetischen Moderne“ (Hans Robert Jauß) neben Fragen der Antike-Rezeption am Beispiel der „Wahlverwandtschaften“ und der „Karlause von Parma“ (Michael Nerlich), die Antike-Aneignung im Rinascimento (Horst Heintze) neben einem Vergleich der Antike in der russischen und ungarischen Frühromantik (Borbála — Horváth — Lukács), ein sehr weit gefalteter komparatistischer Beitrag über den Niedergang der antiken Vorbilder zur Zeit der Neuklassik und Romantik (Alexandru Duţu) neben sehr ins Detail gehenden zu Goethes später Ästhetik (Gert Mattenklott) und zur Dichtung Heines (Jost Hermand, Dieter Kliche).

Die Beschäftigung mit der Wertproblematik in der Literaturgeschichtsschreibung nach 1900 (Rainer Rosenberg) findet ebenso sicher ihre interessierten Leser wie die Beiträge von Georg Maag und Johannes Irmischer. Was Jindřich Veselý zu Diderot, Francis Claudon und Jan O. Fischer zu Stendhal, Karlheinz Barck zu Pierre Leroux und Emile Barrault schreiben ist nicht nur für Romanisten von Interesse, ebenso wie die sehr interessanten Beiträge der Romanisten Martin Fontius und Kurt Schnelle nicht nur für Historiker und Staatsrechtler geschrieben sind. Bildende Kunst, Stildiskussionen und Architektur, Musik und Komponisten (Herbion, Offenbach, Richard Wagner), alles in Beziehung zur Antike-Rezeption des 19. Jahrhunderts, sind Gegenstand weiterer Mitteilungen. Mit Beiträgen über Nietzsches Versuch einer Aktualisierung der Antike (Friedrich Tomberg, Peter Weiss) „Ästhetik des Widerstands“ (Klaus H. Scherpe) und Bemerkungen zur Konferenzproblematik (Wolfgang Heise) schließt der Band.

Es erübrigt sich, angesichts heutiger irrationaler Tendenzen, auf die Aktualität von Werner Krauss' Marx-Vorlesung von 1963 hinzuweisen, die, wie schon erwähnt, unter dem Titel „Karl Marx und die Aufklärung“ als Anhang steht. Was Krauss vor einem Vierteljahrhundert am Ende seiner Vorlesung warnend feststellte, ist als Voraussicht verblüffend: „Die Erforschung der Aufklärung kann nicht als eine Rückkehr oder als eine Flucht in die vergangene Geschichte abgetan werden. Wir müssen vielmehr in dieser Bewegung die unabdingliche Vorgeschichte unserer eigenen Epoche, die Voraussetzung unserer eigenen gesellschaftlichen Probleme, den Ansatz und die Vorstufe unserer eigenen Bewußtseinsbildung erkennen. „Eine zusätzliche Motivierung für die erfolgreichen Kolloquien, die unter seinem Namen und zu seinem Gedenken stattfinden.“

DIANS MÜLLER

ARTE POETICE. RENĂȘTEREA (Coordonnateur Sanda Anghelescu), Editura Univers, București, 1986, 704 p.

Le volume s'inscrit dans la série *Arts poétiques*, initiée, en 1971, par la prestigieuse maison d'édition Univers, série où l'on a déjà publié : *Poétique et stylistique. Orientations modernes*, 1971 ; *L'Antiquité*, 1971 ; *Le Romantisme*, 1981. On y réunit des textes de la Renaissance considérés représentatifs à l'égard de la méditation sur la littérature dans l'acception la plus vaste du concept de poétique (poétique, rhétorique, stylistique, théorie littéraire, etc.), observés diachroniquement tant dans l'espace européen que dans le cadre de chaque littérature nationale. L'anthologie, conçue et coordonnée par Sanda Anghelescu, a été réalisée par un collectif de spécialistes réputés, des littératures : italienne (Doina Condrea Derer), française (Sorina Bercescu), espagnole (Andrei Ionescu), portugaise (Andrei Ionescu), anglaise (Mihaela Anghelescu Irimia), hollandaise (Dan Alexe), allemande (Hans Müller), magyare (Szabolcs Molnar), tchèque et slovaque (Tiberiu Pleter), polonaise (Ion Petrică) et roumaine (Mihai Moraru). Les auteurs des sélections signent également les études introductives, les riches fiches bio-bibliographiques des auteurs des textes, les notes ainsi que, dans la plupart des cas, la traduction des textes. En fin du volume, un indice de noms.

La Renaissance italienne occupe, cela va sans dire, l'espace le plus ample (213 pages). L'étude introductive substantielle, où l'on offre aussi une succincte bibliographie fondamentale, passe en revue l'évolution de la problématique humaniste-renaissante, à partir des grands précurseurs trecentistes, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, en insistant notamment sur le XV^e siècle — la Renaissance italienne proprement dite. L'on y poursuit : l'aire de diffusion des œuvres de Platon, leurs traductions et commentaires : la « découverte » de la *Poétique* d'Aristote, les commentaires des contributions les plus importantes dans le domaine de l'esthétique, les controverses déclenchées par le pamphlet d'Érasme, discussions sur des questions spécifiquement poétiques, etc. Doña Condrea Derer souligne l'importance de la poétique classique italienne, son mérite d'avoir initié l'étude systématique et complète de la science de la littérature, surtout la poétique de Scaligero, considérée exemplaire pour tout le classicisme européen. Les 22 auteurs italiens présents dans l'anthologie offrent une image presque exhaustive des poétiques de la Renaissance italienne. Après le splendide éloge fait par Dante à la langue italienne (*De vulgari eloquentiae*, 1304—1305), les contributions partielles de Petrarque (la place des belles-lettres dans la société, le rapport tradition-innovation, la question de l'imitation, les problèmes spécifiques de la technique de l'écriture), les assertions hardies de Boccace (*Trattatello in laude di Dante*, 1357—1362) sur les rapports poésie-théologie (« la théologie et la poésie peuvent être considérées l'une et même chose », ou le fait de considérer l'Écriture comme « fiction poétique ») — après tout cela on se trouve dans l'espace renaissant proprement dit. Mentionnons-y : *Poeticorum libri tres* de M. G. Vida (que Scaligero considérait comme supérieur à l'*Art poétique* de Horace et qui fut la source d'inspiration reconnue comme telle, de Boileau et Pope), où l'auteur pose les problèmes de la formation intellectuelle du jeune poète, de l'invention et de l'élocution : *Delminio* s'avère préoccupé surtout par la différence entre poésie et l'art oratoire ; *Daniello* établit les différences entre la poésie, la rhétorique et l'histoire en fonction du style ; *G. Fracastoro*, dont l'importance pour l'esthétique de la Renaissance européenne fut mise en évidence par Croce, a l'intuition de l'autonomie de l'expérience artistique (in *Naugerius sive de poetica dialogus*, 1555) ; *G. G. Trissino*, point de référence dans les disputes académiques de la fin de la Renaissance ; *Cipriano*, qui affirme la supériorité de la poésie par rapport à d'autres espèces littéraires et arts imitatifs ; *G. C. Scaligero*, qui prend la partie des cicéroniens contre Érasme ; *Partenio* signale le danger du plagiat ; *L. Castelnetro* fait des considérations intéressantes sur la composition, conteste l'impératif de la pureté des genres (l'artiste doit représenter le vrai, donc également le laid, le déplaisant), dénonce les vols littéraires ; *Salviati* adopte, face à un public platonicien, une position anti-platonicienne, s'appuyant sur des arguments tirés de l'œuvre d'Aristote : nommons, enfin, *Giordano Bruno* qui, dans *Degli eroici furori* (1585), ouvre la première brèche dans le classicisme renaissant italien, en attaquant les normes (c'est la création qui impose la règle et non pas inversement), affirmant le droit à la création libre (ce ne sont que les impuissants qui imitent !), à l'individualité de l'œuvre d'art, fondée sur la doctrine allégorique de l'inspiration.

Au Portugal, la rhétorique est insérée dans le programme des universités de Lisbonne à peine au XVI^e siècle, vers la fin duquel le mouvement humaniste s'affirme de plus en plus. Un dramaturge, *Gil Vicente*, réveille tellement l'intérêt d'Érasme, que celui-ci décide d'apprendre le portugais. Mais, en général, outre l'intérêt particulier pour les travaux de rhétorique sacrée, la Renaissance portugaise est cachée par le mystère jésuite (d'importants traités qui ne se sont pas conservés, d'autres qui n'ont pas été connus, donc leur influence n'a eu aucune portée, etc.). L'anthologie relie un texte significatif du poète Antonio Ferreira, qui agit non seulement contre le latin mais également contre l'espagnol qui, à ce moment-là, était la langue des occupants.

La Renaissance espagnole s'avère exemplaire sous le rapport des préoccupations théoriques, anticipant la manière moderne d'approche systémique, globale, des problèmes du langage. Ainsi, *Juan Luis Vives* élargit considérablement le champ de la rhétorique, affirme la priorité de la théorie du raisonnement par rapport à la théorie du mot, considère la rhétorique une conséquence des études philosophiques : démontre la nécessité de la réforme dans toutes les disciplines de l'esprit, se lève contre la dogme de l'autorité et des idées reçues, polémique avec Aristote et ses disciples. *Francisco Sánchez* propose la fusion de la logique et de la rhétorique, dans un style qui nous rappelle le pathos des Lumières. Extrêmement importantes sont les considérations de *Fray Jerónimo de San José*, pour lequel, « l'artiste excellent... passe outre les règles établies par les maîtres », cherchant les abîmes et les versants abrupts. Parmi les auteurs de poétiques, l'on doit mentionner en tout premier chef *Pinciano*, qui approche la création dramatique de la perspective et avec les moyens d'une vraie philosophie de l'art (Menéndez y Pelayo le considère le plus avisé des commentateurs d'Aristote). Tout ce chapitre est riche en suggestions d'une modernité troublante : dans l'Espagne renaissante, beaucoup furent les auteurs de rhétoriques qui payèrent cher, parfois même de leur vie, le droit et le courage

d'aborder librement les problèmes du ... langage. Les textes de l'anthologie appartiennent à *Antonio de Nebrija, Bartolomé de Torres Naharro, Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo, Francisco Sanchez, Lupercio Leonardo de Argensola, Pinciano, Cervantes, Juan de la Cueva.*

En Allemagne, où l'apprentissage de la rhétorique classique était étroitement lié à la culture du latin, parallèlement à la croissance de l'intérêt pour cultiver l'allemand unitaire, à laquelle l'invention de l'imprimerie contribua intensément, les troubles religieux et sociaux empêchèrent en quelque sorte le processus d'émancipation propre à la Renaissance. Celle-ci se manifesta surtout sous la forme d'un humanisme rigoureux, représenté par de grands artistes et savants. On retient dans l'anthologie des extraits de *Philipp Melancthon* et *Matthias Dresser*.

Préparée par les multiples contacts avec l'Italie et la France, la Renaissance anglaise se manifeste d'une manière spectaculaire dans la création originale (le drame élisabéthain, le sonnet), mais également dans le plan second de l'essai, fondant en périmètre anglo-saxon la problématique de la critique littéraire renaissante : la nature et les fonctions de la poésie, le rapport poésie/philosophie/histoire, les principes de la poésie, poésie/rhétorique, la prosodie, la langue nationale, etc. La conception platonicienne sur la poésie est réhabilitée par Sidney et Webbe, mais l'influence italienne reste considérable. Les textes de l'anthologie appartiennent à *R. Ascham, G. Gascoigne, Th. Lodge, Sir Philip Sidney, W. Webbe, Th. Nash(e), G. Puttenham, Sir J. Harrington, G. Chapman, B. Jonson et Shakespeare.*

Aux Pays-Bas, le saut vers le monde moderne se produit par l'intermédiaire de deux grandes personnalités, *Erasmus* et *Hugo Grotius*. Erasme polarise l'attention des rhétoriciens de l'époque par son pamphlet *Ciceronianum*, tandis que Hugo Grotius est considéré comme le dernier représentant de « l'humanisme hollandais ».

La Renaissance polonaise, à l'instar de celle d'autres pays nord-européens, s'étend de la fin du XV^e siècle jusqu'au début du XVII^e, son apogée étant situé dans la deuxième moitié du XVI^e, lorsque en Italie le phénomène s'épuisa. On considère que la Renaissance polonaise n'est ni une copie de celle italienne ni son effet (Ion Petrică), mais, même influencée, elle se développe par de causes spécifiques. Le volume réunit des textes de *Mikolaj Rej, Hieronim Molecki, L. Górnicki, Jan Kochanowski et Jan Rybinski.*

Aux pays tchèques ou en Hongrie s'enregistrent surtout des phénomènes de réverbération tardive. En Hongrie, des savants italiens occupent de hautes positions à la cour (Paolo Vergerio, E. S. Piccolomini), le néoplatonisme exerce une influence considérable par l'intermédiaire de Ficino, Bandini et d'autres savants italiens présents à la Cour. Le phénomène d'émancipation culturelle est appuyé par un roi cultivé : Mathias Corvin, d'origine roumaine. Cultiver la langue magyare était une conséquence de la Réforme, des traductions de la littérature classique et des textes sacrés. Le volume rassemble des extraits des œuvres de *Janós Vitéz, J. Panonius, J. Zsamboky et J. Rimay.*

En Bohême et Moravie, les idées de l'humanisme se développent dans l'ambiance spécifique au Nord européen, sous l'influence italienne précoce (on mentionne la visite de Pétrarque à la cour impériale de Prague, au milieu du XIV^e siècle), mais bloquée par le mouvement des husites, pour se réaffirmer dans la deuxième moitié du XV^e siècle, lorsque les idées de la Renaissance pénètrent dans les cercles les plus larges des nouvelles villes. L'anthologie retient un texte de *Victorin Kornel ze Včehrd*, personnalité ayant de hauts mérites dans l'orientation de la littérature tchèque naissante.

Enfin, le chapitre dernier du livre (*Humanisme philologique et Arts poétiques dans la Renaissance littéraire roumaine*), mériterait à lui seul, vu la complexité des problèmes qu'il résume, une ample discussion. L'espace roumain, représentant une zone de transition Orient/Occident, traversé par d'importants « corridors de communication culturelle » (R. Teodorescu), comprima dans l'époque, dans un intervalle de temps historiquement bref, des « tensions dialogiques multiséculaires » (Mihai Moraru), notamment entre « la langue de la population roumaine et le slaxon, langue de culture », ainsi que des tensions dues à l'impact entre la culture et la tradition byzantine et la culture occidentale ». Bien que sujette aux discussions, la thèse d'une possible « Renaissance roumaine » affirme, à partir du XV^e siècle, l'existence d'un climat intellectuel et d'une mentalité humanistes qui arrivent à leur apogée dans la deuxième moitié du XVII^e siècle (la traduction de la Bible, les contributions au développement de l'humanisme en langue latine et grecque, de pair avec celles en slaxon, des adaptations de la mythologie antique, la présence de certains éléments de poétique dans les « grammaires » du temps, les contacts interculturels avec l'Occident, les premiers ouvrages en langue roumaine imprimés sur le territoire roumain, etc.). Sur le plan de la poétique, l'on fixe, à cette époque, le modèle idéal du créateur (érudition et capacité créatrice), et s'impose la conscience de la fiction littéraire (qui culminera dans l'*Histoire hiéroglyphique* de l'humaniste Dimitre Cantemir). L'anthologie retient des extraits de l'œuvre de *Simion Ștefan, Udrishte Năsturel, Nicolae Milescu, Miron Costin* et *Dosoftei*, dans un choix qui ne donne aucunement la mesure exacte des préoccupations de l'époque.

L'anthologie *Arts poétiques. La Renaissance* représente non seulement une contribution de marque à l'histoire des idées et des mentalités, mais également — et peut-être notamment — par la modalité hautement humaniste d'envisager les problèmes de la langue et de la littérature, une alternative salutaire à la vision parfois étroite, formaliste et déshumanisée du présent.

GABRIELA NEGREANU

DEJINY LITERÁRNEJ KOMPARATISTIKY SOCIALISTICKÝCH KRAJIN, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava, 1986, 336 p.

The volume, published by the Slovakian Academy of Science of Bratislava and coordinated by Prof. D. Durišin, comprises 12 studies and an introduction, signed by K. Rosenbaum, pointing out the authors' concerns with the history and theory of literary comparatism in the Soviet Union, Poland, Germany, Czechoslovakia, Hungary, Bulgaria and Romania.

It is the initiative of the International Association of Comparative Literature (I.A.C.L.), and the studies deal only with certain aspects of comparative research, without discussing, as the introduction underlines, strictly delineated literary periods.

The first article, *The Comparative Research of Literature in Russia and the Soviet Union* (J. D. Levin), refers first to the already published works in Russia before 1917, as Pushkin's unfinished study about the classical and romantic European poetry, A. N. Veselovsky's book *Historical Poetics*, as well as some contributions made by M. V. Lomonosov, V. G. Belinsky, A. I. Hertenzen, etc.

The author insists then on V. M. Jirmunski's monograph about Byron and Pushkin (1924) as well as on the representatives of "the formal school", B. V. Tomashevski and V. V. Vinogradov. After the third decade of our century, the research has in view M. P. Alexeev's studies about the European literatures and the American one. Among the recently edited works he mentions those written by P. Danilevski, A. N. Egunov, G. I. Lomidze, I. G. Neupokojev and so on.

As much interesting, one may find the article *On the Traditions of Literature Comparative Research in Ukraina, in the 19th and 20th century* (H. D. Verves) which analyses the works of M. Dragomanov, N. Daschivici, Iv. Franko, V. Shurat, M. Vozniak, A. Beletzki.

Another revealing article is also *On the Evolution of Literary Comparatism in Bielorussia* (A. Maldzis), where special attention is attached to the works about Pushkin signed by J. Kolas, P. Hlebka, J. Pšyrkov and to A. A. Lojka's monograph about *Adam Mickiewicz and Bielorussian Literature* (Minsk, 1959), and also to other researchers' works about Bulgarian and Czech literature.

The studies of the other authors *About the Traditions of Polish Literary Comparatism* (Halina Janaszekova-Ivanickova), *Contributions of the Czech Literary Comparatism* (S. Wollman), *Tradition, Contribution and Perspectives in the Slovakian Literary Comparatism* (D. Durišin), *From the History of Comparative Research of Literature in Hungary* (G. M. Vajda), *Tendencies and New Criteria in the Evolution of the Bulgarian Literary Comparatism* (B. Ničev) evince the preoccupations of the respective countries concerning the comparative study of literatures in the last years.

As for German literary comparatism, there are two studies in the volume: *From the Philosophical Thinking of Comparatism in the Researches of Literary History in Germany* (R. Rosenberg) and *Concerning the Researches of Marxist Orientation in Literary Comparatism in the Democratic Republic of Germany* (W. Schröder). The former deals with the lectures in European literature of Fr. Schlegel and A. W. Schlegel, that, starting from some of Herder's ideas, emphasize the necessity of the complex research of literatures, thus escaping the limits imposed by the analysis of certain aesthetic aspects existing only in the national literatures of a single period. The latter discussing the German literary comparatism, expresses new points of view in the analysis of the literary phenomenon from the comparative standpoint, denying idealism and formalism in art.

The article *The Literary Comparatism in Romania* (M. Novicov) deals with the studies of comparative literature published in Romania, ranging from those signed by N. Iorga, D. Caracostea, G. Călinescu, T. Vianu, I. C. Chițimia, to the more recent ones of other Romanian researchers who approach some theoretical problems of the comparative analysis of the literary phenomenon (I. Rusu, A. Dina, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, A. Marino).

The last article in the volume *About the Present-day Stage and the Perspectives of Inter-literary Scientific Approach in the Socialist Countries* (D. Durišin) points out the future interests

in this field, laying emphasis on the necessity of establishing new unique theoretical terminology, underlying, at the same time, the great role played in this respect by the translations of various national literatures into another language.

The volume under considerations is therefore a remarkable and exciting contribution to the comparative study of some European literatures.

MARIANA and GHEORGHIIE CĂLIN

СЛОВАРЬ КНИЖНИКОВ И КНИЖЕВНОСТИ ДРЕВНЕЙ РУСИ XI – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIV ВВ., вып. 1, Nauka, Leningrad, 1987, 493 p.

The Leningrad-based Institute of Literature of the Academy of Sciences of the USSR has put forth a *Dictionary of scholars and books of old Russia*, edited by D. S. Lichačiov, member of the Academy. This first volume published includes articles on the early Russian literature spanning the 11th century to the mid 14th century. As planned, the second volume will cover the period from mid 14th century to the end of the 16th century while the third one will investigate the old Russian literature of the 17th century.

Old Russia had no professional writers, scholars holding pride of place. "Scholar" denoted both the author/creator of original volumes and compiler of his predecessors' works; the copyist was also termed a scholar. As compared to the relatively large number of writings preserved, only a small number of scholars' names have reached us as, in most of the cases, the scholars favoured anonymity on account of the humbleness insistently recommended by the Orthodox church. Most of the original works of the respective period were put together in later miscellanies.

Volume I comprises: a) entries about the authors of the original creations as well as of the translations; b) entries about copyists whose activity can be deemed original to the extent to which they made significant contribution to the diffusion of the literary works; c) entries about the first bibliophiles, such as Knez Vladimir Vasil'kovič Volynskij; d) entries on anonymous works, both original and translations; e) entries about certain collection cycles as such, because the manuscript tradition does not afford their accurate individualization (for instance "Tales and Apocryphas about Daniel". "The Apocryphas of Apostles Peter and Paul", etc.); f) entries devoted to the study of the most widely-known miscellanies.

The dictionary left out "chancellery writers" (writers of documents and official letters) and copyists, a worthy exception being the copyists of the *Ostromirovo Gospel* and of the 1076 *Izbornik*.

The present volume attaches special emphasis to the Moravian, Bulgarian, Czech and Serbian literary monuments which were largely circulated in great numbers in old Russia and exerted a great influence on the Russian literature. In many cases certain old Bulgarian writings were preserved only in Russian copies. Still, as stated in the *Foreword*, the editor operated a selection of the title-words of the anonymous writings of different genres, mostly homiletic; preference went, naturally, to the works already rated by the speciality literature.

Each article provides information on the author, the manuscript tradition, making due reference to the editions published so far and to the speciality bibliography. When the respective writing survives only in a single copy or in a small number, the current registration number in the bookstore is also indicated. All the quotations from the old literature texts are given in a simplified, modernized spelling.

Within the generally accepted periodization of the old Russian literature the moments 1350, 1600, 1700 were arbitrarily chosen on editorial grounds. The articles treating the first period are introduced in strict alphabetical order. The largest article resumes the almost two century-old dispute concerning the still anonymous author of "The Lay of Igor's Host".

The Dictionary is meant for specialists and readers conversant with the domain: consequently, the volume bears upon the most relevant data about the respective work or scholar. The updated reference list and the remarkable accuracy of the volume make it a must with all the specialists focussing on the 11th–14th century culture. The 41 authors of the entries making up the dictionary are the most authoritative voices in the field. O. V. Tvorogov, D. M. Bulanin, N. A. Dmitriev, G. M. Prochorov, and M. A. Salmina authored the largest number of entries.

Researchers of the Byzantine and Slav cultures as well as specialists in South-East European comparative literature are now possessed of a high level guide-book, conceived in full scientific objectivity.

PAUL MIHAIL

MICHAEL HERZFELD, *Ours Once More. Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*, Pella Publishing Company Inc., New York, 1986, 197 p.

In this book Herzfeld strings together a fairly comprehensive material from the Greek culture of the century between the national revolution (1821) and the catastrophe of 1922. The author reconstitutes with remarkable acumen the manner in which Greek folkloristics (referred to by Nikolaos Politis as "laographia") grew from the intelligentsia's dramatic attempts to demonstrate the continuity, homogeneity and Hellenicity of their people as an argument for their right to a unified national state.

Let us recall that the same problem was raised for all Balkan peoples and that the intelligentsia of each people strove to bring together the statements about their historical rights in a coherent system using up-to-date information.

The almost romantic pathos with which this legitimate fight was fought has often led to exaggerations with long-spanning harmful echoes.

The Greek intelligentsia defined (of course, with pertinent individual variation) the continuity of the modern-age people with its legitimate ancestors of the Antiquity as the result of a static, unaltered transposition of the classical culture before our era into the 19th century folk culture ("Yes! unaltered, the Hellas of Perikles lives!" — p. 95). The contribution of the Byzantine (Romaic) period was denied, disregarded or distorted, especially under the pressure of the authority of Western Hellenists, and when, finally, the Byzantine millennium was given some of the attention it deserved, it was used to scoop out arguments for inflaming territorial claims.

The situation is similar in the case of the statements referring to the unity of the Greeks, which is obvious beyond all local differences. The identity of other national groups scattered here and there about the Greek soil is finally denied. M. Herzfeld finds a typical illustration of this in the evolution of the attitude *vis-à-vis* the Arumanians' folklore — the Kutzovlachs' — in the Epirus.

Hellenicity itself becomes a matter of racial purity validated with data gathered from folklore.

Laography emerged as a science of pre-established political programme. Both the methods used for gathering and the classification of this material were compliant to the aim in view, rather than to the truth gradually grasped from the unmediated intercourse with folk culture realities. However, let us add that this happened not only to the Greeks. We may righteously ask whether there is any folklore collection in which the compiler's mentality should not simmer out in various degrees even in the strictest objective statements. However, this collector or commentator must be summoned to reality when he attempts to demonstrate with arguments brought from folklore that "the entire 'so-called Balkan civilization' was in fact the product of cultural diffusion from Greece" (p. 143) or, moreover, that: "If Greece had been the *font et origo* of all Europe, then Greek folklore would enshrine the quintessence of the European spirit" (p. 55): "The Greeks considered (...) the Europeans as mere debtors who would repay with very great interest a capital sum received from the Greeks' ancestors" (p. 16).

Inasmuch as laography was concerned to answer strictly national questions, it remained aloof to the interest of folklorists in other countries. However, the author emphasises that the comprehensive material gathered by enthusiastic collectors — and to no less extent — some of the conclusions drawn deserved a considerably larger echo.

Michael Herzfeld shows remarkable detachment *vis-à-vis* a sum of typically European concepts. Sometimes, he might be even suspected of a far-too-obvious detachment from the world he deals with. But in-between lines, there peeps out a great disposition to understand: "The development of an indigenous folklore discipline was not a boastful mixture of cynical forgery and political opportunism. On the contrary, it was a sustained, often painful attempt to discern order in chaos, on the part of a people whose national identity was often threatened by the very nations which had appointed themselves as its guardians". "Greek folklore studies were an organic part of the making of modern Greece" (p. 144).

CĂTĂLINA VELCULESCU

AL. ZUB, *Cunoșterea de sine și integrare*, Ed. Junimea, Iași, 1986, 279 p.

Ce qui, en tout premier lieu, relie l'attention dans ce livre composé de fragments, est l'unité des pensées en consonance avec celles de *Biruit-au glndul* [« La pensée a valcu »] (Iași,

1981) et agissant sur deux axes constants : *Ecrire* et *Faire* de l'histoire (voir *A serie si a face istorie*, Iasi, 1981).

L'auteur a une conscience aiguë de la responsabilité en face du temps, de l'existence aux heures de carrefour quand on interroge « les fleurs/ Qu'ont-elles fait de leurs senteurs ? ». Sans doute, « il n'existe qu'une histoire, l'universelle », mais chaque peuple, comme chaque individu pris à part, vit avec une intensité différente l'écoulement égal des unités « du temps mathématique et mesurable ». Aussi chaque détail mérite-il d'être étudié dans la perspective de l'histoire universelle — vérité qu'il convient de rappeler continuellement aux chercheurs. Si les générations du passé ont, successivement, fait de l'histoire, le devoir des contemporains continue d'être celui d'étendre « l'œuvre de connaissance de soi de la nation par l'incessante récupération du passé » et de la faire se refléter « au-dehors par des créations d'un intérêt universel ».

Alexandru Zub étudie dès lors dans son livre les événements de l'histoire nationale : il le fait d'abord dans la perspective « du rythme historique accéléré » qui a marqué le XIX^e siècle tout de son long ; mais, ensuite, et dans la même mesure, il explore aussi les livres qui ont écrit cette histoire parce que ce n'est que par eux que les actes d'un peuple arrivent à être connus, qu'ils se conservent dans la mémoire de la postérité et qu'ils s'imposent comme argument de son droit à l'existence parmi les autres peuples.

Faits et livres peuvent donc s'avérer également importants. Cela étant, les pensées d'un Mihai Eminescu, A. D. Xenopol, Vasile Pârvan, Nicolae Iorga, Mircea Eliade, sur les significations des faits historiques et de l'historiographie sont étudiées par Al. Zub du point de vue de la culture européenne sur le même plan il étudie l'évolution accélérée de la mentalité roumaine et — d'autre part — les diverses attitudes manifestées par les étrangers à l'occasion des grands événements nationaux du XIX^e siècle — la Révolution, l'Union, la conquête de l'Indépendance.

L'une autre partie du volume ici présenté (et dédiée à la mémoire de « l'éminent hindouiste et homme de haute culture » qui fut Sergiu Al. George) concentre les propres opinions de l'auteur sur plusieurs ouvrages parus en Roumanie ou bien à l'étranger. Leur but est de mieux faire connaître et comprendre quelques-uns des grands accomplissements de la culture roumaine de même que certains points critiques des contacts de cette dernière avec les autres cultures européennes. Il s'agit ainsi d'ouvrages signés par Nicolae Iorga, Victor Papacostea, Jules Michelet, Paul Henry, Hugh Seton-Watson, Wilhelm Nyssen, Mathias Bernath, Emanuel Turczynski, Ernst J. Tetsch, Paul Miron, etc.

Le volume répond pleinement à la finalité que l'auteur s'est proposée : « ... non pas une retouche documentaire de dernière heure, mais l'image d'ensemble, l'idée destinée à prêter vie à un problème. Le bénéfice de la lecture ... ne réside pas, en effet, dans les détails mais dans la perspective d'ensemble qu'elle suggère, soit qu'il s'agisse d'essais soit de gloses marginales ».

CĂTĂLINA VELCULESCU

LA CORRESPONDANCE PANAIȚ ISTRATI—ROMAIN ROLLAND (1919—1935), «Cahiers Panaiț Istrati», Numéro spécial, 2,3,4, 1987, 432 p.

Réunis pour en faire un seul gros tome, les trois numéros des prestigieux « Cahiers Panaiț Istrati » de l'année 1987, offrent en première la correspondance intégrale de Panaiț Istrati avec celui qui a présidé aux destinées littéraires de l'écrivain roumain : Romain Rolland. L'édition de ce lot de lettres, réalisée grâce au concours des légataires d'Istrati et du Fonds Romain Rolland de Paris, est à même de jeter le jour sur l'un des chapitres les plus délicats de la biographie des deux amis si étroitement liés sur le plan spirituel. Ce n'est qu'à partir de maintenant seulement que les biographes de l'écrivain roumain pourront avoir une approche équitable de la tenue des deux amis, de la signification de leur amitié, malgré les nuages qui l'ont menacée vers la fin de celle-ci. Aussi, est-ce à juste titre que les deux auteurs de la Préface du volume, les professeurs Christian Golffet et Roger Dadoun, considèrent l'édition de la correspondance Istrati—Romain Rolland comme un moment exceptionnel de la postérité critique des deux amis : « Un événement ! »

Jusqu'à présent, on n'avait pris connaissance que des lettres de Romain Rolland, conservées dans les collections de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine et du Musée de la Littérature Roumaine. Le fonds Romain Rolland est resté jusque dernièrement un fonds privé, dont la recherche n'offrait pas une complète garantie. Or, voici arrivé à présent l'instant de la mise en lumière de l'une des plus sincères relations littéraires de notre siècle, qui a eu le mérite de sauver et imposer en tant qu'écrivain à l'échelle européenne un jeune inconnu, errant et affamé de vérité bien que se nourrissant de chimères, tel qu'était à la fin de la première guerre mondiale Panaiț Istrati.

Cette correspondance avec Romain Rolland est en fait l'équivalent d'une édition critique de la plus haute compétence qu'Alexandru Talex préparerait : qui plus est, nous nous avançons à la considérer comme annonçant une future édition complète de toute la correspondance de Panaït Istrati. Le présent volume offert par les « Cahiers » est bien plus qu'un « cahier ». C'est l'édition d'une correspondance associée à des études rigoureuses, les deux introductions : Christian Goffetto, *Un événement* et Roger Dadoun, *Préface. Passion et politique*, complétées par les deux « repères biographiques », dressés par Alexandru Talex pour Panaït Istrati et par Bernard Duchatelet pour Romain Rolland sans oublier la bibliographie Istrati-Romain Rolland. Seul un tel cadre pouvait permettre à des initiatives de cette sorte de se développer en toute liberté. Exiger des « Cahiers » uniquement des études et des articles serait faire montre d'une vue et d'une conception parfaitement arbitraires. Personne n'a songé critiquer les « Cahiers Camus » de chez Gallimard pour avoir publié un roman inédit de l'écrivain auquel ils sont dédiés ! Nulle part, ailleurs, il n'y avait de place pour les quatre cents pages comprenant les quinze années de dialogue épistolaire entre le « sauvé » et son « sauveur », entre le maître et son disciple : ce dialogue commencé entre un « fils » dévoué et un « père » littéraire généreux, pour finir en échanges entre un mystificateur de la réalité et un disciple insoumis, se refusant au compromis et au tragique jeu des « masques au dépend de la vérité de l'histoire ». Alexandru Talex a reconstitué un véritable roman épistolaire, que le temps a censuré dans le cas de Romain Rolland, alors qu'il a confirmé la clairvoyance de Panaït Istrati. Sans concession pour les circonstances atténuantes en cas d'erreur, surtout quand elle a été commise à bon escient, sans ménagements diplomatiques, sans coupures des textes, la correspondance entre Panaït Istrati et Romain Rolland en tant qu'œuvre délivrée des animosités de la conjoncture historique respective, comme un document permettant la reconsidération objective d'une époque qui, hélas, cachait sous les voiles de l'utopie les vérités tragiques dont l'histoire du XX^e siècle est tissée.

Les « Cahiers Panaït Istrati » se révèlent de loin comme une publication de haute tenue, un véritable memento de la destinée littéraire et humaine de l'écrivain roumain.

MARIN BUGUR

CORNELIU BARBORICĂ, *Studii de literatură comparată*, Ed. Univers, Bucarest, 1987, 312 p.

Slaviste de la génération de milieu, Corneliu Barborică s'inscrit parmi les spécialistes de bonne tradition universitaire. Sa formation de spécialiste l'oriente, pour commencer, vers l'étude de la langue et de la littérature slovaques, mais par la suite il s'affirme aussi comme un bon connaisseur d'autres littératures slaves. Conjugant avec finesse les moyens de l'interprétation socio-historiste, biographique et comparative, il réalise des exposés clairs, nantis de solides bases documentaires, qui tendent à s'agencer en visions d'ensemble : la monographie consacrée à *Karel Capek* (1971) et son *Histoire de la littérature slovaque* (1976) en témoignent.

Son récent ouvrage — *Etudes de littérature comparée* — offre un nouvel et convaincant argument du même penchant vers de plus vastes ensembles historiques-littéraires. La note introductive du volume formule explicitement l'intention de l'auteur : lier ensemble des démonstrations concluantes, aptes à prouver l'unité spirituelle de l'Europe en dépit de toute tendance désintégrante, plus ancienne ou plus récente.

Afin d'argumenter son option, dont il convient de redire le caractère par excellence intégrateur, Corneliu Barborică se place sur des sentiers thématiques que — dans une perspective historio-littéraire et analytique — il poursuit à travers des zones européennes aussi étendues que possible. Si la section du livre dédiée à « La diffusion d'une idée romantique » (*Circulația unei idei romantice*) fonde historiquement sur les créateurs romantiques l'apparition et l'apogée du panslavisme, les autres sections insistent à tour de rôle sur certaines espèces littéraires — « Métamorphoses des formes épiques en vers » (*Metamorfozele formelor epice în versuri*) —, sur des genres — « Correspondances dans l'univers de la poésie slave symboliste » (*Correspondențe în universul poeziei slave simboliste*) —, des époques — « La Renaissance littéraire bulgare et la Roumanie » (*Renașterea literară bulgară și România*), des modalités — « La littérature des espaces imaginaires » (*Literatură spațiilor imaginare*) : « Les humoristes » (*Umoriștii*) : « La prose poétique » (*Proză poetică*) : naturellement, le tout examiné sur presque la totalité de l'Europe. Chaque fois l'auteur se place d'abord dans le périmètre des littératures slaves dont il exemplifie les lignes de force qu'il longe ensuite avec compétence par une démarche associative ou bien analytique, les entrecroisant finalement à des œuvres et des créateurs d'autres littératures européennes de plus ou moins grande diffusion. Son périple comparatif, dense mais édifiant, se superpose à une réalité documentaire vaste et polychronie, légitimant plus d'une fois ses géné-

ralisations audacieuses, moins courantes, qui, souvent, contredisent les opinions de spécialistes consacrés en la matière. D'une amplitude européenne, les relations comparatives qu'il établit — et qu'il appuie du reste non seulement sur une histoire événementielle commune — font maintes fois aussi ressortir des références (analogies ou différences) à la littérature roumaine. Suggestif en ce sens est le chapitre qui traite de « La Renaissance littéraire bulgare et la Roumanie ».

Notables et fécondes en suggestions, les contributions comparatives du livre de Corneliu Barborici prêtent de la complexité et de la profondeur à la démarche historique-littéraire en marquant les différenciations spécifiques, si nécessaires aux jugements de valeur hiérarchisants, et amplifiant considérablement la perspective intégratrice dans la série des phénomènes du même genre. En d'autres mots, ces contributions prouvent l'unité dans la diversité de la spiritualité européenne au niveau des essences et dans le contexte de la création littéraire.

STAN VELEA

ELENA LOGHINOVSKI, *Eminescu in limba lui Puskin*, Editura Junimea, Iași, 1987, 303 p.

The "naturalization" of Eminescu's creation in Russian, as an effort of going beyond the frontiers of the two languages, records good translations published in hundreds of thousands of copies — that is the conclusion of Elena Loghinovski's last book. The author intends — and succeeds — to make an objective assessment of the value of the translations, without omitting any of the interesting versions. (The *Bibliography* at the end of the book offers a trustworthy image of the reception of Eminescu's poetry by way of translations — in separate volumes, magazines and papers). The authors approach is facilitated by her knowledge of Eminescu's entire creation as well as its critical evaluation: she also proves an excellent knowledge of Russian poetry. That is why Elena Loghinovski aptly states her opinion on the qualities and the deficiencies of the translations under study. Her book draws, above all, the publishers' attention to the actual stage of the noble process of translating Eminescu: stimulating them to discourage, at the same time, superficiality in picking out the best, relevant versions to be included in the anthologies of Romanian poetry. In the *Introductory part* E. Loghinovski announces the subject-matter of her critical undertaking: the evaluation of the translations is made according to the structure generating levels, from the expression plane to that of the significance, taking into account their functional validation in the target-language. Along the same line, compensatory substitutes, as functional equivalences, not only at the same level, but also among the various levels, are admitted: they are recommended by the best translations. Thus the translator's liberty, which confers his work a creative feature, is acknowledged as different from the inaccuracies which remain simple ignorance-induced mistakes.

Chapter I is conceived as a history of the main moments in the reception of Eminescu's works by translations into Russian.

Chapter II concerns the results of the translating process, deeply analysing Eminescu's poems in their Russian "garb". Therefore, Anna Ahmatova's version of *Venere și madonă* is evaluated as "a happy event", which fully recreates the original text, from the verbal exactness to coincidence of the metre and the rhythm.

Starting from the assertion that the best way of testing the quality of the translation (according to George Steiner) is the confrontation of the Russian versions of the same poem, the author comments upon the mechanism of the translated text with erudition and scientific probity. Searching for the most appropriate and objective view upon the translations, E. Loghinovski adopts the attitude of a virtual Russian reader, accustomed to the great Russian and European romanticists, as well as to the Russian poetry from the beginning of the 20th century. The partial failure of some translations signed by important poets-translators, derives from sonorities reminding of Pushkin or Zhukovski (*Oricite stele...*) or Lermontov's *The Demon*. The author does not hesitate to propose "some small corrections" for the more obscure verses in Russian. The notes concerning the two Russian variants of the poem *Peste otrăvuri...* made with shades of difference, are worthy of equal praise (I. Kozhevnikov, A. Brodski). It is important to specify the fact that E. Loghinovski finds for each poem the most proper stylistic "key". The excellent translation of the sonnet *Oricite stele...* (I. Gurova) is due to the thorough knowledge of Valeriu Brucov and Veaceslav Ivanov's sonnets, an experience which was not shared by the romanist F. Korsh, the first valuable translator of Eminescu's sonnet. The comparative analysis of five Russian variants of *Venefia* serves not only as a stylistic trial for the individual manner of the translators, but also as a modality of interpretation ("exploring the senses") of the same poem by some critics-translators.

Very good pages of critical examination are devoted to the five Russian variants of *Luciferul*: A. Brodski's work is enthusiastically estimated as "free and daring", meant for the Russian reader of the late 20th century. In all these cases there is an attempt at defining the horizon of reception and, implicitly, the reader-type whom the literary translation is dedicated.

Elena Loghinovski's book may be read as a compendium of the theory and practice of translating Romanian poetry into Russian, bringing together, in a really contrastive poetics techniques, devices, solutions taken out from the experience of creatively rendering Eminescu's poetry into Russian.

SORINA BĂLĂNESCU

EDGAR PAPU, *Poésie d'Eminescu*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, 200 p.

L'éminent érudit et comparatiste, fervent promoteur de l'idée de quelques priorités roumaines dans le champs des valeurs spirituelles, se propose maintenant de plaider pour une posture plus droite du poète national des Roumains dans l'histoire et dans la hiérarchie des valeurs européennes. Sa tâche se montre dès le commencement singulièrement ingrate, étant donné la disproportion entre, d'une part, la conviction de l'auteur quant à la valeur de la personnalité et de la poésie d'Eminescu, ainsi qu'au lieu qui lui revient *de jure* dans le tableau de la lyrique universelle, — et, d'autre part, la situation *de facto*, tributaire au manque de circulation, à l'imperfection des traductions et à l'insuffisance de la valorisation critique, l'image historiographique d'Eminescu étant celle d'un « dernier romantique » : plus durement dit, le nom du poète figurant, dans le champs de la conscience critique européenne, parmi les derniers épigones du romantisme.

Les thèses de l'étude sont comprimées d'une manière convaincante dans le dernier chapitre. « En guise de conclusion : l'universalité d'Eminescu », dont nous retenons d'abord que le premier des poètes roumains est l'égal, quant à la valeur et la vision de son œuvre, des illustres fondateurs de la poésie moderne, étant comparable, par l'anvergure de sa personnalité intellectuelle et créatrice, — avec Dante, Shakespeare, Goethe. Certainement, de telles idées peuvent choquer les esprits non avisés (et même avisés), mais le professeur Papu ne les avance qu'après de longs détours érudits et des démonstrations soutenues. Ainsi, partant de l'idée qu'un poète s'intègre aux valeurs universelles par trois voies distinctes (p. 182), l'auteur constate que l'œuvre d'Eminescu correspond à toutes ces exigences, c'est-à-dire :

1. Enrichissant le romantisme par une vision du *lointain* (de l'espace cosmique) en profondeur et d'une « extrême densité », révélant une inégalable capacité d'exprimer concrètement les plus ineffables fictions » (p. 183), en quoi notre poète dépasse Novalis, Hugo, Keats, Byron : par « le cosmomorphisme de l'homme », qui se substitue à l'anthropomorphisme romantique de la nature, l'être humain (le génie) se révélant lui aussi de *nature infinie* (p. 184) : par la tentative d'*objectiver* le romantisme, comme par une *conscience cosmique propre* au lyrisme moderne. La dimension du lointain se conjugue avec la dimension de l'intimité intérieure (le motif du *doux* eminescien), sur le plan duquel « il n'y a que Dante à rivaliser avec lui dans toute la littérature universelle » (p. 184). Et le professeur Papu conclut sur ce point : « Si Eminescu est devenu universel, c'est donc en donnant sa dernière auréole au romantisme, c'est en le dépassant dans maints domaines » (p. 185).

2. Eminescu « a grandement contribué à définir le profil poétique de la seconde moitié du siècle passé et même l'actualité de son temps » (p. 185). L'auteur considère « d'une manière plutôt optimiste la méconnaissance d'Eminescu sur le plan universel, en rappelant l'exemple de Shakespeare, Dante, Calderon, etc., assimilés tardivement ou supportant de longues époques d'éclipse. Le qualificatif de « romantique tardif » lui semble être erroné pour deux raisons : d'abord parce qu'une « apparition *tardive* peut constituer le moment culminant de l'orientation respective » (p. 185), puis parce que « Sous un certain angle, l'œuvre d'Eminescu n'est pas seulement celle d'un romantique, mais celle d'un des représentants les plus dynamiques de la poésie post-romantique de son époque » (p. 186). Très importante nous semble être la mise en question du lieu commun de l'influence de la philosophie schopenhauerienne sur l'œuvre d'Eminescu, l'auteur précisant que Schopenhauer n'a pas influencé le romantisme (« Ce n'est que dans la seconde moitié du siècle dernier qu'on relève sa présence »), Eminescu étant ainsi « le premier grand poète étranger à la sphère germanique ou germanisée dont l'œuvre reflète l'influence de Schopenhauer » (p. 186). La tension *réel idéal*, par laquelle Baudelaire brise la « monotypie romantique », l'impitoyable *lucidité* se retrouvent également (et indépendamment de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), chez le poète roumain. L'intensification, par l'expérience d'Eminescu, de la *poésie* de la seconde moitié du siècle dernier ; le *raffinement* artistique et spirituel, qui cherche l'expres-

sion essentielle et non pas l'artifice « décadent ») : la musicalité harmonique, complexe et consciente, au lieu de la musicalité purement mélodique des romantiques, — sont autant des voies par lesquelles Eminescu dépasse son époque.

3. Mais, plus que cela, Eminescu « débouche sur un existentialisme qui ne se fera jour qu'au siècle suivant et dont l'objet vise précisément à retrouver l'être par le biais des expériences limites » (p. 195), le poème qui stimule ces considérations est l'*Ode (en mètre antique)* ; il anticipe l'*absurde*, par ses charges de « grotesque radical », conçoit une sorte de *visualisation* active, du type de la vision cinématographique, disloque la structure des vers, écrit de nombreux poèmes en vers libre moderne, etc.

Naturellement, l'étude du professeur Papu, laborieux échafaudage analytique-synthétique, qui met en œuvre une vaste érudition, des techniques variées et des intuitions parfois surprenantes, ainsi que des suggestions capitales pour l'exégèse éminescienne, aura justement le but de spécifier la structure du cosmos poétique éminescien, de dresser l'inventaire, les rapports et les motifs, les perspectives et les moyens expressifs, afin qu'ils fondent et justifient les conclusions concernant la valeur universelle d'Eminescu.

Un choix vraiment représentatif des poésies d'Eminescu, qui offrent des équivalences honorables manque encore, à notre opinion, des bibliothèques étrangères : malheureusement, même les versions françaises comprises dans ce livre ne servent pas toujours aux démonstrations critiques, et d'autant moins à la réception adéquate de ce lyrisme d'exception.

GABRIELA NEGREANU

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО. A collection of studies and documentary materials. Chief editors M. P. Alexeev and R. I. Danilevski, Academy of Sciences of the U.S.S.R., Institute for Russian Literature (Pushkin's House), Nauka Publishing House, Leningrad, 1986, 390 p.

A very interesting contribution to the history of mentalities, conceived as the expression of some dominant ideas in all types of artistic visions is put forth in the new volume published by the researchers of the Institute for Russian Literature in Leningrad. The symmetry between literature and fine arts is revealed in the studies by late academician M. P. Alexeev, of R. I. Danilevski, I. D. Levin, O. B. Kafanova, R. M. Gorohova, P. R. Zaborov, V. E. Hagno, M. L. Bershadskaja, I. Stanishic, dedicated to the relations between literature and fine arts, to the contributions of M. P. Alexeev to the development of studies about the fine arts, to the relations between William Hogarth and the Russian literature, to I. M. Karazin's relationships with the western theater, to an Italian theme (« Плав Тюркватовых октан ») in the Russian poetry in the first half of the 19th century, to the relations between Turgenyev and western painting, to the relations between architecture and poetry at the turn of the century and to the relations between sculpture (especially Mestrovic's works) and poetry.

The documentary contributions of R. I. Danilevski, E. A. Kovalevskaja, K. A. Barsht, A. V. Lavrov and P. R. Zaborov concern the reception of some themes common with western painting in the Russian literature, a commentary upon one of Pushkin's poems (« Недоконченная картина »), the graphics in Dostoevski's works, the contribution of M. A. Voloshin to the fine arts and his correspondence with some French artists.

Each of these studies deserves special attention, the Russian school of comparativism proving its mature capacity to comprise all arts in the field of research.

ROXANA SORESCU

FELIX KARLINGER, *Zauberschlaf und Entrückung* (Raabser Märchenreihe 7), Wien, 1986

Examiné avec attention, *le temps* — en dépit de certaines appréciations courantes qui le minimisent — s'avère dans le récit populaire une présence vivante, signifiante, bien que sublimée et filtrée avec finesse, contaminée — dans le conte — de merveilleux. C'est ce qui se propose de prouver l'analyse érudite et perspicace que le professeur Karlinger consacre — pour l'espace roman notamment — au motif de l'évasion de l'individu de son propre système de référence temporelle. Il s'agit du paradoxe des temps qui se résout au niveau de la fabulation par des durées désignées comme se déroulant parallèlement mais à des vitesses inégales en des espaces essentiellement divergents (« ici-bas » / « au-delà »).

Le livre est une microanthologie de textes traduits en allemand, dans la plupart des cas par l'auteur même, de source ibérique, sarde, calabraise, française, roumaine, macédo-roumaine, mais aussi cachoube, basque, libanaise, etc., empruntés à des collections plus anciennes (de la fin du siècle passé) ou plus récentes, dont les uns inédits et recueillis en partie au cours des trente dernières années par le professeur Karlinger lui-même. S'y ajoutent les commentaires afférents. Les textes qui appartiennent à la classe du *conte*, de la *Saga* et de la *légende*, de même qu'à des catégories mixtes (*Legendenmärchen*, *Sagenmärchen*) s'inscrivent, les uns, dans la forme orale pure, d'autres dans la forme remaniée. Deux segments groupent les matériaux : A rassemble des pièces figurant l'écoulement plus lent du temps « au-delà » en comparaison de celui qui s'écoule « ici-bas » ; B rassemble des pièces où ce rapport est renversé. A et B illustrent ainsi deux facettes du même motif dont chacune n'est que la projection inverse de l'autre. Les commentaires, du type « analyse de texte », insistent sur les aspects morphologiques, sémantiques et fonctionnels que le motif du *temps double* assume dans chacun des cas présentés au concret. En plus, ils fournissent de précieuses informations quant à la diffusion géographique du motif sous son double aspect (par exemple, sous la forme B, il circule notamment dans le sud de la Rumania), ainsi qu'à l'usage restrictif de celui-ci par rapport aux classes de textes (en tant que B, le motif caractérise le conte ; sous la forme A, il est à retrouver chaque fois que le monde d'« au-delà » est représenté comme le royaume des morts, etc.) : où bien, offrent des interprétations subtiles : la fillette de tel conte sarde qui, dans l'« au-delà » grandit en trois heures autant qu'elle le ferait « ici-bas » en vingt et un ans, incarne l'idée d'une maturité accélérée par la densité de l'expérience vécue. Soit dit en passant qu'il est fort probable que les formules médianes, également, fréquentes sur une aire très étendue dans le conte, du type « il poussait en un jour comme en deux, en deux comme en neuf », ou bien des stéréotypes de la même sphère du genre « de ce temps-là, l'année comptait trois jours » découlent, elles aussi, de l'expérimentation de l'ambivalence temporelle.

De toute façon, *Zauberschloß und Entrückung* souligne énergiquement — et c'est par là un de ses incontestables mérites — que l'on se trouve dans son cas devant un motif largement répandu, dépassant de beaucoup les limites de la Rumania (et retrouvable de l'Asie à l'Amérique Centrale et du Sud), attesté depuis les temps les plus reculés et jusqu'à ce jour, avec des racines qui s'enfoncent profondément dans l'anthropologie (y sont invoquées des corrélations probables avec certaines expériences oniriques normales et paranormales de type chamannique). Il va de soi que, profilé sur un tel horizon, un des contes les plus connus, les plus appréciés et des plus fréquemment soumis à la méditation, au niveau de la culture roumaine, le conte d'Ispirescu *Tinerce fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Jeunesse sans vieillesse et vie sans mort) — auquel d'ailleurs le professeur Karlinger trouve toute une série de parallèles dans l'espace roman — dévoile pleinement son universalité folklorique.

Un autre mérite important du livre qui nous occupe ici est celui d'offrir des points d'appui significatifs pour l'établissement de discriminations utiles concernant le statut poétique de certaines représentations fabuleuses. Il ressort par exemple clairement tant des textes que des commentaires les regardant que, tout au moins dans le conte, les *temps parallèles* — incommunicants — instituent à l'intérieur du déroulement épique l'unique opposition irréductible, d'essence ontologique, agissante entre des mondes spatiaux donnés. L'autre opposition, beaucoup plus fréquente, entre le monde d'« ici-bas » et le monde d'« au-delà », déterminée par la cote d'altitude, la nomenclature et la condition des habitants respectifs, ainsi que par les paysages, les sites, etc., étant substantiellement plus faible, plutôt postulée que démontrée.

Par la clarté et l'élégance de son exposé — qualités que l'écriture du professeur Karlinger possède au plus haut degré —, la lecture de ce livre est non seulement utile mais particulièrement attrayante aussi.

VIORICA NIȘCOV

SLOVAR' RUSSKOGO JAZYKA XI- XVII VV., vyp. 1-13, Nauka, Moskva, 1975-1987.

C'est un dictionnaire historique de l'ancienne langue russe écrite des XI^e - XVII^e siècles, utile en égale mesure à ceux qui étudient la littérature de ladite période, vu qu'il indique l'attestation des mots employés à l'époque, perpétués dans la langue écrite des époques ultérieures, mais aussi l'attestation des mots disparus depuis. L'ouvrage est dû à un collectif de l'Institut de langue russe de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S. sous la direction de D.N. Šmelev et G. A. Bogatova. Chaque fascicule de A- à OTRABOTYVATISJA comprend de 2000 à 4500 entrées. La bibliographie, particulièrement riche (purue dans un volume à part *Ukazatel' izloženij*, en 1975) comprend des chroniques, documents de chancellerie, correspondance privée,

recueils de lois, littérature apocryphe, relations de voyage, œuvres dramatiques, etc., d'après les manuscrits, à l'exception de la littérature religieuse, écrite en slavon. Les attestations des écrits de Nicolas le Spathaire (Milescu) (Spafarij) figurent maintes fois en tant que premiers témoignages des mots respectifs ou avec des citations expliquant le sens des mots, p.ex. : *žestkij* (Fasc. 5, p. 96) ; *koska* (7,360) ; *kultuk* (8, 115) ; *litavry* (8, 241) ; *osmerougl'nyj* (13, 114) ; *olgo-dor* (13, 315), etc.

Un dictionnaire contenant de tels *excerpla* pour l'étude de la littérature des époques recueillies sert à établir la première attestation des mots, leur circulation écrite (que nous pouvons connaître d'après la région de provenance du texte) et, surtout, leurs acceptions. Dans la perspective de l'histoire des mentalités, un tel dictionnaire rend compte de la richesse des termes employés dans la littérature écrite de l'époque. Le mot-titre reproduit la forme la plus usitée. On doit, certes, tenir compte du fait que non pas tous les mots existant dans une langue à un moment donné ont été enregistrés dans les écrits, d'autant plus que les textes se rapportaient en particulier à certains domaines du vocabulaire, la majorité des actes contenant des enregistrements de biens, transactions, etc.

L'ouvrage jouit d'appréciations superlatives dans la littérature spécialisée de divers pays d'Europe et d'Amérique (plus de 25 comptes rendus cités dans le fasc. 13, p. 318). À côté d'autres dictionnaires historiques en train de paraître (par exemple, *Slovar' russkogo jazyka XVIII noka*, vyp. 1—3, Moscou, 1985—), ce dictionnaire est un instrument utile aux chercheurs du domaine de la littérature comparée slave et sud-est européenne.

ZAMFIRA MIHAIL

ALBERT KOVÁCS, *Poetica lui Dostoievski*, Ed. Univers, Bucarest, 1987, 384 p.

Ses ouvrages de début (*Istoria literaturii ruse din secolul al XIX-lea* [Histoire de la littérature russe du XIX^e siècle] vol. 1, en collab., 1968, vol. 11, 1978 : la thèse de doctorat sur l'esthétique de Belinski et les nombreuses études publiées en Roumanie et à l'étranger) témoignaient d'un chercheur se penchant sur le phénomène littéraire avec une conception et une méthode qui relevaient de façon prépondérante de la ligne historiciste-positiviste de bonne tradition universitaire.

En dépit de la permanente présence du titan russe dans les travaux des historiens roumains de la littérature — comme l'attestent suffisamment les exégèses fréquemment publiées dans les revues spécialisées et la traduction de ses œuvres —, le nombre de livres consacrés en Roumanie à la création dostoïevskienne reste néanmoins assez restreint. Aux contributions antérieures de I. Ianoși, *Dostoievski — „tragedia subteranei”*, 1968 [Dostoïevski — « la tragédie souterraine »], V. Cristea, *Tindărul Dostoievski*, 1971 [Le Dostoïevski de jeunesse] et *Dictionarul personajelor lui Dostoievski*, 1983 [Dictionnaire des personnages de Dostoïevski], L. Petrescu, *Dostoievski*, 1971, s'ajoute à présent celle de A. Kovács. Si les problèmes de poétique n'ont joué, chez les antécédents, que d'une étude partielle ou bien les envisageant rien que sur des plans sous-jacents, maintenant — pour la première fois dans la critique littéraire roumaine — le livre de Kovács nous met en présence d'une tentative de reformuler les lignes de force de l'esthétique dostoïevskienne dans le cadre d'un système unitaire et aussi étendu que possible. Les chapitres qui se réfèrent à la technique narrative et à la psychologie des personnages, à la constitution des motifs littéraires et aux caractères d'une image artistique dont les dimensions sont multiples, ont la teneur des vastes et convaincants plaidoyers à l'intérieur de périmètres d'idéation rigoureusement délimités. Ces chapitres se complètent par d'autres qui concernent la relation entre l'univers objectif, l'espace et le temps dans le concret de la structure des œuvres, d'une part, et « l'art imparfait », « l'absence de style » d'autre part. En guise d'illustration exemplaire, le livre s'achève sur des rapprochements comparatifs entre l'auteur des *Frères Karamazov* et Tchekhov ou Blok.

Les démonstrations de A. Kovács, maintenues toujours *ad rem*, sont par excellence analytiques et ses thèses, autant que celles des autres, d'ailleurs, s'appuient chaque fois avec probité sur les éléments de la création dostoïevskienne. À partir de ces confrontations — si acharnées parfois que les conclusions généralisantes en ressortent difficilement —, l'auteur souligne avec pertinence l'originalité de la conception esthétique de Dostoïevski, ses tours d'atelier, l'accueil de l'œuvre. Les investigations du grand classique russe dans la psychologie humaine, les valeurs artistiques de l'œuvre, empruntées comme modèles par tant d'écrivains modernes, sont mises en valeur par A. Kovács. La *Poétique de Dostoïevski* est un livre écrit par un bon spécialiste en la matière, constituant une méritoire contribution roumaine à l'étude d'un des géants de la littérature universelle.

STAN VELEA

CARLYLE NEWSLETTER, Number 8, Spring 1987.

The new issue of the literary magazine *Newsletter*, published by the Department of English Literature of the University of Edinburgh, places on record new papers about Carlyle, some of them being of great interest for the Romanian historians and specialists in compared literatures. The study signed by Ștefan Lemny, *Carlyle's impact on Romanian culture* sheds light on some important but till now unknown influences of the great English writer on some of the most distinguished representants of the Romanian culture (Titu Maiorescu, D. Evloveanu, especially on the great historian Nicolae Iorga, C. Antoniadă, Marcu Beza a.o.). The author of the study takes into consideration both the translations of Carlyle's works and his moral influence in the way of conceiving history, opening thus new prospects to the study of the relations between England and Romania.

Other investigations, some of them containing new historical data, are dedicated to: *Vernon Lushington: Carlyle's Friend and Editor* (by K. J. Felding), *Parallel Beginnings: Thomas Carlyle and Thomas Aird* (by Jessie Macdonald), *Elizabeth Paulet and the Carlyles* (by Bettina Lehmbeck), *A Sign of Times: "The Essential Carlyle"* (by Anne Skabarnicki). There are also published and discussed Carlyle's new letters (especially the correspondence with Th. and James Spedding). Jan Campbell comments upon *Froude, Moncreux Conway and the American edition of the "Reminiscences"*.

In short, a very interesting publication for the historians, historians of literature and specialists in compared mentalities.

ROXANA SORESCU

JADAVPUR JOURNAL OF COMPARATIVE LITERATURE, 24, 1986 (Department of Comparative Literature, Jadavpur University, Calcutta), 177 p.

The 24th issue of the *Journal of Comparative Literature* published by the Jadavpur University of Calcutta presents eleven essays, illustrating the various approaches in use in the field of comparative literature.

An important theoretical contribution to the recently-developed field of reader-response criticism is made by Rien T. Segers. *The Missing Element in Contemporary Reader-Response Criticism* is, according to the author's opinion, the social context which rules the reading conventions at a certain given time and becomes the third pole of a triangle of relations, the other two being the text and the reader. The social context is determined by such underlying factors as, for instance, the literary institutions of the time, the political and social background, the status of fiction, etc.

Eugene A. Van Erven's *Political Theatre and the Inadequacy of Textual Criticism* is another analysis contributing to the theoretical field. The author advocates a social and psychological approach to drama criticism, able to rehabilitate the contact between the performance, as artistic phenomenon, and the auditorium, as generator of collective experience, while both committed to an audio-visual dialogue.

Sisir Kumar Das is present in this issue with a study in terminology, *Medieval Indian Theatre: A Study in Terminology*, which emphasises the various Indian local traditions of the genre.

The classical comparative approach is exemplified by Mohamed Elias', Arundhati Bandyopadhyay's, Mohit K. Ray's and C. Subba Rao's studies.

The first author undertakes a comparative analysis of the works of two Anglo-Dravidian writers, Aubrey Menen and Kamala Das, revolving around the revolt against Aryan myths, as a main theme (*Aubrey Menen and Kamala Das: Anglo-Dravidian Revolt against Aryan Myths*).

In *Creatures of an Outrageous Reality — A Study of the Narrative Styles of Two Third World Writers*, Arundhati Bandyopadhyay focuses on the similarities and differences between the narrative styles of Gabriel Garcia Marquez and Trailokyanath Mukhopadhyay (a Bengali writer of the last century).

In spite of their belonging to different cultures, governed by different religious experiences, T.S. Eliot's and Rabindranath Tagore's works are peremptorily proved to meet in the theme of martyrdom, by Mohit K. Ray, *Use of Source Material for the Development of the Theme of Martyrdom: Eliot and Tagore — A Comparative Study*.

The literary convention of invocation to the Muses, known by the name of "avatārika" is yet another feature common both to the European and to the Sanskrit poetry, dealt with in C. Subba Rao's concise analysis, *Poetic Identity and the Crisis of Invocation*.

The oral and narrative techniques approach is present in Robert Antoine's *The Technique of Oral Composition in the "Ramayana"* and Susie Tharu's *Reading against the Imperial Grain : Intertextuality, Narrative Structure and Liberal Humanism in Mulk Raj Anand's "Untouchable"*.

Subha Dasgupta, *Popular and Authentic Fiction : Towards a Differentiating Process*, makes use of Barthes' structuralism to tackle some aspects of the relationship between the popular and the authentic fiction in Bismal Mitra's and Tarasankar Bandyopadhyay's works.

A balanced issue, rich in significance and perfectly concordant with the present state of comparative criticism, this volume is a criterion of the huge distance covered by the Indian literary criticism and comparative studies in the last seven decades, since Benoy Kumar Sarkar's lecture delivered in 1910 and reprinted from records at the end of the volume : "Coming into contact with various sights and sounds and observing the multifarious manners and customs of many lands, our countrymen will spontaneously tend to institute comparisons, detect differences and discover the principles of unity and harmony. Such comparative studies will be the basis of a real science of criticism : theology, sociology, literature, history and other human subjects will gradually assume the characteristics of the historico-comparative science".

VIOLETA BARBU

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

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, XV, BUCAREST, 1988



I. P. Informatica c. 2225

Lei 25