

P. 506

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

1987

233/987

CLUJ-NAPOCA

REDACTOR-ŞEF: Prof. A. NEGUCIOIU

REDACTORI-ŞEFI ADJUNCŢI: Prof. A. PĂL, conf. N. EDROIU, conf. L. GHERGARI

COMITETUL DE REDACŢIE FILOLOGIE: Prof. I. VLAD, conf. G. ANTONESCU (redactor responsabil), conf. A. BĂN, conf. P. BENEDEK, conf. M. CĂPUŞAN, conf. D. DRAŞOVEANU, conf. I. GALEA, conf. S. TRIFU, lect. L. BAKONSKY, lect. M. HOMORODEAN (secretar de redacţie)

TEHNOREDACTOR: C. Tomoaia-COTIŞEL

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

 Redacția: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● 1 61 01

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE — INHALT

STUDIA LITTERARIA

- L. COTRĂU, Edgar Allan Poe: Poetry and Indeterminacy ● Edgar Allan Poe: poezie și indeterminare 3
- M. PAPAHAĞI, Poésie et divination: „Elegia di Pico Farnese” ● Poezie și divinație: „Elegia di Pico Farnese” 11
- I. EM. PETRESCU, The Restructuring of Semantic Cores in the Work of Ion Barbu ● Restructurarea nucleelor semantice în opera lui Ion Barbu 22
- I. POP, L'«Imagi-NATION» de Ilarie Voronca ● «Imagi-NATIUNEA» lui Ilarie Voronca 31

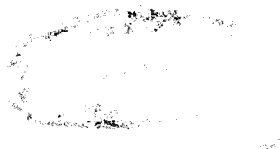
STUDIA LINGUISTICA

- L. POP, Texte *vs.* énoncé (Considérations sur la „grammaticalité”) ● Text *vs.* enunț (Considerații asupra „grammaticalității”). 40
- C. VLAD, Le statut référentiel de la première personne dans le discours narratif ● Statutul referențial al persoanei întâi în discursul narativ 50
- ȘT. OLTEAN, Referential Functions of Free Indirect Discourse. The Case of a Novel ● Funcțiile referențiale ale discursului indirect liber 60

COLLOQUIUM

- H. LAZĂR, La clé de l'histoire. Remarques sur la conception de l'art d'André Malraux ● Cheia istoriei. Observații asupra concepției despre artă în textele lui André Malraux 68

233/987



I. BOT, La vision de Malraux sur le rapport art/spectacle. Le musée imaginaire ● Viziunea lui Malraux asupra raportului artă/spectacol. Muzeul imaginar	74
--	----

LIBRI

Gillian Brown, George Yule, <i>Discourse Analysis</i> (ȘT. OLTEAN)	81
Philippe Lejeune, <i>Mol aussi</i> (R. BACONSKY)	83
Horst und Annelies Beyer, <i>Sprichwörterlexikon. Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart</i> (H. MARKEL)	84
*** <i>Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard</i> (H. LAZĂR)	85
Klaus Heitmann, <i>Das Rumänenbild im deutschen Sprachraum 1775–1918. Eine imagologische Studie</i> (O. NICOLAE)	86
Zoe Dumitrescu-Buşulenga, <i>Eminescu și romantismul german</i> (M. MARKEL)	88
Fülöp László, <i>Közellések Krúdyhoz</i> (KOZMA D.)	90
Marie-Paule Vigne, <i>Le thème de l'eau dans l'oeuvre de Virginia Woolf</i> (L. COTRĂU)	91
*** <i>Jean Starobinski</i> (R. LASCU-POP)	93
Barbara Wiedemann-Wolf, <i>Antschel Paul — Pauli Celan. Studien zum Frühwerk</i> (P. MOTZAN)	94

MISCELLANEA

<i>Narrative Poetics: Innovations, Challenges and Limits. Sixth Annual Conference in the Humanities</i> (ȘT. OLTEAN)	97
<i>Logos et Mythos</i> (M. PAPAHAĞI)	97
<i>Gozzaniana</i> (M. PAPAHAĞI)	98
<i>Clarice Lispector in English</i> (E. POPA)	99
<i>Poétique</i> (H. LAZĂR)	101
<i>Studies in American Fiction</i> (V. STANCIU)	102
<i>American Imago</i> (V. STANCIU)	102
<i>Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée</i> (V. VOIA)	103
<i>Annali d'Italantica</i> (M. PAPAHAĞI)	103

CHRONICA

<i>The Fourth Stylistics—Poetics—Semiotics Symposium (November 14-th — 15-th, 1986)</i> (E. DRAGOȘ)	104
--	-----

STUDIA LITTERARIA

EDGAR ALLAN POE: POETRY AND INDETERMINACY

LIVIU COTRĂU*

REZUMAT. — Edgar Allan Poe: poezie și indeterminare. Între cele două modalități extreme de rezolvare, în cadrul teoriei romantice, a polarității spirit-materie, imaginație-rațiune, poezie-viață, — solipsismul shelleyan și transcendentalismul emersonian sau pantheismul lui Whitman — se situează formula de fragil echilibru, de tragică tensiune, propusă de Poe. Metafizica sa e funciar sceptică; concepția sa despre limbajul poetic, despre forța cosmoplastică a cuvintelor, eminentamente relativistă. Spectacolul poeziei e suspendat între două moduri alternative de anihilare: reîntoarcerea la Unitatea primordială (paradoxal, staza morții, imobilitatea nefecundă a materiei, și ea relativă) și dispersia 'electrică' în Vid (Neant). Nimic nu e la rang absolut: moartea nu e decât un „somn” din care te poți întoarce.

Eseul urmărește această *dialectică a indeterminării* în procesul de configurare a unui univers poetic în care cuvântul creează și distruge, aproape simultan, realitatea poetică.

For Poe, the indefatigable perfectionist and astute debunker of the *Poeta nascitur* myth, the 'ideal' poem must have appeared as intangible and ethereal as the sexless and waning figure of his *donna angelicata*. Conceiving of poetry as a conscious and calculated combination of words rather than as a divinely-inspired verbal message, and combinations being, as it were, theoretically infinite, the 'definitive' poem, the accomplished return to primordial Unity, could not be but the perfect chimera. His maniacal revision of poems, perhaps unique among major poets, was not dictated by mere "fondness," as Killis Campbell would like us to believe¹; rather, it sprang from a more urgent and profound intuition of the nature of poetry and poetic language. That a poem can *never* be finished, is a statement that Poe never wished to formulate, but is indirectly borne out by his practice. Of the forty-eight poems collected by him or by his literary executor no fewer than forty-two were republished or were authorized to be republished at least once; and of these all but one were subjected to some sort of verbal revision upon republication. *The Raven*, for example, went through fifteen revisions, and with some of the earlier poems, quite as much of the text is cancelled as is allowed to stand. Had Poe lived longer, he would certainly have subjected his poems to further emendations. Poe may have felt intuitively

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

¹ Killis Campbell, ed., *The Poems of Edgar Allan Poe* (Boston: Ginn & Company, 1917) p. XXXV. All quotes and references to Poe's poems are from this edition.

that a poem is a fluid complex of images that can never find rest in the circumstantial form that envelopes them. And yet his critical essays make repeated appeals to formal order and restraint. His famous deconstruction of the poem's classical organicity can be seen as both a narcissistic homage to his ratiotative faculties and a testimony to his radical distrust of indivisible form.

In this light Poe seems to have had a terrible time coming to terms with what he most desired: i.e. formal limitations upon his genre. For reasons that will be examined in this paper, Poe was banished from the realm of certitudes and hopelessly condemned to perform the painful ritual of destruction and creation in his search for „le sens plus pur [des] mots de la tribu“².

What was the nature of his genre? To a poet for whom „poetry was not a purpose, but a passion“³, this question may have struck a sensitive chord. „What is Poetry?“, Poe writes, „(...) is purely metaphysical, and the whole science of metaphysics is at present a chaos, through the impossibility of fixing the meanings of the words which its very nature compels it to employ“⁴.

Poe's deploring of the state of metaphysics, or rather philosophy of language, may appear at first glance as a pretext for a personal undertaking at ontological and semantic reconstruction. This point is confirmed by his penchant for 'philosophic' rationalizations which reached a climax in his most ambitious metaphysical project, *Eureka*. My conviction is, however, that Poe's observation expresses a genuine concern with the arbitrary nature of language, a view which will eventually seal his metaphysics as essentially skeptical.

Poe was not, strictly speaking, a "philosopher." Yet he regarded his world and employed his art "philosophically"; that is, his poems, tales and some of his critical pronouncements were projections of the mind and the imagination toward a *metaphysical order* and were, as Edward H. Davidson puts it, attempts to phrase not the „why“ but the „what“ of man, his mind and his world⁵ (author's emphasis). But this 'metaphysical order', which is generally believed to have reigned supremely in Poe's mind, was in fact counterbalanced by his vision of the Void (or Nothingness), as his tales and some of the poems suggest. For despite the influences of German transcendental thought and idealistic philosophy, Poe, unlike Melville or Whitman, always remained *half-rationalist* and *half-organicist*. He was keenly aware of the fracture which Cartesian logic and Lockean psychology had made in man's conception of himself and of his world⁶. Then he lived among fragments of provincial theologies

² Stéphane Mallarmé, „Le Tombeau d'Edgar Poe“ (1876, revised 1883).

³ Poe's Preface to the 1845 edition of poems.

⁴ „Marginalia“, in *Literary Criticism of Edgar Allan Poe* edited by Robert L. Hough (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), p. 64.

⁵ Edward H. Davidson, *Poe A Critical Study* (Cambridge: Harvard University Press, Fourth Printing, 1969), p. 44.

⁶ *ibid.*

in the midst of which 'coordination', for a man of his intensity, was difficult if not impossible⁷.

Poe's failure to harmonize himself, in Allen Tate's view, resulted in a hypertrophy of the three classical faculties: feeling, will and intellect. The first manifests itself in the incapacity to represent the human condition in the central tradition of natural feeling. This primary failure in human feelings results in the loss of the entire natural order of experience. The obscurity of Poe's poetic diction, as well as his insecurity about poetic form, precisely reflects his uncertain grasp of the relation of language to feeling, and of feeling to nature. It is never that idolatrous dissolution of language from the grammar of a possible world, which results from the belief that language itself can be reality, or that incantation can create a reality, a superstition that comes down in French from Lautréamont, Rimbaud, and Mallarmé to the Surrealists, and in English to Hart Crane, Wallace Stevens, and Dylan Thomas⁸.

In Poe's early poetry the reality, the material world, by a process of fictive translation, becomes total subjectivity. The 'Tamerlane method', as Davidson calls it, is to grant that the *will* has the power at every instant to make external reality into anything it wishes⁹. In *Tamerlane* we read:

*So late from Heaven — that dew — it fell
 ('Mid dreams of an unholy night)
 Upon me with the touch of Hell,
 While the red flashing of the light
 From clouds that hung, like banners, o'er,
 Appeared to my half-closing eye
 The pageantry of monarchy . . .*

Here we may notice the second hypertrophy: the thrust of the will beyond the human scale of action, transforming everything: love, woman, reality, into objects to be possessed and annihilated by the conquering "I". The self may so compulsively grant existence to reality that the central "I" may deny that objective reality has any actuality whatsoever, and the only meaning to existence is what this protagonist reads into it. This act of translation — whereby reality becomes what the inner will ordains — reaches a point beyond which words have no meaning because, being tied to the actual sense-world, they cannot in any way convey what the inner self wills or thinks: "I have felt/The letters — with their meaning — melt/To fantasies — with none"¹⁰.

⁷ Allen Tate, "The Angelic Imagination Poe and the Power of Words," in *Kenyon Review*, Vol. 4 (Summer, 1952), p. 456.

⁸ *ibid.*, pp. 459—60.

⁹ Davidson, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ *ibid.*

The thrust is toward a higher form of reality, but the incapacity of language to sustain it dissolves it into meaninglessness:

*The world, and all it did contain
In the earth — the air — the sea —
Its joy — its little lot of pain
That was new pleasure — the ideal,
Dim, vanities of dreams by night —
And dimmer nothings which were real —
(Shadows — and a more shadowy light!)
Parted upon their misty wings,
And, so, confusedly, became
Thine image and — a name — a name!
Two separate — yet most intimate things.*

Poe, Davidson observes, began his poetic career on that far edge of romanticism wherein the chief danger is the assumption that whatever the mind knows and can give a name to is. Although rationalism and Kantian epistemology had defined reality as not simply the illusion of the single perceiving mind — things have existence both in the mind and apart from the mind — Poe early contrived some Humean, skeptical position that reality is meaningless; only a titanic „conqueror“, like a Poe-Tamerlane, can give sense to appearance. But even that conquest ends in a fiction: the imagination as conqueror is never powerful enough to make the word or the „name“ have duration beyond a moment's expression¹¹.

In a sense Poe's poems do have an incantatory force; and yet they seem to lack the cosmoplastic or magic power of words to produce a sustained reality. The main reason, as I see it, is Poe's early distrust of 'ultimate' and 'absolute' reality. „There is not such thing as spirituality“, he emphatically declares at the conclusion of *Eureka*. „God is material“¹². Poe's mind is tragically torn between two divergent impulses: a poetical conception of spiritual ideality and the more powerful philosophical postulation of an all-pervasive materiality. Poe's main problem seems to be that of reducing the psychic to the physical, the spiritual to the material. His poetry, however, points in the opposite direction: how to transmute material reality into poetic language, into an emotionally-charged verbal equivalent.

In Poe's universe, not even death can become an *absolute* condition. In the poem *The Sleeper* Poe suggests that, while there is death, no one

¹¹ *ibid.*, p. 10.

¹² *Eureka*, in *Edgar Allan Poe* edited by Margaret Alterton and Gardin Craig (New York: Hill and Wang, 1962), p. 437.

really dies. Death is nothing else but „sleep“, or rather a transition from one stage of existence to another:

*The Lady sleeps: the dead all sleep —
At least so long as Love doth weep . . .
But when a week or two go by,
And the light laughter chokes the sigh,
Indignant from the tomb doth take
Its way to some remember'd lake,
Where oft — in life — with friends — it went
To bathe in the pure element . . .*

The paradoxical law of this universe, where life and death, loss and gain, are equivalent and simultaneous, is that Life causes Death and Death causes Life in a kind of endless and circuitous exchange of vitality¹³.

„ . . . In using the phrase, 'Infinity of Space,'“ Poe writes, "I make no call upon the reader to entertain the impossible conception of an absolute infinity. I refer simply to the 'utmost conceivable expanse' of space — a shadowy and fluctuating domain, now shrinking, now swelling, in accordance with the vacillating energies of the imagination“¹⁴. A sphere is necessarily limited but it is also necessarily endless, in the sense that starting out from a given point one will, of course, get back to the starting point but never reach an end“¹⁵. These statements, and many more, perfectly describe the vacillating rhythm of Poe's imagination. It is an imagination which both orders and destroys, which is original, and it is not original. This paradox, Davidson says, Poe could never solve. A poem, for example, is not „like“ the Unity; it is an illusion or a „something about“ that Unity. This is an important distinction which keeps the poem or language from ever becoming „real.“ The poem, in this view, is a report by the imagination, but it is not what the imagination perceived. Words and language are man's reminder of his failure ever to make his own cognition real¹⁶.

This skepticism is further illustrated by the poem *A Dream within a Dream*, a beautiful gloss on the illusory nature of material reality and human perception:

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.
I stand amid the roar
Of a surf-tormented shore,*

¹³ see Colin Martindale, „Transformation and Transfusion of Vitality in the Narratives of Poe,“ *Semiotica*, VIII, 1/1973, pp. 46—58, and „A Quantitative Analysis of Diachronic Patterns in Some Narratives of Poe,“ *Semiotica*, 22—3/4 1978, pp. 287—307.

¹⁴ *Eureka*, Alterton edition, p. 437.

¹⁵ *ibid.*, p. 550.

¹⁶ Davidson, *op. cit.*, p. 61—62.

And I hold within my hand
 Grains of the golden sand —
 How few! yet how they creep
 While I weep — while I weep!
 O God! can I not grasp
 Them with a tighter clasp?
 O God! can I not save
 One from the pitiless wave?
 Is all that we see or seem
 But a dream within a dream?

Poe's skeptical metaphysics can be seen as the product of what Allen Tate has called „angelic imagination.“ The intellect, moving in isolation from both love and the moral will, declares itself independent of the human situation in the quest of essential knowledge. Reason is thus detached from feeling, and likewise, from the moral sense, the third and executive member of the psychological triad, moving through the will. Feeling in this scheme being isolated, it is strictly speaking without content, and man has lost his access to material forms. We get the hypertrophy of the intellect and the hypertrophy of the will. When neither intellect nor will is bound to the human scale, their projection becomes godlike, and man becomes an angel¹⁷. It is an impulse toward an identification with a higher form of being (or reality) in which man's fundamental Spaltung can become reconciled. Man's 'death' is the punishment for his disharmony; but angelic death is the return to the 'pure' being which is God. This impulse, however, is far from the religious control of intellect which was one of the Romantic *remedia intellectus* to the corrosive power of analysis and the fixated consciousness¹⁸. Rather, it is, and here Poe has effected a radical displacement of God as *parousia*, a narcissistic desire of the ego to enthrone its own subjectivity as the privileged locus of transcendence. Obviously, this is more than any other Romantic poet dared proclaim. With the Romantics, poetry begins to be valued in contradistinction to directly analytic or purely conceptual modes of thought. The intelligence is seen as a perverse though necessary specialization of the whole soul of man, and art as a means to resist the intelligence intelligently. But, as Geoffrey Hartman says, Romantic poets do not exalt consciousness *per se*. They have recognized it as a kind of death-in-life, or the product of a division in the self¹⁹. What Poe attempted to do, and where he magnificently failed, was to solve the dualism at all levels of organization within a unity. Subject and object, mind and matter, the artist and the world, ought to exist in some functional and apprehensible design. If there is a split, then the artist's main business, and the philosopher's *raison d'être*, might be to

¹⁷ Allen Tate, *op. cit.*, p. 456.

¹⁸ Geoffrey Hartman, „Romanticism and 'Anti-Self-Consciousness'“, in *Romanticism and Consciousness Essays in Criticism* edited by Harold Bloom (New York: W. W. Norton & Comp., 1970), p. 48.

¹⁹ *ibid.*, p. 50.

demonstrate that there is one containing Reality within which are other modes and elements of being. The metaphor of the „dream within a dream,“ like the Chinese set of boxes, is an appropriate figure for this endless chain of containing 'realities'. Other typical examples are the multiple spatial enclosures circumscribing the protagonists of *The Fall of the House of Usher* and *The Masque of the Red Death*. In other words, Poe's imagination is desirous of an isomorphic Re-union of its conflicting elements, but being skeptical of the 'ultimate' containing Reality, either spiritual or material, it permanently rejects any complete integration with, and assimilation by, the larger design. This position reminds me of Umberto Eco's 'deconstruction' of the structuralist postulation of 'structure' as the last horizon of meaning: „If the *ultimate structure* exists, then it begs definition: There is no metalanguage which can encapsulate it. If it can be identified, then it is not the *ultimate structure*. The *ultimate structure* is one which, neither manifest, nor possible to grasp, and without structure, produces new phenomena“²⁰. Poe describes this infinite process of semantic attribution thus: „The pure Imagination chooses, from *either beauty or deformity*, only the most combinable things hitherto uncombined (. . .). But as often analogously happens in physical chemistry, so not unfrequently does it occur in this chemistry of the intellect, that the admixture of two elements will result in a something that shall have nothing of the qualities of either. The range of Imagination is, therefore, unlimited. Its materials extend throughout the Universe“²¹. But the mode of semantic attribution is purely combinatorial: „The mind of man can imagine nothing which does not exist: if it could, it would create not only ideally, but substantially — as do the thoughts of God. It may be said — 'We imagine a griffin, yet a griffin does not exist.' Not the griffin, certainly, but its component parts. It is no more than a *collation* [my emphasis] of known limbs — features — qualities. Thus with all which claims to be new — which appears to be a *creation* of the intellect: — it is re-soluble into the old“²². Poe succumbs to the lure of analytic mind, to the Coleridgean „fancy“ raised to unexpected dignity. The esemplastic power of Imagination dwindles as if touched by Skepticism's wing.

Melville sensed that, if he permitted his own mind (as he almost did in *Pierre*) to shape the world in terms of his own private vision, the world of sensible reality was virtually annihilated; the knowing mind was all, the world of perception was nothing or a chaos. Melville abandoned the world of substance and retired into the loneliness of the single perceiving self²³.

This is one of the possible patterns of Romantic internalization of romance depicted by Harold Bloom. The Romantic poet, Bloom argues,

²⁰ Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (UTB 105), apud Wolfgang Iser, „Les problèmes de la théorie contemporaine de la littérature,“ in *Critique* 413 Octobre 1981, (Paris: Editions de Minuit), p. 1102.

²¹ *Literary Criticism of Edgar Allan Poe*, p. 15.

²² *ibid.*, p. 14.

²³ Davidson, *op. cit.*, p. 54.

takes the patterns of quest-romance and transposes them into his own imaginative life, so that the entire rhythm of the quest is heard again in the movement of the poet himself from poem to poem. But sometimes, he observes, the quest is shadowed by a spirit that tends to narrow consciousness to an acute preoccupation with self. This shadow of imagination is solipsism, what Shelley calls the Spirit of Solitude or *Alastor*, the avenging daimon who is a baffled residue of the self, (...). Blake calls this spirit of solitude a Spectre or the genuine Satan, the Thanatos or death instinct in every natural man²⁴.

Another alternative, proposed by Emerson and fulfilled by Whitman, was to make the sensible world unite with or conform to the perceiving mind or self. Poe, halfway between feeling and reason, spirit and matter (as befits an angelic imagination), could not but allow for an epistemological separation between the mind and reality. Instead of retiring into the private imagination and making the world conform to the inner reason, or denying any existence to reality except what the imagination allows, Poe sent his imagination on a series of journeys which were means and acts of conquest of the mind over the material world²⁵. But with each return, the mind would realize the fragility of its victory, the resistance of reality to assimilation and annihilation. This, however, does not mean that the material world is a homogeneous entity that opposes the mind with an organized form of resistance. The material universe, in Poe's conception, is in fact in a state of radical disequilibrium, every atom striving to disengage itself from material forms and to return to the original centre. This is not the centre of space. It is, as Poe says, „a sphere of which the centre is everywhere, the circumference, nowhere. (...) We may accept it, with some mental reservation, as a definition (...) of the Universe *proper* — that is to say, of the Universe of *space*“²⁶. Since matter is merely the dialectical movement of attraction and repulsion („matter exists only as attraction and repulsion“; „attraction and repulsion are matter“), it will have ceased to exist when it rejoins the everywhere and nowhere („When attraction and repulsion have found mutual satisfaction, matter will be no more“²⁷).

Poe's mind and imagination are poised between two alternative modes of annihilation: the return to Unity, which, in the light of his dialectical metaphysics, corresponds to the stasis of death (the unfecund immobility of matter), and, secondly, the 'electric' dispersion in the Void. This logic of indeterminacy, perhaps natural for a man like Poe — a strange mixture of hypentrophied faculties — ought to be regarded as one of the (main) reasons for his radical skepticism and 'relativistic' conception of poetic language.

²⁴ Harold Bloom, „The Internalization of Quest-Romance,“ in *Romanticism and Consciousness*, p. 6.

²⁵ Davidson, *op. cit.*, p. 55.

²⁶ *Eureka*, Alterton edition, p. 437. Poe's quote is from Pascal.

²⁷ *ibid.*, p. 471.

POÉSIE ET DIVINATION: „ELEGIA DI PICO FARNESE“

MARIAN PAPAHAĞI*

REZUMAT. — Poezie și divinație: „Elegia di Pico Farnese“. Autorul analizează poezia *Elegia di Pico Farnese* din volumul *Le occasioni* de Eugenio Montale, unul din textele cele mai dificile ale poetului, propunând atenției aspecte mai puțin sau deloc luate în considerare în critică. Se face o distincție între tematica largă a „excepției“ și „rup-turii“ și tematizarea poetică a lecturii unui ansamblu de semne trimi-tind, într-o primă instanță, la metafizic sau articulându-se într-un „lim-baj“ enigmatic, pentru a deveni, în seria poeziilor dedicate Cliziei (din care face parte și *Elegia*) mărci ale epifaniei iubitei angelice. În acest context este scoasă în evidență persistența tematicii divinației la poetul *Oaselor de sepie*: *Elegia* poate fi citită și ca joc divinătoriu pe fondul unei simbologii ce trimite la credințe arhaice și, între ele, așa cum se sugerează în articol (pe temeiul interpretării unor pasaje din „micile strofe“ și din scrisorile explicative ale lui Montale către Bobi Bazlen) la gnoză (urme dualiste, tripartita tipurilor umane) și la conceptul indian de *māyā*.

1. Dans la plus ample étude consacrée à *Elegia di Pico Farnese*¹ (mais n'oublions pas les éclaircissements remarquables de Luciano Re-bay²), Angelo Jacomuzzi dénonce, avec le préjugé historiographique qui met toujours en rapport le langage poétique montalien avec la tradition postsymboliste et hermétique, la prééminance de l'„exégèse métaphori-que“ sur l'interprétation „allégorique“³. L'*Élégie* situe dans une opposi-tion très marquée la procession religieuse et la haute signification de l'invocation de l'aimée: celle-ci est, tout comme dans *Mottetti*, dans *Nuove stanze* e dans une bonne partie du cycle *Finisterre* (compris dans *La bufera e altro*) Clizia⁴. C'est Montale lui-même qui confirme, indi-

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

¹ Pour le texte: Eugenio Montale, *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, seconda edizione, Torino, Einaudi, 1981, pp. 175—176 (voir aussi les notes, pp. 925—932).

² Luciano Rebay, *I diasporsi di Montale*, in „Italica“, vol. 46, nr. 1, 1969, pp. 33—53; voir aussi G. Zazzaretta, *Satura, Le occasioni, La bufera e altro di Eugenio Montale*, Pollenza, La Nuova Folio, 1973 (apud. A. Valentini, *Lettura di Montale. Le occasioni*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 203—208) et surtout les lettres de Montale dans *L'opera in versi*, éd. cit.

³ A. Jacomuzzi, *Il fanciulletto Anacleto a Pico Farnese: un'iniziazione all'alle-goria*, in idem, *La poesia di Montale*, Dagli *Ossi* ai *Diari*, Torino, Einaudi, 1978 (PBE), pp. 127—145; v. pp. 128—129.

⁴ Il serait trop long d'indiquer ici toute la bibliographie critique consacrée à Clizia: il suffit de renvoyer à la récente récapitulation de Mario Martelli, *Il rovescio della poesia*, Interpretazioni montaliane, Milano, Longanesi, 1977, pp. 9—39 et 151—158, qui déploie une extraordinaire subtilité pour soutenir la thèse d'une „donna unica“ de toute la poésie montalienne, allégorie, en dernière instance, de la „Poésie“ et de la „Vie“. Voir aussi, sur l'„Only Begetter“, G. Contini, *Una lunga fedeltà*, Scritti su Eugenio Montale, Torino, Einaudi, 1974, p. 70; Marco

rectement, le bien fondé d'une lecture à clef mythique, lorsqu'il écrit, dans la lettre envoyée à Bobi Bazlen le 9 juin 1939 à propos de l'*Élégie*: „Se puoi, anche mutando tutto, fai una canzonetta sincretistica, dove dio e phallus appaiano mescolati equivocamente; è il senso di tutto il meridionale.“⁵ Il retrouve d'ailleurs l'inflexion sarcastique de l'*Élégie* dans *Le processioni del 1949 (La bufera e altro)*: Clizia, sous la même apparence de „visiting angel“ (c'est l'expression du poète, qui renvoie explicitement au côté „stilnovistico“ des poésies pour Clizia⁶), chasse les pèlerins, pareils à Cybèle et aux Corybantes: „La tua virtù furiosamente angelica/ha scacciato col guanto i madonnari/pellegrini, Cibeles e i Coribanti.“⁷ Il s'agit ici d'une comparaison symptomatique dans l'ordre du „syncretisme“ entre paganisme et christianisme perçu par le poète dans l'espace méditerranéen. La légende de la nymphe amoureuse du Soleil, transformée en tournesol, ne nous intéresse maintenant que pour souligner la nature métonymiquement solaire de la „messagère“: Luciano Rebay a démontré péremptoirement (en reprenant une indication de Montale) dans quelle mesure cette nature de Clizia est anticipée ou pré-supposée tant par le „calor bianco“ que par les fameux „diaspori/diosperi“⁸.

L'épiphanie de Clizia constitue, comme on le sait, le noyau de plusieurs poésies montaliennes: un ensemble de signes l'annonce. Presque tous les critiques qui se sont penchés sur l'*Élégie* parlent d'une apparition de l'aimée angélique qui équivaldrait à une exorcisation des „hordes d'hommes-chèvres“ *in praesentia*. Il nous semble cependant que l'on admet trop facilement une coïncidence entre les „signes“ qui annoncent Clizia et sa „présence“ dans l'acte même de mise en fuite de la procession (une action qui n'est qu'imaginée par le „personnage“ lyrique et non pas effectivement „réalisée“). L'„avant-texte“ de la poésie peut servir dans ce cas: et il n'est pas surprenant d'apprendre qu'il s'agit là du passage le plus modifié dans la version définitive. Dans la variante A, le texte était déjà assez différent: „Ben altro è l'Amore; è passato anche ora tra i bossi spartiti/con la tua frangia d'ali, messagera imperiosa. / Specchialo nelle pile d'acquasanta, mantieni / dolce il piumaggio sulla tua fronte senza errore, / non distrarti alle fole, veglia sul mio trapasso, / veglia sul tuo, dall'alto vinci gli uomini capre!“⁹. C'est ici même que

Forti, *Eugenio Montale, La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973, *passim* et Lorenzo Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche ed., 1980, pp. 86—89 et *passim*.

⁵ *L'opera in versi*, éd. cit., p. 931.

⁶ E. Montale, dans son commentaire à *Giorno e notte*, maintenant reproduit dans *L'opera in versi*, éd. cit., p. 945; voir aussi, *ibidem*, p. 947, où Clizia est signalée (en tant que dédicataire de *Il tuo volo*), dans une lettre à Contini comme la „donna angelo dell'El. di Pico“. Voir encore Angelo Marchese, *Visiting angel*, Interpretazione semiologica della poesia di Montale, Torino, SEI, 1977.

⁷ Voir aussi, dans *Satura, Xenia*, II, 9 et *Le vedove* dans *Farfalla di Dinard*. Pour la signification ethno-folklorique de la procession de Pico Farnese, Zazzaretta, *op. cit.*

⁸ V. la lettre à Bazlen du 5 mai 1939 (*L'opera in versi*, éd. cit., p. 929); Rebay, *op. cit.*, pp. 41 sqq.

⁹ *L'opera in versi*, éd. cit., p. 926.

Montale fixe le centre de sa poésie: „[...] nel distico 'è l'Amore... messaggera imperiosa' (che per me sarebbe il centro della poesia, la massima elevazione di tono) ci sono elementi che per me, oggettivamente, erano vitalissimi e non suscettibili di interpretazione neoclassica: la frangia che tu hai già visto nella fotografia di [...], qui frangia d'ali, ma in somma anticipazione dell'incredibile 'piumaggio' attribuito alla fronte senza errore, cioè la vera frangetta.“¹⁰ Il en ressort avec évidence que „la frangia d'ali“, métonymie des ailes de l'Amour et anticipation métaphorique du „plumage“ du „front sans erreur“, n'est que le signe possible de l'aimée absente, d'où l'invocation de son action protectrice. Dans la variante A le texte était une invocation (l'impératif des verbes l'atteste), à lire en contrepoids avec le même mode verbal employé dans la première „chanson“ des pèlerines: [...] alza il sudario¹¹, / numera i giorni e i mesi / che restano per finire“. Dans le texte définitif l'invocation a disparu et la place des impératifs a été prise par un seul vocatif: „messaggera accigliata“. Montale précise à deux reprises que le verbe „balena“ du texte définitif n'est pas un impératif, mais un indicatif (dans le vers: „Ben altro è l'Amore — e fra gli alberi balena col tuo cruccio/e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata!“). Dans l'image de l'Amour ailé (qui relève du „dolce stil nuovo“) l'accent appuie sur la valeur de signe d'une première annonce de Clizia „absente“. Le „se“ qui introduit le fameux passage (déchiffré par Luciano Rebay) des „diosperi“, régit une pure hypothèse: l'étincellement de Clizia serait évident¹² si elle apparaissait, si elle poussait les fruits solaires à une maturité accomplie, à travers ses miroitements dans l'eau, ou bien si elle chassait la troupe de „corybantes“, les „hordes d'hommes-chèvres“. Cependant, de tout cela, rien n'arrive, et l'oeil exercé de l'amant devra reconnaître l'éventuelle apparition et intervention de Clizia d'après des signes plus subtils. L'opposition entre la manifestation évidente de l'éclat de Clizia et celle qui reste „discrète“ („Ma più discreto allora [...]“ etc.) se traduit par une double série de signes („évidents“ ou „discrets“) et ouvre l'*Élégie* à un recours thématique constant de la poésie montalienne: c'est ce que nous appelons la „divination“ de la présence de Clizia, à comprendre comme lecture symbolique d'un système de signes-indices du „visiting angel“ de la mythologie de Montale.

2. C'est depuis *Ossi di seppia* que l'on pourrait énumérer, à côté des fameux moments de l'„exception“ et de la rupture, qui jalonnaient l'évidence du miracle qui s'imposait à la conscience du poète à l'époque de

¹⁰ *Ibidem*, p. 928 (lettre à Bazlen du 1^{er} mai 1939). Pour la notion d'„avant-texte“, Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1971.

¹¹ Sur le mot „sudario“ voir, à la fin de notre article, une interprétation de l'indication montalienne: „non so che sia, forse il velo di Maja“ (sic — M.P.); mais on pourrait le rapprocher aussi du „vello d'oro che nasconde i miei morti“ (*L'arca*, dans *La bufera e altro*), expliqué par Montale (dans une lettre à Guarnieri du 29 novembre 1965) comme „il qualsiasi sudario che quando si alza, scopre i ricordi.“ (*L'opera in versi*, éd. cit., p. 944).

¹² Montale „traduit“ dans sa lettre du 9 juin 1939 à Bazlen: „[...] *Elegia*. Se urgi (o se gonfi) ecc. i frutti del kaki ecc. o distruggi le cantafavole (nel senso di balle) ecc. il tuo splendore è palese.“ (*L'opera in versi*, éd. cit., p. 931).

ses lectures de Boutroux, toute une série de signes prémonitoires, composant un „alphabet“ *sui generis*, dont la disposition n'a pas encore été lue „en système“. Des indices, des symptômes, des signaux, des amulettes et des mascottes apparaissent des *Ossi* jusqu'à la *Bufera* et s'agencent en un langage dont la signification se groupe autour de noyaux de sens. Ce sont les présuppositions d'une communication rarement heureuse avec le métaphysique, qui constitue le „dehors“ d'une fuite impossible mais constamment tentée („il frullo“ dans *In limine*), les vestiges d'une divinité qui a percé le voile et a rejoint le monde des humains („l'ombre“ — signe de la divinité dans *I limoni*¹³), la marque poétique d'une sortie hors du temps, d'une entrée dans le mirage comme, par exemple, „i neri / segni dei rami sul bianco / come un essenziale alfabeto“, ou comme le jeu subtil d'une apparence qui devient „vera [...] sostanza“ („Cio che di me sapeste“), l'empreinte de la nature profonde du moi poétique, le symptôme vague d'un sens caché qui n'arrive pas à se dévoiler („Debole sistro al vento“, *Vasca*), ou encore les „signes“ utopiques et mystérieux comme ce „segnale di pace lieve come un trastullo“ (*Sarcofaghi*), ou ce „segno d'un'altra orbita“ d'*Arsenio*, indice d'un possible itinéraire qui ne mènerait pas, peut-être, à une sortie de sous la „cloche de verre“ rappelée dans *Intervista immaginaria*, mais plutôt à une prise de conscience de la nature même du „personnage“. Dans *Mediterraneo* tout devient vrai langage: tant la „pagina rombante“ („Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale“) que les „sillabe/che rechiamo con noi, api ronzanti“ („Noi non sappiamo quale sortiremo“) ou „le salmastre parole“ de la mer, auxquelles le personnage ne pouvait opposer que son „balbo parlare“ („Potessi almeno costringere“). Pour *Elegia di Pico Farnese*, qui nous intéresse ici, tout ce langage fait encore partie de la préhistoire d'une herméneutique possible du message des objets ou de la nature même, d'une tentative d'interprétation du monde entreprise par un moi poétique dominé par le pressentiment d'un sens second des choses.

Il faut savoir distinguer entre la série des „fantasmes sauveurs“ de *In limine*, dont la signification a été analysée par la critique montalienne, et surtout par son représentant le plus illustre, Gianfranco Contini¹⁴, et ce „code“ dont la structuration apparaît premièrement dans *Ossi di seppia*, pour se concrétiser ensuite, dans *Le occasioni* et *La bufera*, dans la signalisation de la présence de l'aimée angélique. Cette dernière est surprise dans un geste énigmatique (le geste de salut qui précède, dans *La bufera*, le saut définitif dans les ténèbres d'une séparation sans retour: „[...] e sopra / qualche gasto che annaspa... / Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli // mi salutasti per entrar nel buio.“), mais il faudrait rappeler plutôt la série des amulettes (*Dora Markus*) ou des gages („cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia / da te“ — „Lo so: debbo riperderti e non posso“) dont se pare Clizia aussi, dans les *Motets* tandis que *Piccolo*

¹³ Pour une relation entre Montale et Hölderlin, v. Mario Martelli, *Il buio dei senza-Dio*, dans *Il rovescio della poesia*, cit., pp. 93—108.

¹⁴ Contini, *op. cit.*, pp. 17—46 et *passim*.

testamento (*La bufera e altro*) arrivait à la formule accomplie: „Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato / non può fallire nel ritrovarli“. C'est sur se trajet que se constitue aussi le thème de la „divination“ dans la poésie montalienne: comme lecture des signes possibles annonçant l'imminence de l'apparition de l'aimée, ou signifiant, par exemple, sa transsubstantiation d'ou, en dernière instance, le pressentiment d'une possible présence („*Ecco il segno: s'innerva*“; *La frangia dei capelli*; *Iride*; *Gli orecchini*; *Il tuo volo*; *Giorno e notte* etc.). C'est d'ailleurs en relation avec *Giorno e notte* (et *Iride*) qu'on dispose du témoignage révélateur du poète comme lecteur de sa propre création: „Piuma, luccichio dello specchio e altri segni (in altre poesie) non sono che enigmatici annunci dell'evento che sta per compiersi: l'istante privilegiato, spesso la visitazione. [...] In sé la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. Forse è morta da tempo, forse morirà altrove in quell'istante.“. Clizia devient aussi (c'est toujours Montale qui nous le dit) „inconsapevole cristofora“¹⁵, en elle se renouvelle (*Iride*) le sacrifice chrétien¹⁶. L'absence de l'aimée, dont l'intervention possible ne pourrait être déduite qu'à travers des signes, de même que sa fonction salvatrice pour le „Nestorien égaré“ qu'est le „poète“ (c'est sous ce nom que se rapporte Montale au moi poétique agissant en „personnage“ dans ses poèmes) supposent les pratiques divinatoires.

Il y a donc toute une série de lieux montaliens qui circonscrit cette thématique prophétique. Il s'agit d'abord de ce diffus pressentiment obscur qui se laisse entrevoir depuis *Ossi di seppia* („*Il fuoco che scopietta*“ / *Sarcofaghi*; „*Arremba su la strinata proda*“; „*Giunge a volte repente*“ / *Mediterraneo*), mais aussi des „pratiques“ inscrites dans l'imaginaire poétique concernant la lecture de la destinée et de l'avenir. La liste pourrait être ouverte par la „formula che mondi possa aprirti“ de „*Non chiederli la parola*“ (*Ossi di seppia*), pour continuer avec l'imagination de l'avenir comme temps d'une potentialité impénétrable („*Nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate come barche in rada*.“ — *Sul muro grafito*), ou avec la projection implicite représentée par le „solenne ammonimento“ de *Mediterraneo* associé à une tentative de divination („*Noi non sappiamo quale sortiremo / domani, oscuro o lieto*“) et, dans le prolongement d'une possible suggestion léopardienne, avec la présupposition d'un „procelloso evento“ de *Fine dell'infanzia*, un poème plein de ces lieux qui s'inscrivent dans le sémantique d'une „lecture“ de ce qu'advientra („*giurano fede queste mie parole / a un evento impossibile, e lo ignorano*“). Dans *Le occasioni* la divination de l'avenir s'associe avec l'idée de la présence angélique de l'aimée, liée à une subtile technique de mise en abyme (dans *Nuove stanze*, par exemple, la poésie qui ouvre, en fait, la grande série consacrée à Clizia, où le jeu d'échecs est employé comme miroir et modèle énigmatique de la „tregenda“ représentée par la guerre „cosmique“, dans une opposition dedans / dehors qui reviendra aussi dans *Elegia di Pico Farnese*).

¹⁵ *L'opera in versi*, éd. cit., pp. 945—946.

¹⁶ *Ibidem*, p. 946; voir aussi Martelli, *op. cit.*, pp. 134—135.

Quant aux instruments de divination, ils sont très divers. Le poète emploie le langage de la cartomancie („E scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani / ma invano: la tua carta non è questa.“ — „*Brina sui vetri: uniti*“) ou du jeu de dés („La bussola va impazzita all'avventura / e il calcolo dei dadi più non torna“ — *La casa dei doganieri*), de la spéculomancie (*Gli orecchini*) et de la bibliomancie (avec un renvoi à la prescience de Clizia dans *L'orto*: „L'ora della tortura e dei lamenti / che s'abbatté sul mondo, / l'ora che tu leggevi chiara come in un libro/figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo...“), pour se servir ensuite de „moyens“ plus insolites comme, par exemple, la ligne à pêcher (dans *Per album*: „Ho cominciato anzi giorno / a buttar l'amo per te / lo chiamavo il «lamo»“), ou le „disque“ („il disco è già inciso“ — *L'orto*). C'est Montale lui-même qui donne de l'une de ces pratiques (celle de *Carnevale di Gerti / Le occasioni*) une explication dans la petite note finale: „[...] il piombo fuso, gettato a cucchiariate nell'acqua fredda dà luogo a incrostazioni e solidificazioni che permettono, a seconda delle varie difformità, astrusi oroscopi individuali.“ Il est donc évident que l'on pourrait parler d'une continuité thématique qui lie la diffuse sémantique des „signes“ prémonitoires au jeu divinatoire: ils se rencontrent dans *Elegia di Pico Farnese*, car chez Montale la „sémantique“ des „signes“ suppose presque toujours une „mantique“.

3. L'*Élégie* doit être lue, elle aussi, comme un jeu divinatoire sur le fond d'une série d'oppositions qu'on va signaler par la suite. Il y en a une première, macroscopique, entre le „texte narratif“ des vers longs et le „texte lyrique“ des petites strophes enchassées dans la poésie. Les deux premières reproduisent le chant des pèlerines, et leur déchiffrement, proposé par le poète, est une belle preuve de décodification d'une poésie „hermétique“¹⁷. Les chants sont la projection d'une croyance riche de symboles préchrétiens et chrétiens: le sanctuaire, les nefs, les ex-votos, le signe du Poisson (qui renvoie au Christ mais aussi, comme le dit Kerényi¹⁸, à une signification préchrétienne de la naissance). On doit ajouter les „hordes d'hommes-chèvres“ pour qui l'explication ethnographique de Zazzaretta est sans doute utile: elle indique cependant plutôt un point de départ, car sur un autre plan ils représentent le surgissement d'un rituel archaïque, vu qu'ils s'apparentent aux hommes-tragédiens dionysiens: il ont la même fonction que les corybantes, chassés — dans une autre poésie — par Clizia. La superposition de sacré et de profane est portée à son expression complète dans la troisième petite strophe, où la place du sanctuaire est décrite comme „un masso miracolato“, comme un „monte a vulva“, symbole de l'ambiguïté d'un syncrétisme chrétien et chthonien (les „grottes“ et les „îles“ désignent, comme la montagne, l'espace d'un

¹⁷ Angelo Marchese, *op. cit.*, considère que les petites strophes sont écrites dans un „linguaggio volutamente ermetico, alieno al maggior Montale.“ (p. 110).

¹⁸ C. C. Jung—K. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1973, p. 36; A. Jacomuzzi avance lui aussi, sans la développer, l'idée d'une interprétation d'Anacleto en utilisant les considérations de Kerényi et Jung.

ritualisme archaïque). L'intervention de l'aimée angélique se situe, tant dans le texte „narratif“ de la poésie que dans l'emboîtement „lyrique“, sous le signe d'un „se“ qui représente, dans la version définitive, la variante ambiguë d'une invocation du pouvoir protecteur de Clizia: dans le texte — „se urgi fino al midollo [...] il tuo splendore è aperto“; dans le „miroir“ de l'infra-texte „parole / che il seme del girasole / se brilla disperde“. Nous avons en même temps une opposition sur le plan spatial. Rappelons avant tout que, dans la *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard fait remarquer la réversibilité du sens symbolique de l'espace clos et de l'espace ouvert („L'en dehors et l'en dedans sont tous deux *intimes*; ils sont toujours prêts à se «renverser», à échanger leur hostilité.“¹⁹). Le texte enregistre deux variantes du „dedans“: le sanctuaire (et les modulations „archaïques“ des petites strophes) et le „théâtre de l'enfance“, d'une part, et deux autres pour le „dehors“: l'espace désolé („macero“) des pèlerines „in sosta“ (associé au spectacle de la procession sacrée) et, d'autre côté, la „radura brulla“ où se déroule la „kermesse“ paysanne²⁰. Le signe qui fait passer de la première association fermée / ouvert („santuario“ / „macero“) vers la deuxième („teatro dell'infanzia“ / „radura brulla“) est pareil à celui qui conduisait Arsenio au bord de la mer désolée par l'orage, pour lui permettre, dans l'ordre des symboles montaliens consacrés, une expérience décisive de connaissance de soi.

Le motif de la foire et du spectacle est constamment mis à profit par Montale, depuis *Ossi di seppia* (où il apparaît sous les formes les plus diverses) jusqu'aux derniers volumes, où le poète contemple, avec des yeux de moraliste, le monde, vu comme une „fiera di vanità e d'ingordigia“²¹. C'est de l'espace clos, meublé des objets d'une sévère connaissance intellectuelle („vetri“, „astrolabi“), transformé en espace ludique („teatro dell'infanzia“) qu'on passe dans l'espace ouvert, où les outils de la recherche „scientifique“ sont remplacés par des instruments assumés, dans l'esprit d'une tradition personnelle bien illustrée, comme moyens d'une pratique divinatoire. L'espace intime est, en quelque sorte, un espace dégradé, car le ludus y a remplacé la connaissance; par contre, l'espace „ludique“ par excellence, qu'est la „radura brulla“, où est placée la foire paysanne, va se transformer, comme on le verra aussitôt, en lieu de l'épiphanie symbolique du „visiting angel“. Le „poète“ (c'est-à-dire le personnage lyrique de Montale) a opposé mentalement à la grotesque procession la figure solaire de Clizia: il se trouve dans un état d'exaltation propice aux activités de la mantique (et il n'est peut-être pas dépourvu de signification de rappeler la distinction d'Erwin Roh-

¹⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 8^e éd., 1971, p. 196.

²⁰ Pour le problème de l'espace dans le second volume de Montale voir Angelo Marchese, *Lo spazio nelle „Occasioni“*, in idem, *Visiting angel*, cit., pp. 83—126; mais le critique bannit explicitement de la discussion *Elegia di Pico Farnese* („[...] il descrittivismo che domina la lirica è, non a caso, estraneo alle connotazioni spaziali che stiamo indagando.“ — p. 110).

²¹ Nous avons commenté ce motif dans *Critica de atelier*, București, Ed. Cartea Românească, 1983, pp. 227—246.

de entre une mantique extatique et une mantique qu'on pourrait nommer „herméneutique“²²). C'est quand même dans ce sens qu'on devrait comprendre la personnalisation des vers: „[...] un segno ci conduce / alla radura brulla dove *per noi* qualcuno / tenta una festa di spari“. „Noi“ désigne ici implicitement un certain nombre d'amis pour lesquels l'on tire les coups de fusil, mais il se rapporte aussi aux deux amants „métaphysiques“, au „poète“ et à Clizia, dont on va approximer d'une façon „discrète“ la présence, même si elle ne s'est pas traduite dans le geste spectaculaire de la chasse des pèlerines et des hordes d'hommes-chèvres²³. Rappelons, de surcroît, que le coup de fusil (et l'explosion, en général) apparaît aussi dans d'autres poésies montaliennes des premiers trois volumes, soit pour connoter, d'une manière caractéristique, la mémoire, le passé (comme dans *Ossi di seppia*: „Tacevano gli spari“ / *Valmorbia*; „La raccolta / deliziosa dei bossoli sparati“ / *Fine dell'infanzia* ou, dans *Le occasioni*, en relation avec Clizia ou Gerti: „e finì l'anno tranquillo senza spari“ / *Carnevale di Gerti*; „tra scoppi di spolette“ / „*Lontano, ero con te*“; „mi torna la tua infanzia dilaniata / dagli spari“ / *Punta del Mesco*) soit pour marquer un moment de rupture ou une exception (*Ossi di seppia*: „Uno sparo / si schiaccia nell'aere vetrino“ / *Egloga*; „così suona talvolta nel silenzio / della campagna un colpo di fucile“ / „*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*“; *Le occasioni*: „Il rimbombo improvviso il colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali, o perigliosa / annunziatrice del l'alba.“; *La bufera e altro*: le „breve sparo“ de *Il gallo cedrone*). Sa fonction est différente dans *Elegia di Pico Farnese*, mais elle reste, d'une certaine façon, liée aux sens antérieurs, car c'est à l'instar de ses connotations premières que le coup de fusil en vient à signifier ici un moyen de divination. Le poète le dit, d'ailleurs, pour qui veut l'entendre, dans une de ses lettres à Bobi Bazlen: „Come vedrai il prilla è assunto anche per brilla [...]“²⁴. En effet, la manière évidente (purement hypothétique) de manifestation de Clizia devient sensible par le truchement de son éclat solaire; sa façon „discrète“ d'être „présente“ se laisse deviner à travers le jeu divinatoire qui est incarné par la „festa di spari“. Et si le secours de l'aimée n'est pas audible ici, son intervention se laisse présager par le fait que les disques („piattelli“) jetés à l'air sont touchés par celui qui tire et qui devient ainsi une espèce de *medium*²⁵. C'est ce que nous disent, d'une manière très claire, les vers: „E qui se appare inudibile / il tuo soccorso, nell'aria prilla il piattello, si rompe / ai nostri

²² Erwin Rohde, *Psyché, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Ausgewählt und eingeleitet von Hans Eckstein, Leipzig, Alfred Kröner Verlag s.a., pp. 166 (ses termes sont „Begeisterungsmantik“ ou „Inspirationsmantik“ et „Zeichendeutungskunst“).

²³ Les variantes appuient l'idée de ce besoin d'ambiguïté: dans A on avait: „dove qualcuno per gli ospiti/tenta una festa di spari“.

²⁴ *L'opera in versi*, éd. cit., p. 929.

²⁵ Cette sorte de divination n'est d'ailleurs pas dénuée de toute réalité ethnologique: rappelons, par exemple, ce qu'écrit E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* sur la lecture chamanique de l'avenir dans le vol des flèches (voir E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, trad. de Catrinel Pleșu, pref. de Petru Creția, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 188).

colpi. Il giorno non chiede più di una chiave.“ Ces vers ont été expliqués par le poète lui-même: „e qui *benché* il tuo discorso appaia inudibile c'è tuttavia il piattello che prilla e che è comunque (se non proprio il tuo soccorso) una degna chiave del giorno, la sola degna di te.“²⁶. Angelo Jacomuzzi va donc trop loin dans sa séduisante analyse lorsqu'il voit dans la dernière proposition des vers cités „una singolare avvertenza ermeneutica, una sorta di appello al lettore.“²⁷. Pour accepter cette idée il faudrait supposer un changement de tonalité ou de destinataire dans le discours lyrique: mais la voix qui soutient la „narration“ et raconte son „expérience“ ne change pas d'accent: elle s'exprime, comme toujours, dans le registre d'un monologue adressé à l'invisible interlocutrice, et marque ici la satisfaction du déchiffrement fidèle de la signification de la réussite dans le tir forain. À l'éclat de la manifestation „évidente“ de Clizia fait place maintenant la douceur du temps („è mite il tempo“): la perception visuelle de l'aimée se dissout dans les couleurs de la foire reflétées dans les humeurs de l'oeil („il lampo delle tue vesti è sciolto / entro l'umore dell'occhio che rifrange nel suo / cristallo altri colori.“).

Nous arrivons ainsi à la partie finale de l'*Élégie*, au „fanciulletto Anacleto“ qui, sans se douter de rien, „da lemure ormai rifatto celeste“ recharge les fusils. En partant de l'étymologie de ce nom (Anacleto provient du verbe *anakaleo*, avec le double sens d'„appeler en haut“ et „rappeler pour le service militaire“), Angelo Jacomuzzi voit dans le jeune „personnage“ un symbole de l'ambiguïté, une allégorie des temps à venir („Anacleto è figura positiva di distacco e di vittoria sulle «buie forze di Arimane», ma anche figura negativa di una nuova possibile barbarie“²⁸). Pourtant Montale n'est jamais allégorique d'une façon directe et facile: pour lui la „guerre“ n'est pas nécessairement la seconde guerre, par exemple, mais plutôt et surtout la „guerre cosmique“, sa poésie naît de l'„occasion“ dans un sens concret, et moins politique. Anacleto est l'agent dont se sert l'inspiratrice pour prouver sa présence, et ce qui le rend „céleste“ est le fait même de médiatiser inconsciemment l'intervention de Clizia: c'est elle qui l'appelle en haut pour lui faire accomplir la mission de révélateur inconscient de sa présence, c'est elle qui le rappelle au service. Le fait même qu'Anacleto subit une métamorphose, de „lémurien“ en „céleste“, doit être rapporté à l'ensemble de la poésie. En italien „lemure“ signifie à la fois „lémure“ et „lému-

²⁶ *L'opera in versi*, éd. cit., p. 931. Dans la variante A le fragment en question se présentait de la façon suivante: „Al giorno/basta una piccola chiave“. Silvio Ramat (*Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 132) voit lui aussi dans cette proposition un signe de la „messagère“, mais il n'identifie pas la signification divinatoire du tir.

²⁷ A. Jacomuzzi, *op. cit.*, p. 136.

²⁸ *Ibidem*, p. 142; l'auteur a le mérite d'avoir attiré l'attention sur la signification symbolique d'Anacleto. Nous ne saurions pas accepter les considérations d'Angelo Marchese, *op. cit.*, p. 110, note 30 („né ci pare che la rigenerazione del «fanciulletto Anacleto», che da «lemure» diventa «celeste» abbia un risalto tematico fondamentale nel contesto della poesia.“).

rien²⁹, mais c'est plutôt le dernier sens qui est visé. Il y a toujours une motivation concrète de la métaphore montalienne: le poète le dit dans une de ses lettres à Bobi Bazlen. Les hommes-chèvres, par exemple, sont appelés ainsi à cause des habits gros de laine qui les revêtent; et c'est là une motivation possible pour appeler Anacleto aussi „lémurien“, ce qui s'accorde très bien avec les „femmes barbues“ et les „hommes-chèvres“, c'est-à-dire avec une humanité inférieure, attachée à un culte (ou tout au moins à un rituel) barbare et tellurique. Anacleto se métamorphose (et le thème de la métamorphose traverse toute la poésie et en marque le langage, comme l'a justement démontré Angelo Jacomuzzi), il est touché par le „sacré“ dont il est l'instrument inconscient. Ce serait transformer la poésie d'Eugenio Montale en une simple dénonciation des temps contingents que de faire d'elle aussi un présage funeste des temps à venir.

L'„épiphanie“ de Clizia, signalée par l'intermédiaire d'une pratique divinatoire évidente, modifie tout autour d'elle: le temps devient doux, la clef de la journée (autant dire: son sens, la raison de l'avoir vecue) a été fournie, elle a tout conduit à l'harmonie, à ce que Sergio Solmi appelle „un nuovo lume di razionale serenità“³⁰: tout est touché par sa présence, Anacleto y compris (et dans la lettre du 9 juin à Bazlen le poète explique: „[...] «ignaro del mutamento»? forse ignaro del soffio celestiale che fa anche lui partecipe del miracolo“³¹). Montale accepte pour „clef“, outre sa signification première („grimaldello“) en relation avec Clizia („La sola chiave del giorno è l'apparizione di Clizia, non ce n'è un'altra.“) la dénotation musicale: „[...] ma forse (ci penso ora) anche chiave musicale andrebbe (chiave di fa, di sol) in senso affine, e persino diapason nel senso del piccolo strumento che permette di accordare etc. [...]“. C'est, en effet, l'idée d'un accord, d'une nouvelle harmonie, celle qui s'installe après l'intervention céleste de Clizia.

Finalement il ne serait peut-être pas dénué de tout intérêt de faire remarquer, d'autre part, dans le contexte des allusions montaliennes à une chrétienté archaïque et des renvois synchrétiques à plusieurs traditions religieuses (mythologie grecque: mythe ouranien du Soleil et de Clizia, mythe de Cybèle; mythologie chrétienne) l'aspect gnostique de la typologie humaine de l'Élégie, où la connaissance et l'ignorance ou bien la marque tériomorphe („uomini-capre“; „lemure“) permettraient de parler, comme dans la gnose, d'une tripartition³². On aurait, d'un côté, les hommes „hyliques“ (les „hommes-chèvres“, les femmes barbues, le „lémurien“ Anacleto d'avant la métamorphose), les hommes „psychiques“, parmi lesquels Anacleto redevenu „céleste“, et l'homme „pneumatique“,

²⁹ Voir le petit dossier rassemblé par G. Savoca, *Quaderno per le Occasioni*, Catania, 1973, p. 115 (apud A. Jacomuzzi, *op. cit.*, p. 139, n. 14).

³⁰ S. Solmi, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 198.

³¹ *L'opera in versi*, éd. cit., p. 941.

³² Voir Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, Paris, Payot, 1978, ch. XXIX (nous nous sommes servis de la traduction roumaine de C. Baltag, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986, pp. 351—382).

l'initié, celui qui détient la gnose, le „poète“. C'est Montale lui-même qui, renvoyant par des allusions³³ au christianisme primitif (les grottes, le signe du Poisson), aux hérésies et aux doctrines anciennes (n'est-il pas, en tant que personnage, un „Nestorien égaré“?) nous fait penser à la gnose aussi par l'emploi de l'appellatif „luce-in-tenebra“³⁴, qui désigne Clizia dans *Eastbourne* (Clizia y apparaît dans la situation de celle qui „vainc le mal“). Il ne s'agit néanmoins pas d'une allusion concrète à la gnose, mais plutôt d'une sorte de syncrétisme gnostique. La meilleure preuve en est fournie par l'interprétation de Montale à la première petite strophe dans la lettre du 9 juin 1939 à Bobi Bazlen: „Quanto alle strofette mi è impossibile darle in prosa. Alza (tu) il sudario (non so che sia, forse il velo di Maja)“³⁵. Le „voile de Maja“ ou, mieux, le voile *mâyā* représente, dans les Upanishads, l'illusion, l'apparence: lever le „sudario“ (assimilé au voile *mâyā*) revient à rejeter l'ignorance et à entrer dans la possession de la gnose³⁶: le tout dans le contexte, encore une fois divinatoire, de la „numération“ des jours qui restent jusqu'à la mort. On peut donc mettre en relation l'invitation énigmatique de la deuxième petite strophe soit avec une fonction de mise en abyme et de miroir textuel, soit avec les pratiques divinatoires qui, comprises par l'initié, lui servent à accomplir sa gnose. Il serait passionnant de comprendre dans un seul discours³⁷ tous les renvois énigmatiques de ce type de la poésie de Montale jusqu'à sa dernière saison lyrique: cela pourrait être, assurément, l'objet d'une autre recherche. Mais il ne faudra pas oublier, lorsqu'il s'agit d'expliquer la poésie, d'écouter l'avertissement du poète: „Tra il non capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu*, che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici; ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica“³⁸.

³³ Montale emploie le syntagme „sapore cristiano-romanico“ (à propos de ses *Notizie dell'Amiata*); voir aussi *Variazioni*, IX (*Auto da fé*, Cronache in due tempi, Milano, Il Saggiatore, 2-a ed., 1972, p. 193) où il est question „del vecchio dualismo“, „un relitto dell'antica rissa «tra l'anima e il corpo»“; cf. L. Greco, *op. cit.*, p. 108.

³⁴ Pour L. Greco, *op. cit.*, p. 115 il s'agit d'une allusion au début de l'Évangile de Saint Jean.

³⁵ *L'opera in versi*, éd. cit., p. 931.

³⁶ Sur la notion du *mâyā* voir M. Eliade, *éd. roumaine cit.*, pp. 46—53.

³⁷ Voir, quand même, l'étude d'Angelo Jacomuzzi, *Per uno studio sulla religiosità nella poesia della Bufera e altro*, in idem, *La poesia di Montale*, cit., pp. 34—57.

³⁸ *L'opera in versi*, éd. cit., p. 907.

THE RESTRUCTURING OF SEMANTIC CORES IN THE WORK OF ION BARBU

IOANA EM. PETRESCU*

REZUMAT. — Restructurarea nucleelor semantice în opera lui Ion Barbu. Pornind de la câteva dintre propozițiile teoretice ale lui Barbu (printre care, conceptul de „infrarealism”, definit prin opoziție cu poeticile mimetice sau expresive), articolul analizează felul cum evoluează — sub aspectul tratamentului poetic — *motivele*, constante în întreaga operă barbiană. Motivele, care circumscriu „infrarealitatea” într-o operă cu caracter inițiativ, sînt, la modul tradițional (în prima etapă de creație) nucleele semantice ale textului. Evoluind însă spre o poezie transindividuală și nonfigurativă, Barbu optează pentru preeminența relației asupra substanței și, consecutiv, de-structurează unitățile semantice la nivel lexical. Definirea modalităților de re-structurare extralexicală a nucleelor semantice este problema urmărită în articolul de față.

The present paper starts from an obvious fact: thematically, Ion Barbu's work displays a striking unity. From the poems published in „Sburătorul” (improperly labelled „Parnassian” by Lovinescu) to the dialogue to the volume *Joc secund — Secondary Game* — (the Poesque paraphrase *Veghea lui Roderick Usher — Roderick Usher's Wake*, which Barbu considers „the best thing” he ever wrote), the entire work originates from a unique intuition, which it expresses through various poetic formulas; these formulas are subsumed, however, to a poetics of the nonfigurative. We have examined Barbu's transindividual, non-figurative poetics elsewhere¹, side by side with Brăncuși's theoretical propositions. For the purposes of the present paper we will mention only four statements from his theoretical essays:

1. For Barbu, poetry is (like geometric construction) „a particular symbolics for representing possible forms of existence”. As Einstein „rivals with Euclid in imagining abstract worlds”, poetry will „rival the Creator concerning the image of probable worlds”². It follows that poetry (like geometry) suggests a model for the world free from the constraints of whichever „physics”. The opposition *geometry* vs. *physics* signifies for Barbu the opposition between intellectual construction and the constraints given by the empirical fact; according to him, Einstein is a geometrician, not a physicist, „car la relativité est plutôt un chapitre de géométrie supérieure que de physique expérimentale”³. As regards

* University of Cluj-Napoca, Faculty of Philology, 3400 Cluj-Napoca Romania

¹ *Negarea labirintului*, in *Steaua*, 1981, no. 8; *Modernism as Radical Traditionalism in Ion Barbu's and Constantin Brancusi's Artistic Views*, in *Rumanian Studies*, volume V, Leiden, 1986.

² I. Barbu, *Pagini de proză*, Bucharest, 1968, p. 39.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 113.

literature, to this opposition there corresponds the relation between poetry as *model* of the world („a clear act of narcissism“, which, however, does not reflect our „physical“, accidental image, but „the figure of our spirit“⁴) and mimetic poetry.

2. „The absolute lyricism“ postulated by Barbu is opposed to romantic and postromantic expressive poetics, or in other words to the poetry of „confession and atmosphere“, which is „the sincere poetry“, „the restored commonplace, halfbred with sensitiveness“⁵. „The golden section of the lyre“ abandons the „Darwinian rivalry of individual forms“⁶. It is the archetypal that opposes the particular (psychological) as well as typicality (social and of character), since art has to be freed from the obsession of „the biological, social or merely human nature of the ordinary novelistic hero“. As is the case with the novel of Mateiu Caragiale, literature will not work with characters, but with „planetary natures“. Thereby it will reveal „universal axes“ in humans, and will thus become a meditation on „the constitution and adventure of Being“⁷, which Being transcends not only the individual limits, but also the anthropomorphic obsession. The hero of Barbu's world is not individual, not even man, but Being.

3. The transcendence of the particular is noticeable, too, in Barbu's definition of poetic language. In a famous polemical article⁸, Barbu considers Arghezi — who is preoccupied with „the notional individuality of the word“ — to be a poet „denied by the Idea“, fascinated by the „indifferent aspects of things“ (and not by their „absoluteness“), that is by the provisional, multiple diverse-picturesque features of a material world. Barbu will set against this the „phonetic individuality of the line“, „a crystallographic group“ engendered by sacrificing individual semanticism. The Romanian poet believes (with Mallarmé) that „the elementary components of a poem are not the words, but the lines“. This challenges the very notion of the word as a semantic unit.

4. This transindividual and nonanthropomorphous poetics will be called „infrarealism“ in a lecture on Rimbaud. Infrarealism is for Barbu a poetic method similar to the methods of science; „imposée par la nature même de l'objet auquel elle s'applique“, the method of infrarealism suggests as „object“ of art „l'incrée cosmique: c'est-à-dire, les existences embryonnaires, les germes, les paysages nubiles, les limbes (...), les points critiques d'une nature complétée par l'adjonction de certaines existences idéales“⁹.

„Reality“ represents the object of physics, and of a (let us call it mimetic) poetry which Barbu does not endorse. The „infrareality“ instituted by the new poetry is reminiscent, by virtue of its „critical points“, of the „singular points“ defined in science by Maxwell as imponderable

⁴ Id., *ibid.*, p. 74.

⁵ Id., *ibid.*, p. 85.

⁶ Id., *ibid.*, p. 47.

⁷ I. Barbu, *Răsăritul Crailor*, in *Pagini de proză*, p. 90—93.

⁸ I. Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, in *Pagini de proză*, p. 63—74.

⁹ I. Barbu, *Rimbaud*, in *Pagini de proză*, p. 110—111.

additions that alter the nature of a phenomenon¹⁰. The „critical points“ of Barbu's „infrarealism“ (like Maxwell's „singular points“) denote the threshold at which the passage from one existential state to another is effected (increase-creation; life-death; death-resurrection). It follows that they are instances when the individual disintegrates in order that eternal existence should get actualized as a provisional, for ever sacrificed, form. Therefore, Barbu's world is a space of metamorphosis, in which the provisional forms of Being painfully or extatically experience their transfiguration. They „dissolve“ (*In ceață — In Mist —, Dionisiacă — Dionysiac —, Ultimul centaur — The Last Centaur —, Selim*), „get drowned“ (*Incheiere — Ending —, Copacul inecat — The Drowned Tree —, Inceiere — The Drowned One*), „glimmer“, celebrating the dance of death (*Păunul — The Peacock*), „disintegrate“ (*Cînd va veni declinul — When the Decline Approaches*), „are reborn“ (*Driada — The Dryad*), are born onto death (*După melci — Looking for Snails*), or „fuse“ in a bridal ritual tantamount to a funerary ritual after the fashion of the Eleusinian „subterranean wedding“. But the act whereby the individual is sacrificed in order to actualize Being forms the scenario of initiation rites. Barbu's poetry programmatically aspires to the initiatory status: it means to be „an attitude of dream and ecstasy“, „instructing about the essential things“¹¹.

Imagining the world as a space for meta-morphosis, Barbu's entire poetry builds around a stable semantic nucleus: the „points of crisis“. But, from a mere poetic topic, the metamorphosis becomes, in *Secondary Game*, a device for constructing the image, or, in other words, a poetic principle¹². This is the process I intend to outline below. Let us admit that Barbu's work evinces five stages, out of which the first four are characterized by the author (in an interview given to Felix Aderca¹³) by relating the constituted poetic world to four intellectual hypotheses about Greece (Nietzsche's Dionysian Greece; the Balkans as a „final Greece“; the Alexandrian space; and, in the hermetic cycle, „the restricted polyhedral perfections“). I have identified, in the last, the Plutonic vision in *Timaios* about the mathematical structure of the material

¹⁰ On which, see Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță*, Bucharest, 1984, translated by C. Boico, Z. Manolescu, p. 113.

¹¹ I. Barbu, *Pagini de proză*, p. 113. The initiatory character of Barbu's poetry, emphasized by G. Călinescu in *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucharest, 1941, has served as a starting point for a number of interesting interpretations: M. Papahagi associates it with the dominant motif of wedding (*Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate*, in *Exerciții de lectură*, Cluj, 1976); in a beautiful *Esu asupra poeziei lui Ion Barbu* (Timișoara, 1980), Șerban Foartă demonstrates the unity of Barbu's work starting from its initiatory core; Dorin Teodorescu interprets the initiatory scenario through an alchemical „grid“ (*Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, 1978); Mandics György tries to identify (unfortunately, with certain questionable results in the interpretation of texts) the structure of the volume *Joc secund* with a rigorous axiomatic reduction of the same scenario (*Ion Barbu, „Gest închis“*, Bucharest, 1984).

¹² I have analysed this process in *Copacul inecat* (*Steaua*, 1984, no. 2) and *Lumea ca spațiu al metamorfozei* (*Steaua*, 1986, no. 8).

¹³ I. Barbu, *Pagini de proză*, p. 45—47.

world¹⁴. These four stages must be supplemented with Barbu's last literary formula, namely the paraphrase, the intertextual play so remarkably practised in *Veghea lui Roderick Usher*, or in his last poems: *O înșurupare în Maelström* (which alludes to Poe's *A Descent into the Maelström*), or *Protocol al unui club Matei Caragiale* — *Protocol of a Club Named Matei Caragiale*. Greece — conceived as a „mere moral hypothesis“ — which used to be a point of reference in the earlier stages, is replaced now by the spiritual space instituted by E. A. Poe („extrema climă Edgar Poe“ — „extreme climate Edgar Poe“) or M. Caragiale. They are „moral hypotheses about the universe“ which allow, in their turn, for secondary, dialogical modellings („paraphrases“). As I have mentioned, the object of Barbu's work in all these five stages stays the same: it is the „infra-reality“ constituted through language, as well as the probing of the „points of crisis“ thematized, for instance, in the *subterranean wedding* motif. During the „Sburătorul“ stage (whose products are repudiated by the poet, since they have sprung from an „elementary poetic principle“), Barbu simply narrativizes the metamorphosis in mythical fables. The motif is present in its original hypostasis in *Pentru Marile Eleusinii* (*For the Great Eleusinian Mysteries*), namely as *subterranean wedding* — a „critical point“ at which the wedding equalizes occultation for rebirth¹⁵:

Cînd calda strălucire a lunilor toride
Va prinde să decline, cînd soare potolit
Spre golfuri de-întineric va luneca trudit,
Își va rosti chemarea din nou, Eumolpide . . .

La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fior,
Tu vei ghici durerea Zeitei pămîntene
Și plînsetul Fecioarei, ce cîmpuri leteene
I-e dat mult timp să ude în roua ochilor.

Și-n toamna, somptuoasă de purpură și năcră,
In toamna unde seara încheagă tonuri vii,
Prin surda picurare a orelor tîrzii
Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru

.

¹⁴ *Soptiri de la Monos la Una*, in *Configurații*, Cluj, 1981.

¹⁵ An excellent summary and critical commentary on classical sources regarding the Eleusinian Mysteries from the perspective of modern archeological studies, in George B. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton University Press, 1961. On the relation between Demeter and Kore, see C. G. Jung, C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1949, and Walter Otto, *The Meaning of the Eleusinian Mysteries*, in *The Mysteries*, Papers from the Eranos Yearbooks, translated by Ralph Manheim, Princeton University Press, 1955.

Mă vei urma . . . Cuvîntul va depăna domol
 Povestea fără nume a Nunții Subterane;
 Uimit, îi vei cuprinde supremele arcan
 Din culmi nebănuite și limpezi, de simbol.

Iar cînd, topit în apa adîncilor mistere,
 Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat,
 Cu mîini îngemănate și gînd cutremurat
 Îți voi aduce iarba culeasă în tăcere.

By observing the distribution of roles in this text, it can be noticed that the two pronominal positions (*eu* „I“ and *tu* „you“) at the level of discourse, correspond to the roles of mystagogue and neophyte, dependent of the enacted mystery. Thereby they duplicate (dramatize) the spectator's position (he is always an involved, participant spectator, in the case of mysteries). The voice is therefore that of the initiate who bears witness to the „critical points“ of the metamorphosis. The „critical point“ is enacted by the subterranean wedding motif, sustained by two other figures: the Earth Mother (Demeter, presented elsewhere as „the Great Mother“) and the Maiden (Kore, Persephone), the one married onto death and reborn in „the grass picked in silence“, an emblem (like the snail, the egg, the tree, etc.) of the metamorphoses of Being. The Demeter-Kore couple (recurring in the Great Mother, the courtesan, or, using Barbu's term in *Răsturnica*, „Dama“ — the Maiden, the Sister, sometimes the turn sister, *anîma*, the hero's face returned into death) is a feminine counterpart of the subterranean wedding motif, and, as such, stays as a characteristic of Barbu's figuration as a whole. The structure recurs in many other texts (*The Dryad*, *Looking for Snails*, etc.), likewise conceived as acts of initiation of the „ego“ into the mystery of occultation and rebirth. Similarly, echoes of the Eleusinian Mysteries surface in the Nietzschean poem *Dionysiac*¹⁶.

Without insisting on the second stage (the cycle *Isarlik*), I only want to mention that the fable of metamorphosis is replaced here by the image of a purely mental space (painted in „the colour of the mind“), which is revealed in dreams and represented as the spatialisation of the „critical point“, the meeting point of contraries¹⁷. *Isarlik*, the Sun's bride and fortress-maiden (indicated by the figure 7 under the stelliform heptagon), is, simultaneously, a space of wedding and death (with the 14 forks of the gallows, with „gizi printre fete mari“ — „hangmen among young maidens“ —, with the 12 Turks „lying“ „între poleite pietre“ („on gilded stones“); situated „la mijloc de Rău și Bun“ („halfway between Good and Evil“), a town „de var și ciumă“ („of lime and plague“), „cuib de piatră și legumă“ („nest of stone and vegetable“), „tîrg temut hilar“ („a

¹⁶ Informations from Hippolytus in G. E. Mylonas, *Op. cit.*, p. 305—306.

¹⁷ As regards *Isarlik*, see C. F. Pavlovici, *Isarlik — comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*, in *Viata românească*, 1968, no. 7; Ș. Foartă, *Op. cit.*; Ion Pop, *Jocul poeziei*, Bucharest, 1985.

feared and hilarious town"), Isarlik has for its emblem, both tragic and grotesque, the saintly and ludicrous image of Nastratin Hogeia the buffoon, raised from the „liquid coffin“ of the Bosphorus.

Even more interesting, from a technical point of view, is the employment of this metamorphic fable in the cycle *Uvedenrode*, which testifies to the fascination of the Song, ascribed by Barbu to the English poetry, as the motto from Longfellow — two lines in alliterative meter — („For its tones by turns were sad, / Sweetly solemn, wildly sad“), suggests. In another paper¹⁸ I attempted to show the way in which the above-mentioned semantic core („the wedding“) is re-structured, in the poem *Paralel romantic (Romantic Parallel)*, not according to the notional individuality of the word, but rather through a musical game, which inscribes the metamorphosis into the relation of the phonetic structures (in the manner of Saussurean anagrams). The same thing occurs in the text which gives the title to the whole cycle, a poem which, in Barbu's opinion, is imbued with a „cosmic sexuality“. There is, in *Uvedenrode*, a certain type of „immanent sonorousness“ which invests the poem with a solar and cosmic meaning. The vision creates a nuclear space („the cliff of Uvedenrode“) which is external to the temporal becoming (in the variants, the title was *Timp înghețat — Frozen Time*): „Uvedenrode / Peste mode și timp / Olimp . . . Sub timp, / Sub mode, / În Uvedenrode“ („Uvedenrode / Over fashions and time / Olympus . . . beneath time, / beneath fashions, / In Uvedenrode“). The perspective is given by „ceasul în cristalin“ („the mute clock“), which marks the annihilation of time through the visionary anamnesis of poetry. From the privileged perspective of the „mute clock“, *Uvedenrode* represents the vision of becoming, of genesis and end, of the passing through „time“ and „fashions“ of a potential universe. But this becoming in fact occurs within the song; it is „fruct de liră“ („the lyre's fruit“). The genesis is accomplished by means of a magic incantation („Apari, / O cal de val . . .“ — „Rise, / o wave-stallion . . .“); the reversed sense of movement, the descent into the depths („Sub timp, / Sub mode“ — „Beneath time, / Beneath fashions“) manifests itself in the mirrored figure of a suspended alliteration („Pină când în lente / Antene atente / O cobori . . .“ — „Until in slow, / Attentive antennae / You bring her down“). Let us stop for a moment on the first movement in the history of this cosmic becoming:

*Ceas în cristalin
Lingă fecioara Geraldine*

*Dantelele sale
Ca floarea de zale*

*Prin brațele ei
Ghețar în idei,*

¹⁸ „Capătul paralogic“ al rostirii, in *Caietele critice*, VII, *Viața românească*, 1961, no. 6.

*La soarele sfânt
Egal-acest cânt:*

*Ordonată spiră,
Sunet,
Fruct de liră,
Capăt paralogic,
Leagăn mitologic,*

*Din şetrele mari
Apari:
O cal de val
Peste cavălă,
Cu varul deasupra-n spirală!*

The figure of genesis is imprinted within the song („La soarele sfânt . Egal — acest cânt“ — „To the holy Sun / Even- this song“), framed by two symmetrical projections of the spiral: the first identifies the spiral („Ordonată spiră“ — „Ordered spiral“) with the song, with uttering („Sunet, / Fruct de liră“ — „Sound / Lyre fruit“); the latter suggests the Milky Way¹⁹, imagined like a lime shell of the universe, locking „the mollusc world“, whose core and visionary emblem is *Uvedenrode*, the cliff of rhapsodic gastropods. The „spiral“ of song invokes, attracts into being („Apari!“ — „Rise!“) a fabulous animal: the wave horse, from the „large Gypsy camps“ of the „Gypsy goldsmith“ who is, in *Domnişoara Hus* (*Miss Hus*), the Sun. The horse, a solar animal, can be seen as an image of the Sun. This short sequence is reminiscent of a secondary moment preserved in the Eleusinian Mysteries which is associated with the mythologem of subterranean wedding. Persephone's wedding is doubled (in some interpretations of the Mysteries based on a source from Pausanias²⁰) by another image of rape-wedding, in which Demeter is the victim: in order to escape Poseidon while she was in search of the abducted Kore, Demeter changes herself into a mare, but is overpowered by the marine god who assumes the form of a stallion. This may be the origin of Barbu's figuration: „calul de val“ („the wave stallion“) and „cavala“ („the mare“). What is interesting is the structure of invocation, which combines three primary terms (*cal-val-var* — „stallion-wave-lime“), derived, by means of a metagram, from the generic term (*cal*), plus a fourth one, obtained by means of paronomasia: *cavălă*. The spell of coming into being originates the world, through successive metagrams, from the generic term — an emblem of solarly and „cosmic sexuality“. This spell substitutes the *narration* of initiatory fable (only alluded to, in a terriomorphic register); the poet explores, through a non-figurative technique, the sonorous relationship rather than the semantic individuality of terms; the words themselves seem to exist only

¹⁹ N. Manolescu, *Lecturi infidele*, Bucharest, 1966, p. 112.

²⁰ Jung, Kerényi, *Op. cit.*, p. 122—123; W. Otto, *Op. cit.*, p. 15—16.

within change, within a sort of permanent metamorphosis: what else is the metagram?

Finally, the cycle *Joc secund* can be interpreted as a re-written Book of Genesis, combining in hieroglyphs (the hymn in *Timbru — Timbre* —, the icon in *Lemn sfint — Holy Wood* —, the book in *Dioptrie — Diopter*) the original Platonian polyhedra. A typical example of this technique is the poem *Inecatul (The Drowned One)*:

Fulger străin, desparte această piatră-adîncă;
Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ocean!
Atlanticei sunt robul vibrat spre un mărgean,
Incununat cu alge, clădit în praf de stîncă,

Un trunchi cu prăpădite crăci vechi, ce stau să pice,
Din care alte ramuri, armate-n șerpi lemnoși,
Bat apele, din baia albastră să despice
Limbi verzi, șuierătoare, prin dinții veninoși.

First, a general observation: in the cycle *Joc secund*, the ontological ambiguity of the object is not achieved through narration, but rather by means of grammatical devices: for instance, by avoiding the nominative case, that is to say precisely the case which gives the semantic definition of the word. The avoided nominative usually gets substituted with the vocative; the noun ceases to be the firm and ontologically self-same subject of an action; rather, it appears to be generated by invocation, and therefore has the ambiguous ontological status of the one residing only inside the act of utterance („Fulger străin, desparte această piatră!“ — „Alien lightening, split this rock!“; „Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ocean!“ — „Agile Valleys, cut for me a day like a field-glass!“). The vocative is a „subject“ manipulated by an exterior will, which utters and articulates it; a good example is to be found in the poem *Din ceas, dedus...* (*Deduced from the Hour*): „Nadir latent! Poetul ridică însumarea...“ („Latent Nadir! The Poet assembles the dispersed harps“). Quite frequently, the nouns under stress take oblique cases; thus, the word is deprived of its status as subject being invested with the status of object. If the nominative does appear, it is usually employed in non-finite constructions, and, as a result, it figures not as a subject, but rather as the apposition of another name, outside the text, of an original name, occulted or forgotten, at any rate (in Mallarmé's phrasing) „abolished“. In the poem *Inecatul (The Drowned One)*, the abolished object, present in the title of the first variant, is *Copacul inecat (The Drowned Tree)*. The two stanzas of the final variant designate two metamorphoses of the tree sunk in the waters (and the word „copac“ — „tree“ — ought to be written „sous rature“, as Derrida suggests, annulled and yet visible under the erasure). Petrified, yet „vibrating“ vegetal, longing for the ambiguous condition of the coral (organic mineral), the tree is — in the first stanza — integrated with a crystalline architecture. In the second stanza, the second metamorphosis changes the object the

other way round: into a whistling organic being, once again possessing an ambiguous status: halfway between the vegetal and the animal. As in the first stanza, the aquatic space, in which the object is encapsulated, changes too: not into a crystal (a valley-field-glass), but rather into an organic bath. The object in itself does not matter any longer; it only matters as an (occulted) support of metamorphoses and an (occult) element of spatial aggregation in a game of eternal transformation whereby the world is continually recreated. According to Barbu's desideratum in *Note pentru o mărturisire literară* (*Notes for a Literary Confession*) which consists in „reinscribing a part of the event into the specific nature of syntax“, the difficult syntax in *Joc secund* introduces us into the essence of metamorphic process, which it neither explicates as narration, nor translates into mythos; but transforms into the principle of poetic discourse.

L'«IMAGI-NATION» DE ILARIE VORONCA

ION POP*

REZUMAT. — «Imagi-NATIUNEA» lui Ilarie Voronca. Pornind de la o propoziție a lui Ilarie Voronca, exprimată sub forma unui joc de cuvinte în poemul *Ora 10 dimineața* (1926) — „Dar eu, dintre toate NATIUNILE, aleg imagi-NATIUNEA” — autorul întreprinde o cercetare a concepției poetului avangardist român despre semnificațiile și funcțiile imaginației creatoare. Analiza evidențiază deopotrivă relativa stabilitate a „modelului” ce structurează această viziune pe parcursul întregii opere, și variantele sale definite succesiv în contextul universului imaginar simbolist care-i marchează debutul, apoi al poeziei constructiviste și suprarealiste. Se ajunge astfel la justificarea teoretică a „imagismului” ca tehnică de bază în organizarea discursului liric, mizând pe multiplicarea relațiilor analogice și pe tensiunea apropiierilor insolite dintre obiecte, capabile să confere textului un dinamism specific sensibilității moderne.

Un petit poème en prose datant de 1926, publié par Ilarie Voronca dans la revue d'avant-garde *unu (un)*, no. 6, 1928, sous le titre *Ora 10 dimineața (Dix heures du matin)* s'achève sur cette boutade: „Mais voilà, moi, parmi toutes la NATIONS, je choisis l'imagi-NATION”. Jeu de mots, certes, mais significatif — on le verra — non seulement pour un moment précis de l'évolution de l'oeuvre du poète, mais aussi pour l'ensemble de sa création: il résume, en quelque sorte, un „schéma” structurant sa vision du monde, sous le signe d'une tension toujours renouvelée entre le réel et l'imaginaire, entre les données de la vie immédiate et la poésie, et indique, d'autre part, un choix concernant la „technique” de son écriture, définissable en général par ce que Louis Aragon appelait, à propos du surréalisme, „l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image”¹.

Cette tension, ainsi que le goût immodéré de l'image peuvent être signalés déjà dans le premier recueil de poèmes de Voronca *Restriști (Malheurs)*, de 1923. A l'intérieur des conventions symbolistes, le jeune de 20 ans, sur les traces d'un Bacovia et de quelques autres précurseurs immédiats, opposait à l'univers clos de la petite ville de province avec ses „murs sombres”, ses „chambres éteintes”, ses parcs pourrissant dans l'humidité et l'abandon de l'atmosphère automnale, l'évasion „au-delà des tristesses” vers le paysage lumineux de l'enfance. Le thème de l'évasion symboliste, devenu déjà un lieu commun et développé d'une manière trop discursive et sentimentale, peut intéresser notre perspective de recherche dans la mesure où il offre en ébauche une sorte de modèle, d'obsession modélisatrice que l'on retrouvera dans toute la poésie de Vo-

* Universitățile de Cluj-Napoca, Facultăți de Filologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie.

¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1966, p. 83.

ronca: il y aura toujours chez lui une volonté de passer outre, de transgresser les frontières d'un monde accablant, de compenser par un mouvement de l'imagination les déficiences d'une réalité inacceptable.

Le militant de l'avant-garde que sera le poète dans les années suivantes ne parlera plus ce langage. Son „monde“ sera très différent: celui de la ville moderne, avec ses spectacles dynamiques de l'ère industrielle, ses affiches lumineuses, son ouverture planétaire. Mais, si l'auteur des manifestes constructivistes lancés à partir de 1924 dans les revues 75 H.P., *Punct (Point)*, 1924—1925) ou *Integral* (1925—1928) et des poèmes de cette même époque, réunis en 1931 sous le titre *Invitație la bal (Invitation au bal)* s'écarte de la langueur symboliste et de ses *topoi* caractéristiques, pour parler en tant que „poète ingénieur“, du „triomphe de la cérébralité“, le modèle structural de ses débuts reste, dans ses grandes lignes, le même. L'obsession du monde clos connaît en ce moment une extrapolation de nature doctrinale, allant dans le sens de la négation avant-gardiste: ce n'est plus un *espace* déterminé qui est maintenant en jeu, mais l'univers des *conventions littéraires* héritées, les obstacles et les limites de la *tradition*, les inerties de la *logique* et de la *grammaire* mises à profit par la poésie. Et au-delà de ces limites opprimentes, s'ouvre — promesse exaltante — l'horizon d'une imagination libérée de ses chaînes, à même d'instaurer un nouvel ordre des choses, un monde à l'échelle des aspirations les plus hardies de l'esprit. Car il s'agissait non seulement d'un changement de perspective vis-à-vis de la réalité donnée, mais plus encore, d'un remplacement, d'un rejet du *donné* à la faveur de *l'inventé*, afin d'arriver à la création d'un univers parallèle, indépendant, au bon gré de l'esprit constructif du poète. Une formule chère aux animateurs du constructivisme roumain — „l'évasion du pastiche éternellement naturel“ — est appropriée par Voronca aussi. C'est ainsi que dans son premier manifeste d'avant-garde — *Aviograma* — publié dans 75 H.P. en octobre 1924, il décide que: „L'artiste n'imité plus l'artiste crée / La ligne, la parole que l'on ne trouve pas dans le dictionnaire“ et — ironiquement — que: „La grammaire la logique le sentimentalisme [ne sont plus que] des pinces à linge“. Le slogan qui s'impose devient alors: „Invente invente“, sous l'impulsion du „rythme de l'époque“ — „Sur les cordes appelle l'empire des affiches lumineuses“, „le télégraphe a tissé des arcs-en — ciel en fil de fer“. D'où l'impératif du „rejet des formules purgatives“ et l'engagement solennel affirmant que: „lorsque formule deviendra ce que nous faisons, nous allons renoncer à nous-mêmes dans l'atmosphère anesthésiée“.

Ce sont des propositions que l'on pourra redécouvrir, dans des variantes diverses, dans tous les écrits à caractère de programme, publiés par le poète durant ses années d'adhésions constructivistes ou „intégralistes“, visant la création d'une nouvelle „grammaire“ de la poésie. Or, abandonner „l'imitation“, la *mimésis*, „briser les lois connues“ au profit de la „création“, de „l'invention“, et dire que: „Tout artiste doit être le porteur de nouveaux principes, en descendant dans le concert des

éclaircs du Mont Sinaï avec, à la main, les tables de la logique nouvelle², donnait feu vert à toutes les entreprises de l'imagination. *Imagination* et *imagi-nation*, car les exigences d'une vision dynamique, à la mesure du „pouls de l'époque“, imposaient l'appel à une technique d'écriture régie par la présence massive des *images*, brisant tout cadre conceptuel du discours, écartant les dangers de la rhétorique et de l'anecdote, troublant la cohérence „logique“ de la syntaxe traditionnelle. L'image devient ainsi le principal véhicule d'un état d'esprit toujours en alerte, d'une absolue disponibilité, étranger à la stagnation, obligeant à une combinatoire verbale surprenante et spectaculaire: elle est l'instrument par excellence d'une *poétique de la métamorphose*.

Mais que veut-on dire, en effet, par l'*image*? Voronca va plus loin que tous les poètes roumains du moment, lorsqu'il définit le processus imaginatif/inventif sans référence à la métaphore proprement dite et au symbole. Ne s'agissant plus d'une attitude mimétique par rapport au réel, il va de soi que ce qui est visé par cet „imagisme“ touche plutôt au *régime autoréférentiel de la parole poétique*, pour lequel c'est la substance qui compte en premier lieu, et la matérialité des signifiants. „La parole — écrit l'auteur de *Gramatică* — vit indifféremment du sens, comme le fer, la pierre ou le plomb résident pleinement avant les formules qu'ils empruntent au commerce [...] Le véritable artiste crée directement, sans symbole, en terre, en bois ou en verbe, des organismes vivants, des machines frayant des chemins, des cris tréaillant violemment tels des toits sous l'orage. Les mots acquièrent ainsi leur propre sens, en boxant ou en s'embrassant entre eux“³. De tels propos prouvent que, à côté de l'antimimésis, c'est le langage conceptuel qu'était visé, en tant que non-spécifique à la poésie: il ne s'agissait plus de symboliser des idées générales, préexistantes, devenues des lieux communs de la „réflexion sur le sens de la vie“ etc., mais d'exprimer sans moyen terme le frisson vital, l'énergie du vécu, en dehors aussi, bien sûr, de toute exaltation sentimentale rappelant la rhétorique romantique: „la grande phase activiste industrielle“ (c'est une expression du *Manifeste activiste adressé à la jeunesse* par la revue constructiviste *Contimporanul* — *Le Contemporain*, en mai 1924) demandait un autre type de vitalité, plus „virile“ et plus „saine“...

On est tout près ici de cette „imagination des mots“ et de la proposition de Mallarmé selon laquelle la poésie ne se fait pas avec des idées mais avec des mots. L'oeuvre du poète français sert d'ailleurs d'argument à la démonstration de Voronca: „Le refus conscient de la phrase grammaticale et plate commence avec Mallarmé“ — note-t-il, en marquant sur la liste les noms d'Apollinaire, A. Salmon, Tzara, Picabia, M. Iancu, Soupault etc.⁴. (Le même point de départ avait été institué aussi, à la recherche d'une poétique constructiviste, par Théo Van Doesburg, publié à la même époque par les revues roumaines d'avant-garde).

² Ilarie Voronca, *Gramatică*, in *Punct*, 1924, no. 6—7.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Dans un sens similaire, il accorde une attention particulière à ce qu'il appelle — sur les traces de Rimbaud — „la chimie des mots“⁵. Dans l'article précédemment cité — *Gramatică* — il faisait preuve de l'assimilation des suggestions mallarméennes concernant la „disparition élocutoire du poète“ qui „cède l'initiative aux mots“; ses remarques sur „le mot considéré en lui-même“ et les „réactions d'entre les mots“ l'attestent pleinement: „Les verbes décortiqués du symbole reçoivent leur véritable vitalité. Hors cela, les mots sont intraduisibles. Il existe pour nous une saveur presque sensuelle de l'enchaînement, en dépit du sens, des mots“. Et Voronca illustre ces propos par une série signifiant la notion de *chemin* en diverses langues: „*drum, chemin, Weg, cammino*“, dont le sens, qui est le même pour tous, n'aurait pas, cependant, la même valeur au niveau du signifiant, considéré dans sa matérialité concrète. Il y a là, on s'en aperçoit aisément, une tendance explicite à la *textualisation* du poème, qui situe Voronca parmi les pionniers de l'interprétation moderne du langage poétique dans l'espace roumain.

Toutes ces remarques sont mises, bien sûr, par le militant de l'avant-garde, au service d'une nouvelle poétique, bâtie, sur des fondements constructivistes: tendance à l'abstraction du réel, concentration de l'image surveillée par l'intellect, une certaine géométrisation de la vision plastique, attestant la volonté de se rendre maître du discours dans l'intention de cristalliser une réalité autre, libérée des intrusions „romantiques“ de l'affectivité. Et lorsque Voronca parle de l'accent qu'il faudra mettre sur la *sensation* („la notation est toujours saignante“, „la sensation prise [telle une] étoile dans les tenailles du poème actuel, revivifiée, étonne, pénètre comme une injection“ etc.)⁶ il ne contredit pas ses propos concernant l'abstraction nécessaire de l'image. Car ladite *abstraction* signifie le rejet de la *mimésis*, orientation vers une „sensualité“ appartenant à la parole même. Le dynamisme de l'époque machiniste peut trouver ainsi un correspondant dans le mouvement même du *texte*, en dehors des contraintes de la „logique“ et de la „grammaire“ traditionnelles qui sont ainsi déstructurées (en ce sens, le rappel des „mots en liberté“ futuristes ne manque pas), pour donner libre cours à la succession ininterrompue des *images*, en tant que métonymies plutôt que métaphores: „Les images se bousculent, non pas en comparaisons stériles, mais en des associations-éclaircies, feuillage dans la nuit. // Chaque vers est une somme de nouvelles possibilités, une autre solution de l'équation primaire“⁷.

Une définition de l'image poétique, telle qu'elle avait été ébauchée par Pierre Reverdy (et qui sera reprise sur leur propre compte par les surréalistes) peut être ajustée aussi au point de vue constructiviste — et Voronca le fait dans l'article publié en hommage à Tudor Arghezi, dans la revue *Integral*. Insistant sur la „chimie des mots“, il y écrit: „De là, création abstraite, l'image: rapport pur, de deux éléments les plus éloignés

⁵ Idem, *Tudor Arghezi, fierar al cuvintului*, in *Integral*, 1925, no. 3.

⁶ Idem, *Cicatrizări (Poezia nouă)*, in *Integral*, 1925, no. 1.

⁷ *Ibidem*.

(ou les plus proches) entre eux⁸. Distance ou contiguïté se trouvent ainsi exploitées, afin de rendre évidente l'intervention du poète dans l'ordre établi de la „grammaire“ du réel, intervention créatrice d'une tension, d'un „défi sémantique“ — selon l'expression de Paul Ricoeur — qui change la direction du regard de „l'alliance à caractère purement sémiotique entre la ressemblance et la substitution“ vers „l'instance de discours que constitue la phrase“, de sorte que: „Ce qui fait la nouvelle pertinence, c'est la sorte de «proximité» sémantique qui s'établit entre les termes en dépit de leurs distance“⁹. Une telle mise en tension convient d'ailleurs à merveille à une poésie visant l'inscription de la dynamique du réel au cœur même de la vie du texte. Qualifiée d'*abstraite*, la création de l'image attire, en effet, l'attention sur le fait que la similarité n'est pas forcément conforme à la réalité, mais plutôt imposée, — une mise en état de crise des „éléments“ donnés, provocation du sens nouveau. D'où la possibilité de définir la poésie comme: „Langue nouvelle, sensation crue, construction classique objective (imposée par un ordre et une contrainte qui lui sont propres)“¹⁰. (Ce „classicisme“ de la construction poétique, n'a, bien sur, rien à voir avec l'attribut traditionnel: il concerne un ordre strictement interne du langage, cette „discipline“ de l'expression marquant la volonté de concentration de la parole, le refus du désordre affectif: pour Voronca constructiviste, comme pour les précurseurs futuristes, le „je“ devait être détruit et, avec lui, „la désagrégation malade, romantique, surréaliste“¹¹).

Avec de pareils repères théoriques, on peut comprendre que le passage — sous l'angle de la technique de l'*image* — à la vision surréaliste ne sera pas trop difficile pour notre poète, malgré les différences de motivation qui interviennent. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les surréalistes mêmes avaient fait leur la définition proposée à l'image par Pierre Reverdy (voir le premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton). Et le poète roumain, qui voulait promouvoir, en fin de compte, une „synthèse moderne“ de tous les mouvements novateurs du moment, dans la formule de „l'intégralisme“, pourra aisément traverser la barrière qu'il avait lui-même dressée, auparavant, entre un constructivisme „orthodoxe“ et la „maladie“ surréaliste. C'est ce qui arrive d'ailleurs après la dissolution du groupe *Integral* et l'apparition, en 1928, de la revue *unu*, avec ses évidentes sympathies pour le programme de Breton.

Le texte dont nous parlions au début de ces pages — *Ora 10 dimineața* — signale, entre autres, ce tournant de l'attitude du poète, toujours plus attiré par les expériences surréalistes en matière d'imagisme. Les griefs qu'il avait faits au mouvement français semblent dès lors oubliés. L'*imagination* admet dans son espace „l'inconscient“, nouveau „au-delà“, opposé au réel, au donné. Et si la motivation du choix de l'„*imagi-NATION*“ fait état des mêmes arguments caractéristiques au non-conformisme de l'avant-garde (opposition radicale aux „conventions“,

⁸ Idem, *Tudor Arghezi, fierar al cuvîntului*.

⁹ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 246.

¹⁰ Ilarie Voronca, *Cicatrizări (Poezia nouă)*.

¹¹ Idem, *Suprarealism și integralism*, in *Integral*, 1925, no. 1.

aux „formules“, aux „lois“ instituées etc.), cette option s'exprime cette fois en des termes plus proches d'un certain „romantisme“, caractéristique au surréalisme. Rêve, „révélation instantanée de l'invisible“, pouvoir magique des mots, „rencontres imprévisibles“, „succession de hasards“, etc. deviennent les syntagmes les plus fréquents dans les propos de Voronca sur la poésie. Et, au moment où le groupe d'avant-garde de la revue *unu* annonce sa rupture d'avec le mouvement constructiviste de *Contimporanul*, celui qui écrit l'article-manifeste marquant ces distances est Voronca lui-même: „...le mouvement que [*Contimporanul*] voudrait représenter, le «constructivisme», et dans lequel il s'est fixé dès son apparition, est tout à fait étranger aux vues actuelles de *unu*, qui se revendique d'une conduite totalement détachée de la réalité, totalement étrangère à l'utilitarisme constructiviste réalisé dans l'architecture, et qui agite dans les bassins des rêves les eaux de quelques visions détachées de tout problème et continuité situés au-delà du poème et de la demi-veille“¹².

Certes, l'imagination est mise toujours en contraste avec le réel, par lequel on entend, encore une fois, un ensemble de contraintes imposées par la conception bourgeoise de la vie — un plat positivisme, jamais animé par le goût libérateur d'une pensée désintéressée. D'où les apostrophes réitérées à l'adresse des „avares“ soucieux du seul „confort égoïste et content“, prisonniers d'un monde strictement lucratif, „sans rêves et sans poèmes, comme à l'état de veille“¹³. Mais l'appel à l'imagination est maintenant plus fervent, mélange d'enthousiasme transformateur et d'angoisse, engagement de l'être tout entier dans le processus de la transformation du monde. La place du „poète ingénieur“ constructiviste est prise par ce que Breton appelait le „rêveur définitif“ — et Voronca reprend pratiquement, pour le caractériser, les formules du chef de file surréaliste, lorsqu'il écrit, par exemple, que: „Le sens du monde réel nous échappe. Mais le monde réel est trop restreint pour nos possibilités de création et d'invention. Dans l'éclair d'une image, toutes les fontaines de l'univers, renouvelées. [...] La seule certitude: le poème. Prenez, mangez, ceci est notre corp et notre sang: le poème“¹⁴. Pour Voronca, comme pour l'auteur du premier *Manifeste du surréalisme*, l'imagination est le seul moyen capable de combler le vide du réel, de transgresser tout ce qui est „conforme à l'usage“, de s'opposer à la logique qui asservit et appauvrit l'esprit. „Rappelle-toi — écrit le poète roumain — que tu es une miette du TOUT, le TOUT même n'étant qu'une miette, et tu verras alors combien fades et pompeuses sont toutes les architectures philosophiques, combien pénible et risible est la pensée exacte et précieuse“¹⁵. Mais à cette „pensée exacte“ on n'oppose plus la seule „invention“ et la libre „chimie des mots“: l'esprit du poète se place aux aguets du flux profond de l'être, de la „nébuleuse“ intérieure,

¹² Idem, *Coliva lui Moș Vinei*, in *unu*, 1930, no. 29. Article signé „unu“, au nom du groupe.

¹³ Idem, „*Poeme în aer liber*“ de Stephan Roll, in *unu*, 1929, no. 13.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Idem, *Între mine și mine*, in *unu*, 1929, no. 19.

du flou et de l'impalpable des mouvements subjectifs ou extérieurs. L'état de prédilection est l'attente d'une „révélation“ dernière, la tension vers l'inconnu, une disponibilité accrue pour le „mystère“ de l'existence. C'est surtout ce côté *existentiel* de l'imagination qui s'impose à ce moment où, sur les traces des surréalistes, Voronca affirme sa croyance au rêve en tant qu'agent de la métamorphose du réel, capable de détruire les limites imposées par les conventions et les lois: „Voilà, je ferme les yeux, et la moitié du monde perd de son intensité [...]. Mais bientôt, sur toutes les racines arrachées, les eaux du rêve viendront en blancs torrents, et les apparences accompagnées par des lois et des formules seront emportées dans le précipice [...].“¹⁶ La „chimie des mots“ n'a pas perdu pour autant son actualité (le poète, on l'a vu, parle de la „déviation de la pensée à travers le mot“ et constate que celui-ci „est descendu du cheval du sens immédiat et utile, pour arriver à une existence et à une respiration propres, qui méritent une attention en soi et dans la balançoire duquel il convient de se laisser bercer sans considérations d'ordre pratique, comme aux jours de fête“)¹⁷, mais l'accent mis sur le hasard, sur le flou du discours, atteste un changement de perspective, une importante distanciation vis-à-vis de ce que le *Manifeste activiste* de *Contemporarul* appelait „l'expression plastique, stricte et rapide des appareils Morse“; changement de rythme discursif, avec des répercussions sur la nature de l'univers imaginaire: „Dans cette estimation des enchaînements des paroles [...] reconnaissons juste cette partie révélatrice du hasard, ces harmonies éveillés par l'accidentel, telles les effleuves de parfums et d'échos apportées par les navires du vent. // Le poème se rejouit du choc argentin de l'imprévu“¹⁸.

D'ailleurs, l'exercice de l'imagination et, partant, l'imagisme en tant que technique essentielle d'écriture s'arroge les mêmes fins visant la destruction de la cohérence des discours conventionnels, en multipliant les perspectives („Chaque poème — une prune“), en instaurant le mouvement perpétuel de l'esprit inventif attiré par „l'imprévu, par la nouveauté des associations d'idées et d'objets“¹⁹. Ou encore: „L'art [...] exige un matériau pris de l'inhabituel, qui fâche le tympan de la convention, qui foule aux pieds les robes de soie, les certificats d'études. Tous les rapports et les goûts admis renversés en bloc, à leur place institués d'autres (je voudrais un perpétuel mouvement, la non-instauraton d'aucune formule, mais ce n'est pas possible)“...²⁰

Opter pour l'«imagi-nation» c'est donc nier et construire en même temps, maintenir l'esprit en cet état de disponibilité absolue à même d'assurer à la poésie une authenticité accrue, de la transformer en véritable acte existentiel. L'image cesse d'être un simple ornement de la pensée discursive et abstraite, pour devenir ce noyau tensionnel où le monde intérieur se confronte à la réalité externe, visant sa métamor-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

phose. Imaginer c'est s'installer au centre génésique même du discours poétique, sans aucun préjugé, en s'ouvrant à toutes les surprises du hasard mental, au jeu infini des associations, au libre mouvement de la parole. La distance entre l'écrit et le vécu se trouve ainsi sensiblement réduite jusqu'à une quasi simultanéité des deux. Ce qui compte ce n'est plus, dans cette perspective, l'*oeuvre* en tant que résultat accompli et définitif (car il y aurait le risque qu'elle soit récupérée par les „conventions“ acceptées) mais le mouvement, la dynamique de l'esprit qui s'y affirme: Voronca dira à plusieurs reprises que ce qui l'intéresse, c'est en premier lieu „l'angoisse“ du poète, sa quête d'une „révélation“ jamais atteinte. Il y a même chez lui une sorte d'exaltation de la „non-réalisation“, de „l'échec de toute entreprise“²¹. Surprendre sur le vif la relation tensionnelle entre le moi et le monde vaut plus que toute vétille de prestige officiellement reconnu.

De même que chez les surréalistes, l'imagination tient chez le poète roumain un rôle réparateur: c'est l'instauration du règne de la liberté, dans un espace quasi-paradisique, de commencement du monde, — un monde de la parfaite transparence des êtres, où „le terrible interdit“ — dont parlait Breton — semble à jamais levé. En inventant des images toujours nouvelles, révélatrices des aspects cachés et surprenants du monde, le poète s'entoure d'un univers plus pur et plus riche, à la mesure de ses aspirations. L'imagination peut être définie alors aussi comme *imagi-nation*, car il s'agit d'une véritable „société“ d'images: elles surgissent de tous les horizons, pour envahir, telle une végétation tropicale, l'espace du poème, dans une luxuriance baroque. Le discours devient pratiquement une *métaphore filée*, la phrase est en quelque sorte saturée d'images, la nomination directe de l'objet se trouve comme frappée d'interdit. De là, une certaine impression de maniérisme, car l'attention du poète semble se concentrer souvent sur les performances même de la surprise associative, sur le spectacle d'un art combinatoire toujours à la recherche de l'insolite. L'objet s'ouvre sans cesse à un vaste réseau d'analogies (Voronca parle plus d'une fois de la relation au „TOUT“ du monde, d'un univers de „vases communicants“, du fait que „le poème casse les vitres du poème“²², qu'il „doit être un jaillissement téméraire, une transition de la chambre au miroir, du jardin à la saison“²³). En cela, Voronca aurait pu très bien souscrire aux assertions qu'André Breton fera dans sa préface au *Signe ascendant* (datant de 1947, un an après la mort du poète roumain): „Seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce soit prononcé ou *tu*. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit. Aussi repousserons-nous dédaigneusement le grief ignare qu'on fait à la poésie de

²¹ Idem, *Lectură pe o banchiză*, in *unu*, 1930, no. 26.

²² Idem, „*Poeme în aer liber*“ de Stephan Roll.

²³ Idem, *A doua lumină*, in *unu*, 1929, no. 16.

ce temps d'abuser de l'*image* et l'appellerons-nous, sous ce rapport, à une luxuriance toujours plus grande²⁴.

Une telle „luxuriance“ avait été visée et réalisée aussi par Ilarie Voronca, dont toute la poésie témoigne de ce goût d'un imagisme débordant, d'une richesse et d'une nouveauté qui dépasse de loin tout ce qu'avait été entrepris par ses contemporains roumains. Ce véritable culte de l'image assure à sa poésie une originalité incontestable (voir, entre autres, ses poèmes de *Colomba* — 1927, *Ulise* — *Ulysse*, 1928, *Brățara nopților* — *Le bracelet des nuits* — 1929, *Plante și animale* — *Plantes et animaux* — 1929 ou *Incantații* — *Incantations* — 1931). C'est une poésie de l'émerveillement de l'être toujours fasciné par la découverte de „la beauté de ce monde“, où chaque objet ou événement devient un prétexte d'éloge, un point de départ pour un hymne. Et si cette poésie va — dans les derniers volumes publiés en roumain entre 1930—1933 — vers une certaine simplification du discours, pour arriver à ce lyrisme „unanimiste“²⁵ caractéristique pour l'oeuvre française du poète, avec son pathos humanitariste whitmanien, il n'en reste pas moins que ce qui définit le mieux sa démarche créatrice c'est, avant tout, ce choix de l'«imagi-nation». Une option significative, riche en conséquences dans l'ambiance de l'avant garde roumaine, et qui a valu à ce remarquable poète le qualificatif de „milliardaire des images“.

²⁴ André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 10.

²⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, București, Minerva, 1974, p. 419.

STUDIA LITTERARIA

TEXTE VS. ÉNONCÉ (CONSIDÉRATIONS SUR LA „GRAMMATICALITÉ“)

LIANA POP*

REZUMAT. — *Text vs. enunț* (Considerații asupra „gramaticalității“). Contestind operativitatea opoziției *text vs. propoziție frază* pentru definirea *textualității*, — opoziție utilizată încă în analiza fenomenelor verbale și în care, spre deosebire de aceea de *text*, entitatea *propoziție/frază* este de natură apragmatică —, autoarea propune omogenizarea perspectivei asupra textului prin adoptarea opoziției *text vs. enunț* („enunț” în sensul de expresie a unui act verbal), în care ambii termeni sînt de natură comunicativ-pragmatică. Alături de *perspectiva tematică* asupra textului, devine astfel posibilă introducerea *perspectivei acționale* asupra acestuia, și aceasta începînd cu nivelul constituenților săi elementari (enunțuri). În paralel, autoarea propune și omogenizarea termenului de *grammaticalitate* prin restrîngerea sa la accepțiunea de *sintacticitate*, ceea ce ar face posibilă folosirea lui în opoziție cu cel de *acceptabilitate* la toate nivelurile de evaluare a fenomenelor verbale. La nivelul acțional al sensului, autoarea propune fondarea conceptului de *grammaticalitate* pe conceptul propriu de *valență discursivă*.

0. La „grammaticalitate” est le plus couramment identifiée à la correction morpho-syntaxique des propositions/phrases d'une langue. Selon cette vision, est „grammatical” tout énoncé qui ne s'écarte ni des règles de l'accord, ni des règles régissant les fonctions syntaxiques/„places” des mots/„parties du discours”/„arguments” dans la proposition/phrase considérée, même si les lexèmes les composant sont sémantiquement incompatibles. C'est cette perspective qui amène les linguistes et les logiciens à évaluer comme „grammaticales” des propositions/phrases comme celles-ci, bien formées du point de vue syntaxique, mais sémantiquement non-acceptables:

(1) L'atome d'or est jaune.

(2) I am really hungry and five is a prime number. (Gopnik, 1979 : 161) L'exemple (1) est évalué comme proposition grammaticalement bien formée, mais absurde. A (2), évalué d'un point de vue discursif comme „phrase grammaticale”, on n'attribue aucun caractère textuel et cela (ibid.) en raison d'une sémantique tout aussi „étrange”, selon nous, que celle de (1). Pourquoi ne dit-on alors, par analogie avec (1), que (2) este un discours/texte grammaticalement bien formé, mais absurde?

0.1. Du moment qu'on a posé la possibilité d'interpréter (2) comme texte — il y a agencement de deux propositions —, on se demande à

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

juste titre à quels niveaux faut-il évaluer la bonne formation textuelle, qu'est-ce que la „grammaticalité“ d'un texte et quelle place occupe-t-elle dans les jugements de la formation textuelle?

1. Il y a des chercheurs qui nient manifestement l'opérativité du concept de „grammaticalité“ pour l'analyse textuelle. Et pourtant, depuis longtemps déjà, on est convenu d'employer le terme de „grammaire“ également pour le niveau textuel de l'analyse. Mais, en raison de définitions encore contradictoires de ce que devrait être la „grammaire“ du texte, les évaluations en termes de „grammaticalité“ textuelle sont, elles aussi, peu claires.

1.1. Depuis la naissance des analyses textuelles, „grammaticalité“, dans le sens classique du mot, a été opposé à plusieurs concepts d'emploi plus récent. Posant comme structure du texte une succession de plusieurs propositions/phrases — unités conçues hors du „communicatif“ qui est le propre du texte —, le questionnaire dont les réponses ont été réunies dans *Text vs. Sentence* édité par J. S. Petöfi en 1979, est le point de départ de plusieurs perspectives.

1.1.1. Ainsi, on a opposé *grammaticalité* à *textualité*, par analogie avec d'autres oppositions comme: sémantico-syntaxique vs. pragmatique, statique vs. dynamique, sens unique vs. sens infinis, structure finie vs. structure infinie, ou encore de l'opposition: élémentaire vs. global („elementaristic“ vs. „wholistic“) (cf. Oomen, 1979, passim). Mettant en opposition deux entités de nature distincte: *proposition/phrase* vs. *texte*, qu'on dit appartenir, l'une à un niveau purement syntaxique et l'autre à un niveau sémantico-pragmatique, cette perspective semble exclure l'existence d'une grammaire textuelle proprement dite.

1.1.2. En vertu de la même opposition *proposition/phrase* vs. *texte*, et pour faire ressortir au texte son ancrage pragmatique, on a encore opposé *grammaticalité* à *acceptabilité*. Dans cette perspective encore, aucun caractère „grammatical“ n'est accordé à l'entité texte. (cf. Beaugrande, 1979 : 490).

1.1.3. En effet, peu de textologues parlent d'une „grammaticalité discursive-textuelle“. Parmi ceux-ci, Segre pose comme traits distinctifs pour l'opposition *proposition/phrase* vs. *texte*, l'opposition *grammaticalité* vs. *grammaticalité* + *communicativité*. La grammaire textuelle postulerait des règles de connexion entre propositions/phrases, tout comme la grammaire tout court se charge de la construction correcte de la proposition/phrase (cf. Segre, 1979 : 81—85). D'autre part, les règles textuelles s'occuperaient des *énoncés* (Segre ne dit pas cette fois *propositions*) et de leurs relations avec l'énonciation (id. : 83) ou encore de la *production d'unités de communication* (id. : 85), ce qui est un point de vue beaucoup plus approprié à l'objet d'analyse dit *texte*. Segre ne donne pourtant pas de solution pratique au „mariage“ des deux „volets“ responsables, selon lui, de la bonne formation textuelle, ni ne précise l'emploi du terme de „grammaticalité“ étendu au domaine textuel.

1.2. Pour ce qui est des jugements en termes de „grammaticalité textuelle“ effectués sur différentes séquences verbales, ils sont, nous l'avons déjà dit, peu nombreux et assez hétérogènes. Van Dijk parle,

vraiment, de „textes grammaticaux“ ou „semi-grammaticaux“ (1971 : 11), mais ne fait pas comprendre en quoi cette „grammaticalité“ consiste effectivement. Nous avons par ailleurs remarqué l'emploi de termes comme „agrammaticalité textuelle“ ou „discursivement agrammatical“ chez Mariana Tuțescu (1986 : 28), respectivement pour juger de la formation de séquences comme :

(3) *Il a gelé. Mon dentifrice est bifluoré.

(4) — Pourquoi le professeur Durand a-t-il pris son parapluie?

*— Parce qu'il fait beau.

1.3. Comparons les jugements évaluant (3) et (4) comme „agrammaticaux du point de vue discursif/textuel“ et les jugements instituant (1) et (2) comme „proposition“ respectivement „phrase“ „grammaticales“.

Les quatre cas analysés sont tous — à des niveaux différents — des constructions de linguistes, des „exemples“ élaborés à des fins théoriques et ne prenant en considération aucune situation concrète de discours. Pris comme séquences apragmatiques, seuls les niveaux syntaxique et sémantique y ont été considérés. Si, pour la grammaticalité du niveau propositionnel/phrastique — les exemples (1) et (2) — on a reconnu comme condition suffisante la seule construction syntaxique, pour la grammaticalité du niveau discursif-textuel — les exemples (3) et (4) — on a réclamé une bonne formation syntaxique et sémantique à la fois. C'est bien cette intrusion du sémantique dans la „grammaire“ qui vient „brouiller“ l'acception purement syntaxique de „grammaticalité“, telle qu'on l'emploie pour les jugements sur la proposition/phrase. Il est vrai que la syntaxe ne peut être isolée de la composante sémantique que pour des raisons théoriques. Mais, du moment qu'on le fait pour le niveau propositionnel/phrastique de l'analyse, il conviendrait de le faire pour le niveau discursif-textuel également. Or, dans la „grammaire“ textuelle, on a proposé d'inclure une composante sémantique (et même une composante pragmatique) (v. Dijk, 1971; Petöfi, 1975), ce qui l'a rendue presque synonyme de „sémiotique“ textuelle. On pourrait remédier à ce glissement terminologique en limitant l'acception de „grammatical“ à „syntaxiquement bien formé“, tant au niveau propositionnel/phrastique qu'au niveau discursif/textuel. Des jugements en termes de „grammaticalité“ pourraient alors s'effectuer sans ambiguïté sur n'importe quelle séquence soumise à l'analyse. Les exemples (1)–(4), considérés hors de tout emploi situationnel, pourraient, dans cette perspective, être tous jugés comme „grammaticaux“, bien que non-acceptables du point de vue d'une sémantique standard. Employés dans des situations concrètes de discours, ils pourraient, à la rigueur, tous être évalués comme discursivement/textuellement bien formés (v. plus loin 3.2.3.4.). Mais une telle évaluation n'est possible que dans une perspective pragmatique, se refusant à l'observation des „faits de langue“ ou de ce qu'on appelle dans la grammaire „exemples“, pour s'attaquer à ce qu'on appelle „la langue en action“.

2. La perspective pragmatique a introduit dans l'évaluation des séquences verbales de tous les niveaux le concept d'*acceptabilité*, basé, à son tour, sur celui d'horizon d'attente. Poussée à l'extrême, cette pers-

pective de l'usage a même abouti au rejet total du concept de phrase („la phrase n'existe pas“; „est phrase ce que le linguiste décrète être une phrase“; Berrendonner, 1979 : 345). Sans aller si loin, nous dirons seulement que cette vision justifie la substitution de l'entité syntactico-sémantique *proposition/phrase* par l'entité sémiotique *énoncé*, qu'on pourra dès lors opposer à l'entité sémiotique *texte*. Cette substitution justifie à son tour de poser comme seule opérante pour l'analyse textuelle non plus l'opposition *texte vs. proposition/phrase* mais l'opposition plus homogène — car les deux termes y sont de nature sémiotique — *texte vs. énoncé*. Parmi ceux qu'on avait appelés à résoudre les oppositions *proposition/phrase vs. texte*, respectivement *grammaire de proposition/phrase vs. grammaire de texte*, Sgall avait peut-être le plus clairement affirmé que l'*énoncé* („utterance“ ou „sentence token“) étant le résultat de l'usage d'une proposition/phrase par le locuteur, le *texte* n'est autre chose qu'*„une séquence (ou un enchaînement) d'énoncés“* (Sgall, 1979 : 89; traduit et souligné par nous.). Cette perspective vient alors imposer une autre opposition: *grammaire de texte vs. grammaire d'énoncé*.

2.1. D'ailleurs, l'analyse grammaticale traditionnelle se ressent depuis longtemps déjà d'une certaine immixtion de la perspective communicative dans les faits de langue, perspective de plus en plus difficile à mettre de côté et qui introduit un certain relativisme dans l'analyse, voire dans la définition de la proposition et de la phrase (cf. Neamtu, 1986, *passim*). Ce qui n'est qu'un argument en plus à considérer les propositions/phrases en tant qu'énoncés, ou, selon d'autres, en tant que „text-sentences“ opposés à „system-sentences“ (v. Brown et Yule, 1983 : 19).

2.2. Nous rappelons ici la définition donnée par Searle à l'acte verbal: $F(p)$, où F est la force illocutionnaire de la proposition p . Il s'ensuit que, en tant qu'*expression d'un acte verbal*, l'*énoncé* pourra être analysable en deux parties, plus ou moins distinctes: 1° — une partie propositionnelle à fonction essentiellement référentielle et 2° — une partie illocutionnaire. Autrement dit, il pourra être vu 1° du point de vue de sa *référence au monde* („référence externe“ chez Ducrot, „sujet de discussion“ ou „thème“) et 2° du point de vue *actionnel* (la „référence interne“ ou la „référence à sa propre énonciation“ chez Ducrot, autrement dit le type d'acte dont il est l'expression). Par rapport à la proposition/phrase où seul le niveau thématique est constitutif du sens, ce sont à la fois les deux niveaux — thématique et actionnel — qui constitueraient ensemble la signification de l'énoncé. En tant qu'entité (expression d'un acte verbal), l'énoncé est donc à voir comme *structure propositionnelle* (prédicat à n arguments organisés dans le couple thème — rhème) ayant une certaine *fonction illocutionnaire*.

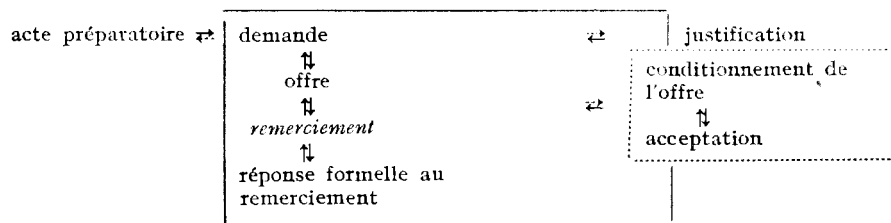
2.3. En tant que *constituant élémentaire du texte*, l'énoncé va projeter les deux „volets“ de son sens sur le texte entier. A cette „double dimension de la référence“, deux types de syntaxe semblent s'imposer: une *syntaxe thématique*, organisant la „référence externe“ ou „ce dont on parle“ et une *syntaxe actionnelle*, appelée à organiser „ce que l'on

fait“ ou les sens pragmatiques des énoncés qui sont les forces illocutionnaires (cf. Pop, 1984, 1985a, 1985b, 1986).

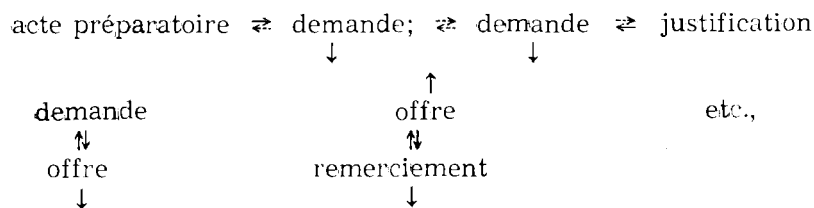
2.3.1. En ce qui concerne la *structuration thématique* du discours/texte, les recherches sont nombreuses. Ce n'est qu'à ce niveau qu'on a généralement parlé de „grammaire“ textuelle, car c'est à ce niveau que se situent les „grammaires narratives“ de Propp, Greimas ou Bremond, ainsi que les „réseaux thématiques“ de Petöfi ou encore les *schémas de progression thématique* (Combettes, 1978, Scinto, 1983 etc.). Si l'on pose comme principe organisateur à ce niveau les relations logico-temporelles, alors l'unité minimale thématique sera constituée lors de l'actualisation d'une seule relation, tandis que l'unité thématique maximale sera le résultat de l'actualisation d'un schéma thématique complet (cf. Pop, 1986 : 75). L'opposition *maximal vs. minimal* en parlant d'unités doit être vue comme équivalente de l'opposition *équilibre vs. déséquilibre (schéma complet vs. simple liaison)*.

2.3.2. On peut affirmer avec assez de certitude que le problème de la *structuration du sens pragmatique* se trouve plutôt dans un état de desiderata (Dijk, 1971 : 341; Figge, 1979 : 19 etc.). Il est vrai que les analyses effectuées dans la théorie des actes verbaux considèrent ceux-ci comme des „unités minimales“ de communication (nous dirions plutôt des „constituants élémentaires“) et utilise aussi le concept de „hyper-sentence“ pragmatique qui définirait les textes en tant que macro-actes de communication. Très peu de mentions ont été pourtant faites jusqu'à présent au sujet de la structuration effective des séquences d'actes (v. à ce propos Hasan, 1979 et „Etudes de linguistique appliquée“ no. 44) et moins encore sur un *principe syntaxique* à même d'expliquer les connexions entre les actes et, implicitement, la constitution des macro-actes (actions) caractérisant tel ou tel type de texte. Le petit nombre de recherches en syntaxe actionnelle proprement-dite se trouve motivé par le fait que les analyses textuelles ont surtout visé des discours de type essentiellement monologal (discours littéraires, par ex.) où la dimension thématique est prédominante. Or, tout comme d'autres unités linguistiques (chez Fillmore les lexèmes), les énoncés sont „syntaxiquement prédéterminés“. Cela veut dire — et la pratique verbale le prouve pleinement — qu'ils ne peuvent généralement exister seuls. Ainsi, il est évident pour tout locuteur qu'on ne peut *remercier* en dehors d'une action plus ample, présupposant, au préalable, au moins une *demande* et une *offre*; qu'on ne peut laisser une *salutation* sans „*réponse*“; qu'il ne faut pas répondre à une „*question rhétorique*“ et ainsi de suite. Ces règles actionnelles, intuitivement connues par tout individu socialisé, témoignent de l'existence de certaines virtualités combinatoires des énoncés/actes verbaux. Nous avons appelé ces aptitudes structurantes des énoncés *valences discursives*, posant qu'elles agissent en tant que principe syntaxique au niveau actionnel. Nous y avons distingué plusieurs catégories: valences dialogales vs. valences monologales; valences proactives vs. valences rétroactives; valences fortes (obligatoires) vs. valences faibles (facultatives) etc. Dans l'analyse concrète des actes, une seule valence peut détenir plusieurs caractéristiques à la fois (cf. Pop, 1986 : 42—51). Pour rendre

compte de leur emploi, la description des actes verbaux pourrait se raffiner par la spécification de leurs obligations/possibilités combinatoires. Une telle description ressemblerait peut-être aux „entrées“ sémantico-syntaxiques des verbes ou à des schémas dépendantiels. On pourrait, par exemple, décrire les „réseaux cohésifs“ de l'acte de *remercier* dans un schéma comme:



Une telle configuration s'avère capable de rendre compte a). du contexte interactionnel de l'acte analysé; b). des configurations obligatoires et facultatives de ses valences et, par là, c). des unités minimales ou discursives (états de déséquilibre) et des unités maximales ou textuelles cursives (états de déséquilibre) et des unités maximales ou textuelles le terme *discours* pour désigner la dimension linéaire (micro-structurale) de la performance verbale et *texte* pour désigner la dimension globale (macro-structurale) de cette même performance, nous appellerons *unités minimales* ou *discursives* celles qui, lors de l'activité verbale, *résultent de la satisfaction d'une seule valence discursive* (ou instance cohésive) et *unités maximales* ou *textuelles* celles qui, lors de l'interprétation, *ont résulté de l'actualisation d'une configuration stable (obligatoire) de valences* (ou schéma de comportement) (cf. *ibid.*). Ainsi, dans la configuration de valences de *remercier*, on peut déceler plusieurs unités minimales:



mais une seule configuration obligatoire ou unité textuelle: celle confinée par les valences obligatoires (flèches à ligne continue) partant de *remercier* (encadrée par une ligne continue). On peut remarquer dans le cas des unités minimales des valences obligatoires restées libres, non-satisfaites, marquant les états de déséquilibre de ces unités.

2.3.3. Des études détaillées doivent encore être effectuées sur le mode dont les unités minimales thématiques et actionnelles se „superposent“ dans la construction du discours. Pour ce qui est des unités maximales de ces deux niveaux, nous pouvons affirmer qu'elles ne s'im-

posent pas simultanément les limites, autrement dit qu'un „texte actionnel“ ne se termine pas toujours quand le „texte thématique“ est épuisé (cf. Pop, 1985b).

2.4. Pour faire le point sur ce que nous venons de dire, remarquons que, à tous les niveaux pris en considération — proposition/phrased, énoncé, unités discursives, unités textuelles — la grammaticalité peut être entendue comme jugement exclusivement syntaxique portant sur l'organisation de diverses „fonctions“ ou „sens“:

- des „fonctions syntaxiques“, „arguments“ ou „sens grammaticaux“ dans la syntaxe de la proposition/phrased;
- des fonctions d'informations „thème“ et „rhème“ ou „sens thématiques“ dans la perspective fonctionnelle sur la proposition; elles s'organisent dans une syntaxe „thématique“;
- des fonctions narratives dans ce qu'on appelle les „grammaires narratives“; et enfin,
- des fonctions illocutionnaires dans ce qu'on peut appeler déjà une syntaxe actionnelle.

En ce qui concerne les jugements en termes d'acceptabilité, ils porteront sur le niveau sémantico-pragmatique des séquences analysées. On pourrait résumer les considérations précédentes dans un tableau comme:

Niveau	bonne formation							
	PROPOSITION/ PHRASE		Constituant élé- mentaire ENONCE		Unité minimale DISCOURS		Unité ma- ximale TEXTE	
	G	A	G	A	G	A	G	A
théma- tique	str. prédicat argu- ments	compat. thème- rhème	str. prédicat argum.	compat. thème- rhème	liaison thém.	compat. théma- tique	schéma théma- tique	progression thématique
actionnel	—	—	F	compat. F(p)	liaison act.	compat. action- nelle	schéma action- nel	progression actionnelle

où G = grammaticalité et A = acceptabilité.

3. Par les observations ci-dessus, nous croyons avoir réussi à

3.1. remettre en cause quelques faux problèmes de la linguistique textuelle comme

3.1.1. l'opposition *proposition/phrased vs. texte* et donc *grammaire de proposition/phrased vs. grammaire de texte* et

3.1.2. l'opposition *grammaticalité vs. textualité*. Comme on a pu le voir, la grammaticalité est un jugement syntaxique effectué à des niveaux hiérarchiques différents, tandis que la textualité (ou la bonne formation

textuelle) implique des jugements de *grammaticalité* et d'*acceptabilité* à la fois.

3.2. De même, nous espérons avoir jeté plus de lumière sur quelques problèmes *longuement discutés*:

3.2.1. sur l'opposition *proposition/phrased vs. énoncé*;

3.2.2. sur l'opposition *énoncé vs. texte* et donc *grammaire d'énoncé vs. grammaire de texte*;

3.2.3. sur l'adoption du terme de *grammaticalité* qui, aussi bien au niveau de l'énoncé qu'au niveau du texte doit être entendu comme „jugement sur la bonne formation syntaxique“ ou „syntacticité“. De l'autre côté, le concept d'*acceptabilité* sera un jugement complémentaire et portera sur la compatibilité sémantico-pragmatique entre les constituants élémentaires des énoncés ou des textes. C'est une „sémantité“ au sens large.

3.2.3.1. Comme on peut le voir dans le tableau, la *grammaticalité propositionnelle/phrastique* n'est à décider qu'au niveau thématique; le sens actionnel lui est inconnu. Ce n'est qu'au niveau de l'énoncé qu'on peut effectuer des jugements de *grammaticalité* thématique et actionnelle en même temps; c'est à ce niveau des „constituants élémentaires“ du texte que les „propositions elliptiques“, par exemple, ou certains énoncés absurdes seront dits bien formés.

3.2.3.2. La *grammaticalité discursive* est un jugement de bonne formation effectué sur les *unités minimales*, autrement dit sur l'actualisation des valences discursives, qui peuvent être marquées ou non. Ainsi, dans (2), on a une connexion thématique marquée (*and*); dans (4), aussi bien la connexion actionnelle (*pourquoi* marquant la question) que la connexion thématique (*parce que*) sont marquées; par contre, dans (3), la connexion n'est marquée que par la succession immédiate des deux énoncés (parataxe). Toutes les trois séquences sont *discursivement grammaticales*, malgré leur apparente incompatibilité thématique. D'autre part, une séquence comme:

(5) — Tu t'en vas?

— Tu m'attendras?

pourrait être jugée comme unité discursive actionnellement mal formée (la question n'est pas suivie d'une réponse); mais, son intégration dans une macro-structure peut lui rendre tout de suite sa *grammaticalité*.

3.2.3.3. Au niveau thématique, la *grammaticalité du texte* réclame une bonne formation des unités maximales (des schémas narratifs, démonstratifs, descriptifs etc. complets). C'est de ce point de vue que Petöfi a groupé les productions littéraires en quelques types structuraux, auxquels on assigne des sens standard ou des sens secondaires (v. Petöfi, 1977 : 143).

Au niveau actionnel, un schéma de comportement reconnu confère caractère *grammatical* à tel ou tel texte. Dans un texte actionnellement *grammatical*, on pourra faire entrer des éléments sémantiques inattendus (par exemple un dialogue de vente — achat où les protagonistes réagiraient „normalement“ à des répliques à contenu „bizarre“). Certains dialogues de Caragiale ou de Ionesco pourraient fort bien être appréciés

comme „actionnellement grammaticaux“, bien que moins acceptables du point de vue de la progression thématique. L'exemple (4) encore, dans cette perspective, est textuellement grammatical, mais non-acceptable dans l'emploi „sérieux“ car il enfreint la règle de la non-contradiction.

3.2.3.4. Au-delà des jugements sur la structure — „grammaticalité thématique et/ou actionnelle“ — un texte sera dit *plus ou moins acceptable*, eu égard à ses entrées sémantico-pragmatiques. Ainsi, l'acceptabilité des séquences (1)–(4) dépend des paramètres situationnels pré-supposés. Non-acceptables dans un *emploi commun* ou *standard*, elles peuvent devenir acceptables dans des situations spéciales: (1) dans une poésie; (2) dans un jeu où l'on aurait interdit aux joueurs de manger s'ils „tiraient“ un nombre premier; (3) dans un dialogue quotidien où l'on aurait changé de thème à l'intérieur de la même „intervention“, sans que cela affecte la bonne formation de l'interaction verbale (cf. Pop, 1985b); quant à (4), elle pourrait être — employée ironiquement — tout à fait acceptable.

3.2.4. Substituant à l'entité *proposition/phrased* l'entité *énoncé*, on peut faire entrer dans l'analyse textuelle — dès son niveau de constituants élémentaires — la *dimension actionnelle du sens et de la syntaxe*. Dans cette perspective, on peut distinguer une *grammaire thématique* et une *grammaire actionnelle* du discours/texte; en vertu de cette opposition, on pourra effectuer des jugements en termes de *grammaticalité thématique* et/ou de *grammaticalité actionnelle* tant au niveau des unités minimales (discours) qu'au niveau des unités maximales (texte).

3.2.5. La bipartition de la *bonne formation* en *grammaticalité* et *acceptabilité* peut rendre compte des cas de performances verbales plus ou moins grammaticales affectant ou non la compréhension des messages. Mais parler de „degrés“ de *grammaticalité* par rapport à la proposition/phrased, c'est déjà regarder les faits d'une perspective pragmatique généralisée. Au niveau discursif/textuel alors, la *grammaticalité* pourra être vue en tant qu'*acceptabilité syntaxique*, ayant comme pendant l'*acceptabilité sémantique*.

Mais sans dire „grammaticalité“, ne serait-on pas trop près de l'abolition des *normes* par les *usages*? ...

RÉFÉRENCES

- Beaugrande, R. de (1979) *Text and sentence in discourse planning*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 467–494
 Berrendonner, A. (1979) De „ci“, de „là“. *Exploration dans la structure textuelle*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 345–355
 Brown, G., Yule, G. (1983) *Discourse analysis*, Cambridge University Press
 Combettes, B. (1978) *Thématisation et progression thématique dans les récits d'enfants*, dans „Langue française“ no. 38 : 74–86
 Dijk, T. A. van (1971) *Some Aspects of Text Grammars*, Mouton — The Hague — Paris

- Ducrot, O. (1981) *Elocutionary and performative*, dans „Semiotica“. Special Supplement: 181—201
- Etudes de linguistique appliquée no. 41, 1981 *Analyse de conversations authentiques* (coordoné par Eddy Roulet)
- Figge, U. L. (1979) *Zur Konstitution einer eigentlichen Textlinguistic*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 13—23
- Gopnik, Myrna (1979) *On differentiating sentence grammars from text grammars*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 160—169
- Greimas, A. J., Courtés, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, Paris
- Hasan, Ruqaiya (1979) *On the notion of text*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 369—390
- Neamtu, G. G. (1986) *Predicatul in limba română*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București
- Oomen, Ursula (1979) *Texts and sentences*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 272—280
- Petöfi, J. S. (1975) *Vers une théorie partielle du texte*, Helmut Buske Verlag, Hamburg;
- (1977) *Semantics — Pragmatics — Texttheory*, dans P.T.L. 2, North-Holland Publishing Company: 119—149
- Pop, Liana (1984) *Pentru o definiție a dialogului*, dans „Contribuții la studiul dialogului“ Universitatea din Cluj-Napoca: 1—38; (1985a) *Mărci dialogale*, dans „Limba română“ 2: 420—426; (1985) *Textualitate dialogală*, dans „Limba română“ 6: 477—485; (1986) *Le texte de manuel avec application au français*, thèse de doctorat, Universitatea din București.
- Scinto, L. M. F. (1983) *Functional connectivity and the communicative structure of text*, dans J. S. Petöfi et E. Sözer (eds.) „Micro and Macro Connexity of Texts“, Hamburg: 73—115
- Searle, J. R. (1969) *Speech Acts*, Cambridge University Press
- Sgall, P. (1979) *Remarks on text, language and communication*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 89—100
- Segre, C. (1979) *The Nature of Text*, dans J. S. Petöfi (ed.) „Text vs. Sentence“: 77—88
- Tuțescu, Mariana (1986) *L'Argumentation*, Universitatea din București

LE STATUT RÉFÉRENTIEL DE LA PREMIÈRE PERSONNE DANS LE DISCOURS NARRATIF

CARMEN VLAD*

REZUMAT. — Statutul referențial al persoanei întâi în discursul narativ. Examinarea statutului referențial al unei forme verbale, persoana întâi în discursul narativ, este efectuată, în contribuția noastră, prin departajarea actului narării de lumea povestită, pe de-o parte, iar pe de altă parte, prin sondarea, în paralel, a relatării orale și a celei (scrise) literare. Două concluzii mai importante s-au degajat: EU, expresie a naratorului (în actul povestirii), este semnul unui *obiect-persoană* în discursul oral, în timp ce în cel scris este *semnul altui semn* verbal, deci semn de grad secund; atât cât se reflectă în funcționarea lui EU, *gradul complexității* strategiilor narative este același în cele două aspecte ale discursului narativ (oral vs. scris) și, prin urmare, nu poate fi considerat un criteriu de diferențiere a lor.

Dans le développement de la théorie de la narration postproppienne, l'influence de la linguistique contemporaine est assez manifeste, malgré la diversité des conceptions sur le langage et les méthodes de recherche mises en oeuvre pour les différentes orientations ou écoles.

La grammaire narrative européenne, qui privilégie le texte littéraire, a débuté par la tentative d'homologuer son propre langage descriptif avec le métalangage linguistique; le discours sur la narration s'est ainsi approprié, par une sorte de translation, comme dans un „lit de Procuste“, quelques-unes des catégories du discours sur la langue. Une symétrie du phénomène de narration et de certaines données du système linguistique s'est ainsi dessinée, dans laquelle les catégories de la flexion verbale ont été investies d'une signification narrative (cf. Todorov, 1966/1981; idem, 1971; idem, 1973; Genette, 1966/1981; idem, 1972).

Un modèle quelque peu différent de celui de la linguistique est représenté par la théorie sémiotique de la narrativité, élaborée de façon toujours plus sophistiquée par Greimas. Depuis *Sémantique structurale* (cf. Greimas, 1966) et *Du Sens* I et II (cf. 1970 et 1983) jusqu'au dictionnaire de sémiotique (cf. Greimas, Courtés, 1979), le domaine de la narratologie s'étend progressivement, au fur et à mesure que la *narrativité* n'est plus seulement une qualité d'un certain type de discours, la narration: elle est déjà „une forme générale d'articulation des contenus quelconques, antérieurement à leur manifestation linguistique ou non-linguistique (par exemple cinéma, rêve, etc.) et que l'on peut considérer comme une forme d'organisation de l'imaginaire humain“ (cf. Greimas, 1976, p. 94). Bien que la méthode de Greimas nous semble

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

insuffisamment efficace dans l'analyse et l'interprétation du texte narratif littéraire, on doit néanmoins reconnaître l'utilité de certains de ses catégories narratives.

Une orientation entièrement différente se fait voir dans les recherches des auteurs américains, dans lesquelles, surtout dans les deux dernières décennies, on essaie de définir le *discours narratif „naturel“*, non-littéraire, que l'on fait penser „as one verbal technique for recapitulating experience, in particular, a technique of constructing narrative units which match the temporal sequence of that experience“ (cf. Labov et Waletzky, 1967, p. 13). L'étude comparative du discours narratif *oral* et du discours *écrit* semble être susceptible de fournir des preuves suffisantes que „the narrative genre is primarily a spoken one“, et que „written narrative borrows many conventions from the spoken storytelling model“ (cf. Tannen, 1984, p. 24).

Sans donner des détails sur cette orientation, il nous faudra cependant insister sur quelques aspects qui caractérisent, à notre sens, la plupart des études de narratologie. Qu'ils concernent le discours narratif oral, le discours écrit non-littéraire ou enfin le discours littéraire (cf. Banfield, 1982), ces travaux font état d'inventaires de *faits linguistiques* recensés d'une manière „classique“ et mettent à profit des méthodes d'investigation très simples, l'interprétation des données étant faite dans le cadre premier, sans aucune tentative d'abstraction par des extrapolations gratuites ou par des déductions à caractère spéculatif; quant à la perspective de pareilles recherches, elle est aussi sociolinguistique (cf. par exemple les études de Tannen, éd. 1982 et 1984).

Ce relevé „historique“ n'a eu d'autre but que de faire voir l'état actuel de la recherche narratologique dominée, croyons-nous, par un point de vue favorable aux vertus descriptives (analytiques-synthétiques) de la linguistique contemporaine, devenue elle-même plus nuancée, plus flexible, autant par l'abandon des partis pris extrémistes, unilatéraux ou fermés sur eux-mêmes, que par la tentative d'assumer le texte et/ou le discours comme objet de la recherche.

S'inscrivant dans ce climat métathéorique, notre étude tente de définir le *statut référentiel d'une forme verbale, la première personne, dans le discours narratif*. Exprimée en roumain par le pronom mais aussi dans la désinence, par le morphème de personne du verbe, la première personne sera désignée, dans ce qui suit, par EU.

La première personne dans l'ACTE DE LA NARRATION. Comme on l'a souvent fait remarquer, le référent unique de EU dans le discours „face-à-face“ est le locuteur, *hic et nunc*, c'est-à-dire une personne réelle dans l'espace réel (S) d'ici et dans l'intervalle de temps (T^0) de maintenant, qui coïncide avec le temps de déroulement de l'interaction communicative.

(i) Dans la relation orale, lorsqu'il assume la tâche de récapituler l'expérience passée (cf. Labov et Waletzky, 1967, p. 13), le locuteur, en tant que personne présente physiquement, est le référent de la forme verbale EU, que nous allons représenter par EU_0 . Celui-ci étant

un signe verbal, la relation entre EU_Φ et son référent (un objet-personne) est une relation directe.

Avec l'interlocuteur, le locuteur-narrateur est un objet du monde réel, tel qu'il se manifeste dans le moment T et dans l'espace S_Φ de l'acte de narration. C'est pourquoi, dans la relation orale de faits et événements, il n'y aura pas de mots ni d'expressions, déterminants de EU, qui renferment des renseignements sur l'identité du locuteur, comme on peut s'en apercevoir dans ce fragment d'introduction d'un texte en dialecte: „într-o marți sara pe-nserat / ... cum îi obicei la noi că... să duc amu la Iara / în tăta marțea-i... tîrg / mărturie cum spunem noi / da... eu mă duc aci... mă dau după capătu zidului aci din sus / la Crețea cum îi spunem noi // mă dau acoloa jos și mă fac așa... moț // vin doi flăcăi din sus / după vale mai sus / ... / „(un mardi soir, à la tombée de la nuit / ... suivant les habitudes de chez nous... on va toujours à Iara / tous les mardis il y a grand marché / un témoignage, disons-nous / mais... j'y vais... et je me cache au coin d'un mur / à Crețea, comme nous disons // j'y descends et je deviens... „moț“ // deux jeunes hommes descendent aussi / de la vallée... / ... / „(texte pris dans Sabina Teiuș, 1980, p. 144¹).

Les traits d'autoqualification morale et d'appréciation de la condition biologique ne manquent cependant pas („... plein de pitié comme vous me savez...“, „... stupide que je suis...“) Ces marques relèvent, souvent, des tendances ou des habitudes du comportement verbal du locuteur: ironie, autoironie, humour, emphase, etc.

ii) Dans le discours écrit, le référent de EU_Φ qui rapporte des faits et des événements n'est pas en relation directe avec ce signe verbal, mais médiatisée par un nom propre ou une description individualisante. Dans la narration écrite, comme dans les mémoires ou les lettres privées, „a written genre that shares many features with the typical spoken genre of conversation because it is highly interactive“ (cf. Tannen, 1984, p. 29), le statut référentiel de EU_Φ n'est identique ni avec celui qu'il a dans le discours narratif oral (le performateur réel, présent physiquement) ni avec celui du discours narratif littéraire. Dans la lettre: „Focșani în 24 iunie 1879, Dragă Duiliu, Nu-ți poți închipui câtă deosebită plăcere mi-a făcut scrisoarea ta. Eram tocmai în pragul ușei; priveam niște picături mari de ploaie /.../. Al tău, Duiliu Zamfirescu“ („Focșani, le 24 juin 1879, Cher Duiliu, Vous ne pouvez imaginer quelle joie m'a causée ta lettre. J'étais sur le seuil de la porte; je regardais les gouttes de la pluie tomber /.../. Bien à vous, Duiliu Zamfirescu“) (fragment cité par Săndulescu, 1967, pp. 88—89), Duiliu Ioanin, prend connaissance de la personne du destinataire grâce au nom de celui-ci, indiqué à la fin. D'ailleurs, le premier „geste“ de tout destina-

¹ Dans la transcription des textes en dialecte, l'auteur emploie une système de barres obliques, „une barre [/] marquant la limite du parcours mélodique non-terminal, et deux barres [//], la limite du parcours mélodique terminal). (Teiuș, 1980, p. 20). Nous gardons ce système de notation.

taire réel, lors du *premier* contact avec la lettre, est l'identification du nom de l'expéditeur, pour se représenter par après, par EU, la personne de celui-ci, comme (antérieurement) dans le monde, ou dans les mondes, de la communication réelle.

Dans le discours narratif littéraire, EU₀ est la marque d'une situation de communication instituée par la présence même de cette forme, avant même qu'elle ne se „remplisse“ de substance référentielle. Le processus de référentialisation de EU₀ s'accomplit dans et par le texte, moyennant la création, avec des moyens verbaux, d'une situation de communication, avec un „ici“ et un „maintenant“, un „Moi“ et un „Toi“ de l'acte (textuel) de la narration. Grâce à leur caractère déictique, ces formes peuvent, d'un côté, réaliser la séparation du monde du texte du monde extérieur², et d'autre côté, conférer au discours narratif un nouveau cadre référentiel, un monde doué d'un espace et d'un temps propres.

Dans la relation littéraire, EU₀ — expression du narrateur — peut avoir un référent textuel bien particularisé par des moyens linguistiques, des plus simples, comme les noms propres, aux expressions déterminatives et particularisantes amplifiées progressivement sur le parcours du texte, comme dans ces fragments, pris dans *Copca Rădvanului* de Gala Galaction (1958, p. 47): „Sunt negustor de cherestea, am prăvălie la Rîmnic și-mi merg treburile destul de bine, dar am cîteodată unele gusturi primejdioase, pentru un negustor /.../. Veți crede anevoie că un cherestegiu ar putea să aibă gîndurile și sentimentele pe care le aveam eu, privind, de pe dealul încununat cu tîrla, șarpele Oltului /.../“ („Je suis marchand de sciage, j'ai un petit magasin à Rîmnic; mes affaires vont assez bien, mais j'ai parfois de goûts bizarres, pour un marchand /.../. Vous ne croirez qu'à grand-peine qu'un marchand de sciage puisse avoir les pensées et les sentiments que j'avais moi-même, lorsque je regardais, du haut de la colline de la bergerie, serpenter l'Olt /.../“).

Dans *Hanu Ancuței*, M. Sadoveanu (1967) met à profit une stratégie différente pour référentialiser le narrateur. Le texte commence par l'énoncé: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanul Ancuței“ („Un automne doré, j'ai entendu raconter bien des histoires dans l'Auberge d'Ancoutza“) (Sadoveanu, 1957, p. 463), dans lequel EU, le sujet de „J'ai entendu raconter“ est aussi indice d'un acte d'énonciation (performatif). Écarté de la surface de l'énoncé, le préambule performatif de la structure de profondeur se réalise graduellement, à mesure que tous ses éléments syntaxiques, F (Eu, Tu, S₁) — où 'F' symbolise le verbe

² Fillmore (1976, p. 88—89) considère la contextualisation externe et la contextualisation interne comme deux opérations essentielles du processus analytique. Celui-ci doit déterminer tant l'ensemble des mondes („world sets“) où le discours, texte a tenu un rôle, en tant qu'élément d'un événement de la communication (= la contextualisation externe), que l'ensemble des mondes possibles, compatibles avec le message renfermé dans le texte (= la contextualisation interne). La dissociation de l'acte de communication extérieure ou physique, et intérieure ou fictionnelle, est essentielle pour le texte narratif littéraire, pour éviter la confusion des niveaux.

illocutionnaire supérieur, 'S₁' la forme logique de la proposition S, 'Eu' le sujet supérieur qui marque celui qui parle, et 'Tu' l'objet indirect interprété comme destinataire (cf. Boër et Lycan, 1980, 73—79) — *s'actualisent dans le texte*. C'est ainsi que, par la concurrence de Eu de: „j'ai entendu raconter“ avec EU₀ de: „La vremea de care /eu/ vorbesc, era însă pace în țară și între oameni bună-voire“ („A l'époque dont je vous *parle*, la paix régnait dans le pays, et la bonne entente entre les hommes“ (idem, p. 464), le verbe illocutionnaire supérieur, ayant un sens performatif, au présent, à la première personne, devient explicite. On a le même phénomène d'actualisation textuelle pour le Tu, que le discours de Sadoveanu introduit par l'énoncé: „Trebuie să știți dumneavoastră că hanul acela al Ancuței nu era han, — era cetate“ („Vous devez *savoir* que l'auberge d'Ancoutza n'était pas une auberge mais bien plutôt une cité“ (idem, p. 464).

Le statut référentiel de ce EU de narration est très important dans le cycle de Sadoveanu, *Agent performatif, générateur de l'événement de la communication* pour un destinataire, invoqué et désigné dans le texte („vous“), *créateur de l'univers du texte*, EU — le narrateur, de même que le narrataire, renvoient à des *référents vides*, étant des „êtres“ sans matérialité référentielle, comme d'ailleurs le présent de communication de l'énoncé performatif. Ce n'est que lorsqu'un pluriel, NOI (nous) apparaît dans le texte, référentialisé comme apposition ou par un attribut d'identification („Nous, tous, ci-présents, propriétaires et transporteurs du Haut Pays...“, idem, p. 466, ou: „Nous sommes ici, plusieurs propriétaires et transporteurs du Haut Pays...“, idem, p. 498) qu'on obtient, grâce au caractère d'inclusion du pronom de la première personne du pluriel, et à une connexion inverse, un renseignement, vague lui-aussi, sur l'appartenance sociale du narrateur, mais non sur son „identité“. L'existence d'un *narrateur-voix* et d'un destinataire de la narration ramené à un attribut unique, celui d'*écouteur*, accompagnées de l'absence de toute indication concernant l'espace et le temps de la communication narratoriale insèrent le texte assumé dans un univers de la communication continue, sans durée ni lieu, dans un présent perpétuel, indéterminé spatialement, comme une intrusion de la permanence dans l'histoire.

Toutes les possibilités de l'actualisation du référent de EU évoquées jusqu'à présent concernant l'*acte de la narration* dans son aspect oral ou écrit, le dernier différant du premier par son caractère mimétique, dû au fait que „while literary texts often model the moment of speaking and an embedding context, no part of a literary text can actually take place in the real world because the world in which the encoding (and decoding) takes place is never the same as the world in which the situations in the text actually obtain“ (Polanyi, 1982, p. 166).

C'est grâce à un pareil EU, qu'il soit identifié et décrit textuellement (comme chez Galaction) ou qu'il ait un référent textuel vide (comme chez Sadoveanu), que la *relation littéraire se réalise comme convention de narration*, au niveau extradiégétique (cf. Genette, 1972, 238—243). Il est une *transposition dans le texte du pacte de communication* entre

un *narrateur*, agent initial de la communication, et un *destinataire de la narration*.

La première personne dans LE MONDE RACONTÉ. Dans le discours narratif oral, de même que dans le discours écrit, *l'acte de la narration*, souvent ramené à sa marque essentielle, la première personne, est le *signe et la condition d'une narration*. À son tour, la narration suppose un „monde raconté“ („storyworld“) qui „is created with its own spatial and temporal reference points“ (cf. Polanyi, 1982, 156) et dans lequel la première personne peut apparaître dans deux situations toutes différentes au point de vue du référent: un EU_1 — coréférent du EU_Φ du narrateur, et un EU_2 , qui diffère au point de vue référentiel de EU_Φ .

(i) EU_1 — un „eu“ coréférent de EU_Φ . Dans la narration orale, comme dans l'écrite, la présence d'un EU coréférent d'un EU_Φ signifie une relation à la première personne lorsque le locuteur-narrateur (EU_Φ) coïncide avec l'un des agents des actions du monde raconté. L'élément qui fait différer EU_1 (qui appartient au monde raconté) de EU_Φ (qui appartient au monde de la communication), malgré leur référent commun (cf. Vlad, 1985), est le *décalage temporel* (et spatial) obligatoire dans la séparation des deux (catégories d') événements: l'événement de la relation et l'événement relaté.

L'ambiguïté sémantique de la forme EU, qui peut renfermer simultanément les marques /IDENTITÉ-ALTÉRITÉ/ (cf. Vlad, 1985), lui confère une ambivalence fonctionnelle par la puissance d'exprimer *l'identité du locuteur avec l'agent*.

Au niveau textuel narratif, ce phénomène peut avoir comme conséquence la *suppression du signe EU_Φ* (qui est explicite, distinct, univoque) et le *glissement de son sens* vers EU_1 (l'agent de l'action énoncée), qui devient ainsi le *signe implicite de EU_Φ* (le locuteur de l'acte d'énonciation).

Toutes les relations orales d'expériences personnelles que nous avons signalées, marquent le phénomène d'ambiguïté de EU dans la manière décrite, de sorte que la première personne du texte cumule les sens de EU_Φ , absent dans la structure de surface à cause de la suppression du verbe de communication (cf. Banfield, 1982, p. 23—24), *au présent*, et EU_1 , *explicite*, vu son rapport syntaxique avec un verbe d'action *au passé*. Voici le début de quelques relations orales (cf. Teiuș, 1980): „/eu/ am fost la București / când o fost băiatu meu la armată / ... “ („J'ai été à Bucarest / lorsque mon fils est allé à l'armée / ... /) (p. 137, „în primu an când /eu/ m-am însurat / la anu / aveam un prunc / pe Teodor / ... “ („Un an après m'être marié / dans un an / j'avais un petit bébé / qui s'appelait Teodor / ... /“) (p. 138), „acolo / /noi' am fost mai mulți ... păcurari cu caprele // am stat ș-am povestit tăți acolo ... “ („Là, nous étions plusieurs ... des bergers avec leur chèvres / nous nous sommes tous reposés en racontant ... “) (p. 140), „as-toamnă /eu/ am mărș la vînătoare la Agriș / cu șefu de la oclu ... silvic de la Sighet / ... “ („Cet automne je suis allé chasser à Agriș avec le chef forestier de Sighet“) (p. 141), „în timpul războiului ... eu aveam o fetiță mică de un

an // ... " („Pendant la guerre... j'avais une petite fille d'un an // ... ") (p. 148).

Plusieurs remarques sont à faire:

a) Dans la narration orale, la suppression de EU est exigée par les conditions réelles de la communication, lorsque la personne du locuteur appartient au contexte extérieur, au monde des objets physique, et qu'elle est effectivement présente pendant toute la durée de l'acte de narration.

b) Même si le verbe de l'action, prédicat de EU₁, a la forme grammaticale du présent, le sens temporel est celui du passé, étant, dans l'énoncé, en rapport syntaxique avec une expression adverbiale qui se rapporte à un moment antérieur de l'énonciation, et dans le texte, en corrélation temporelle avec d'autres énoncés qui se rapportent au même intervalle, mais ayant les verbes au passé, comme dans l'exemple suivant: „într-o marți sara pe-nsurat / /.../ ... eu mă duc aci... /.../ mă dau acoloa jos și mă fac așa... moț // ... /.../ când să... mi-aprind țigara / mă văzură // /.../“ („Un mardi, à la tombée du soir / /.../ ... j'y vais /.../ j'en descends et je deviens „moț“ // ... /.../ lorsque j'ai voulu allumer une cigarette, / ils m'aperçurent // /.../“) (Teiuș, 1980, p. 144—145).

La narration littéraire à la première personne met à profit elle aussi l'ambiguïté du sens de EU dans les mêmes conditions grammaticales que la relation orale. Mais, à la différence de celle-ci, la relation littéraire désambiguïse souvent EU, en explicitant d'une façon ou d'une autre EU₀ (voir les fragments cités *supra* de Galaction et de Sadoveanu).

A part les énoncés narratifs où il a un rôle d'agent, EU₁ peut apparaître dans 'le monde raconté' comme locuteur aussi, soit par l'intermédiaire du discours direct (DD) soit par le discours indirect lié (DI). Dans la perspective du narrateur, coréférent dans tous ces cas de EU₁, la présence de la première personne dans le DD et dans le DI manifeste un acte d'autoréflexion, partant subjectif³. Au point de vue grammatical

³ Même s'il n'a pas suscité le même intérêt dans la recherche linguistique et littéraire comme le discours indirect libre (DIL), le DD est l'objet d'interprétations remarquables. Dans la pensée de R. Jakobson (1963, p. 177—178), le style direct ou rapporté fait partie des phénomènes verbaux qui se définissent par une relation M/M, un message qui renvoie à un autre message. J. Rey-Debove (1967, p. 15—18) envisage avec plus de nuances le discours rapporté (DD), qu'il considère comme une reproduction exacte d'un énoncé dans un autre, moyennant l'implication de trois personnes: celui qui a déjà parlé (le locuteur I), celui qui décode et ensuite rapporte (allocuteur I = locuteur II) et celui qui décode l'énoncé du second locuteur (allocuteur II). Pour Banfield (1982), le DD bénéficie, avec le discours indirect lié et le discours indirect libre, d'une description étendue, où il est cependant envisagé, à notre sens, unilatéralement, comme „the expression of subjectivity“ (cf. p. 23—63), sur la base des traits verbaux présents, exclusivement, dans l'énoncé direct. Cette opinion n'est valable que pour l'énoncé (le discours) englobé, vu qu'il évoque fidèlement la „personnalité“ du locuteur I, et qu'il ignore le discours englobant, de même que le caractère relevant de l'acte de la relation pour le rapporteur.

Le recours au DD pour celui qui le rapporte est, croyons-nous, l'expression de la distance objectivante, par l'insertion même d'une „subjectivité“ étrangère. Pour les caractéristiques grammaticales du DD, cf. Banfield, 1982, p. 23—27.

tout DD ou DI avec EU_1 est précédé par un *verbum dicendi* (au même temps que les autres verbes des événements rapportés), exprimé ou sousentendu dans la proposition narrative, comme dans ces textes: „// *eu am zis că eu mi-am făcut-o și vreau să mi-o trag* //“ („//J'ai dit que c'était moi le coupable et je veux tirer toutes les conséquences //“ (Teiuș, 1980, p. 144), ou: „// *sara bună // sara bună / dragii moșului / eu câtă ei* //“ („// Bonsoir // bonsoir / mes chers enfants / leur dis-je“ //“) (Teiuș, 1980, p. 144—145), où le verbe *je dis* est sousentendu dans le contexte immédiat. On retrouve les mêmes schémas syntaxiques, c'est-à-dire ' EU_1 dis P (eu)' ou ' EU_1 dis que P (eu)' et les mêmes fonctions narratives dans le discours littéraire: „J'étais très attentif à ce que disait Oance et j'avais l'impression qu'il en faisait de même. — Maître, ce feu de Copca Rădvanului a dû être allumé par vos serviteurs. — Je le crois bien, Oance.“ (Galaction, 1958, p. 49), où l'alternance des discours directs manifeste le dialogue comme „mise en scène“ d'un acte de communication.

(ii) EU_2 — un 'eu' différent de EU_1 . La présence de la première personne avec référent distinct de celui du narrateur est le *signe d'un locuteur du monde raconté*. Au point de vue narratif, un pareil locuteur est *acteur* ou *personnage*, une fois, au moins, comme participant à un dialogue. Ce EU_2 a une existence exclusivement textuelle dans la narration littéraire, où il est le coréférent d'un nom propre, exprimé soit par un anthroponyme soit par un nom commun déterminé, ayant un sens individualisant: „Moș Oprea, baciul, un om bătrîn și înțelept, s-a bucurat de vederea mea. / ... / Apoi a vorbit de vremea de astăzi și de ciobanii de altădată. — Nepoate Năstase, s-au schimbat vremile. / ... / Dar eu am apucat două feluri de oameni și de timpuri“. („Père Oprea, le berger, un sage vieillard, s'est bien réjoui de me voir / ... / Puis il a parlé du temps d'aujourd'hui est des bergers d'autrefois. — Năstase, mon cher neveu, les temps ont changé / ... / Mais j'ai connu deux sortes de gens et de temps.“) (Galaction, 1958, p. 47).

Dans la relation orale, de même que dans la littéraire, on indique fréquemment le référent de EU_2 par le nom propre, situé dans le texte soit avant, soit après l'occurrence de EU_2 : „// *primărița* / „Axente“ zice / „dacă chiar n-ai copt / eu am o jumăta de ... am o jumăta de pîine / și ți-o dau eu“ („// La mairesse / „Axente“, dit-elle / si tu n'as pas fait cuire / j'ai un demi-pain / et je te le donne“, dit-elle / / ... /“) (Teiuș, 1980, 143), ou: „m-am fost dus / la o nuntă / odată / cu *nevastă-mea* // / ... / amu *femeia* spune / „nu ți-am spus eu omule? // ai să bei rachiu / ... /“ („Je suis allé, à des noces / une fois avec ma femme // / ... / ma femme dit / „Ne t'ai-je pas dit, mon mari? // tu vas boire de l'eau-de-vie / ... /“) (Teiuș, 1980, p. 149—150).

La qualité de locuteur de EU_2 est un effet de son rapport avec un *verbum dicendi*; c'est une relation indirecte du point de vue syntaxique, EU n'étant pas le sujet grammatical de ce verbe, mais une relation médiate, sémantiquement, grâce à la coréférence avec le nom propre, sujet du verbe *dicendi* dans la proposition narrative englobante, en rapport avec le discours direct, qui est englobé.

Sous l'aspect de la temporalité du discours, EU₂ a exactement la situation de EU₁ parce qu'il exprime des agents d'actions situées dans le même intervalle de temps. Les deux formes diffèrent néanmoins par la condition restrictive qui interdit l'occurrence de EU₂ en dehors du discours direct.

Conclusions. Ayant borné le domaine de notre investigation aux formes du *nominatif* de la première personne (et écarté celles du *datif* et de l'*accusatif*), notre étude met en lumière le spécifique des rôles de *narrateur* et d'*acteur*, moyennant l'examen du référent de EU et l'approfondissement du rapport entre la qualité de *locuteur* et celle d'*agent*.

La conclusion la plus importante de notre étude est que la différence entre la relation orale et le récit littéraire (si les deux sont à la première personne) est en fonction de la nature du référent de EU, dans le premier cas non-verbale, et dans le second, verbale. En d'autres mots, EU, expression du narrateur, est le signe d'un objet-personne, dans le discours oral, et le signe d'un autre signe verbal dans le discours littéraire, donc un signe du deuxième degré. En ce qui concerne la complexité des stratégies narratives, telle qu'elle se manifeste dans le fonctionnement de EU, nous pouvons confirmer l'opinion (cf. Polanyi, 1982 et Tannen, 1984) suivant laquelle le discours narratif oral est aussi complexe que le discours littéraire.

Nous avons la conviction qu'une analyse linguistique de EU capable de relever le dynamisme de ses rôles narratifs et son tropisme sémantique peut conduire à une compréhension plus exacte des mécanismes qui confèrent au texte narratif son mouvement spécifique.

BIBLIOGRAPHIE

- Banfield, Ann, 1982, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston, London, Melbourne and Henley
- Boër, Steven E., Lycan, William G., 1980, *A Performadox in truthconditional Semantics*, in „Linguistics and Philosophy“, vol. 4, nr. 1, p. 71—100
- Fillmore, Charles, 1976, *Pragmatics and the Description of Discourse*, Siegfried J. Schmidt (ed.), *Pragmatik/Pragmatics*, II, München, p. 83—104
- Galaction, Gala, 1958, *Opere alese*, 2, ESPLA, București
- Genette, Gérard, 1966/1981, *Frontières du récit*, in „Communications“, 8, p. 158—169
- Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris
- Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Seuil, Paris
- Greimas, A. J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris
- Greimas, A. J. et Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classiques Hachette, Paris
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens. II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris
- Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique général*, Éditions de Minuit, Paris
- Labov, William and Waletzky, Joshua, 1967, *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience* in June Helm (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, Washington, p. 12—43
- Polanyi, Livia, 1982, *Literary Complexity in Everyday Storytelling*, in Tannen (ed.) 1982, p. 155—170

- Rey-Debove, Josette, 1967, *Autonymie et métalangue*, in „Cahiers de lexicologie”, II, p. 15—27
- Sadoveanu, Mihail, 1957, *Opere*, 8, ESPLA, București
- Săndulescu, Al., 1967, *Duiliu Zamfirescu. Scrisori inedite*, Ed. Academiei R.S.R., București
- Tannen, Deborah (Ed.), 1982, *Spoken and Written Language*, Exploring Orality and Literacy, Seria „Advances in Discourse Processes”, vol. IX, ALEX Publishing Corporation, New Jersey
- Tannen, Deborah (Ed.), 1984, *Coherence in Spoken and Written Discourse*, Seria „Advances in Discourse Processes”, vol. XII, ALEX Publishing Corporation, New Jersey
- Tannen, Deborah, 1984, *Spoken and Written Narrative in English and Greek*, in Tannen (ed.), 1984, p. 21—41
- Teiuș, Sabina, 1980, *Coordonarea în vorbirea populară românească*, Ed. științifică și enciclopedică, București
- Todorov, Tzvetan, 1966/1981, *Les catégories du récit littéraire*, in „Communications”, 8, p. 131—157
- Todorov, Tzvetan, 1971, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris
- Todorov, Tzvetan, 1973, *Poétique*, Seuil, Paris
- Vlad, Carmen, 1985, *Identité — altérité dans le sens narratif de la première personne*, in RRL, XXX, nr. 5, p. 505—510

REFERENTIAL FUNCTIONS OF FREE INDIRECT DISCOURSE. THE CASE OF A NOVEL

ȘTEFAN OLTEAN*

REZUMAT. — **Funcțiile referențiale ale discursului indirect liber.** Lucrarea examinează funcțiile referențiale ale discursului indirect liber în romanul *The Rainbow* / *Curcubeul* al scriitorului englez D. H. Lawrence. Se delimitează următoarele funcții referențiale ale procedurii: (1) *funcția de reproducere a discursului (a) exterior și (b) interior*; și (2) *funcția de reprezentare a conștiinței periferice, spontane, nereflexive*. Se apreciază că relevanța funcției de reprezentare a conștiinței periferice, spontane, nereflexive constă în aceea că ea permite, între altele, o conceptualizare mai satisfăcătoare a discursului indirect liber.

In this essay we shall examine the referential functions of free indirect discourse (*style indirect libre*) (FID) in the novel *The Rainbow* by D. H. Lawrence. Our impression is that while the literature on the subject has contributed a lot to the characterization of FID from the vantage point of the most diverse linguistic conceptions, and to the identification of the uses to which it is put in the narrative work (cf., e.g. Mancaș, 1972; Banfield, 1973 and 1982; Voloșinov, 1973; Strauch, 1974; McHale, 1978; Leech, Short, 1982), it has, nevertheless, slighted the questions raised by a systematization of its referents into classes. This aspect will be given consideration in the paper.

1. We cannot deal here with the complex problem of the characteristics of FID, be they co-textual (e.g. syntactic, lexical) or contextual (e.g. communicational) (see for this question Voloșinov, 1973; Strauch, 1974; Fillmore, 1976; McHale, 1978; Banfield, 1982). We shall restrict our investigation to the referential aspect only.

FID is a basic device for rendering speech and thought in the narrative work, whose specificity is given by the fact that, while displaying the expressiveness of interior monologue and direct speech, it is structured in the third person (it contains a third person "subject-of-consciousness" — cf. Banfield, 1973), and shows verbs in the past tense, with possible present and future time deixis. An example will illustrate this point:

- 1) Why were her own children marked below others? Why should the curate's children inevitably take precedence over her children, why should dominance be given them from the start? It was not money, nor even class. It was education and experience, she decided. (p. 10)

* University of Cluj-Napoca, Faculty of Philology, 3400 Cluj-Napoca Romania

The analysis of the characteristics of the device (cf. Oltean, 1981), as well as suggestions by e.g. Vološinov (1973), Fillmore (1976), McHale (1978) have urged me to consider that an essential feature of FID inheres in the *interpenetration* or *interference* of the basic planes of narration (the narrator's plane, the character's plane). Therefore the perception of a different enunciative and/or semantic perspective along with the narrator's is essential for evaluating a stretch of discourse as FID (see also McHale, 1978).

2. In dealing with FID a question that deserves proper attention is that of the specific uses to which the device is put in the narrative work. As regards this, FID could, in principle, have a great variety of naturalizations, dependent on the text considered, or on its actualizations within one and the same text, or on the point of view from which it is contemplated. The remark indicates the usefulness of systematizing the uses to which the device is put, and of identifying thereby the "functions" it fulfils. We have distinguished such categories on the basis of a number of common, homogeneous, elements, which reside in the *referential* and *pragmatic* peculiarities of the utterances.

The analysis has enabled the identification of the following types of "functions" of FID in *The Rainbow*: (1) the *integrative function*, postulated as a higher order function, specific of "all" the selected passages; (2) the *evaluative functions*, delimited on the basis of the attitude of the narrator toward the story; and (3) *referential functions*, distinguished on the basis of the *referent* of FID.

2.1. *The integrative function.* The analysis of the co-textual and con-textual characteristics of FID indicates that a constant function of the device is given by the interpenetration or interference of the basic planes of the narrative, by the equivocation of the enunciative position. This sustains the *polyvocality* of the device, considered a defining trait of FID by Vološinov (1973) and McHale (1978). The presence of the narrator's voice and perspective side by side the character's is signalled not only by the syntactic features that account for the "obliqueness" (cf. Strauch, 1974), or "indirectness" of FID (pronouns in the third person, past tenses of the verbs), but also by lexical characteristics, and by such semantic peculiarities as the simultaneous presence of the outer and inner perspective (cf. Cohn, 1966), or by the general impression, remarked by McHale (1978), that what is being rendered is not the unmediated fictional utterance, but merely a *reductive* or *interpreted* version of it. Polyvocality appears to be a representative function of the FID in *The Rainbow*.

2.2. *The evaluative functions* are given by the interpenetration of narrative levels in the FID, which makes it structurally highly appropriate for the expression of the narrator's attitude toward the characters whose points of view are rendered or toward the narrated events. The term *evaluative function*, designating "the narrator's attitude toward the narrative" (Labov, Waletzky, 1967), appears to be adequate for denomi-

nating the functions arising from the above-mentioned characteristic of FID¹.

On the basis of the narrator's attitude, doubled or not by that of the protagonist of the narrative scene — the character through the agency of which the inner states or external speech of some other character is rendered (Mancas, 1972) — two evaluative functions of FID can be distinguished: *irony* or *distance* and (*lyrical*) *fusion* or *empathetic identification* with the character. Vološinov (1973) captures one of the highly significant aspects of FID as a vehicle for ironic distancing and empathetic identification, namely that it displays a combination of the character's intonations (empathy) and the narrator's intonations (distance) within one and the same linguistic construction². A link is thereby suggested between the two evaluative functions and the structuring of FID.

2.3. The referential functions of FID have been delimited on the basis of the referent of the selected passages. With FID, which is a case of point of view narration, and, as a form of report, its utterances count as "vicarious sentences" (cf. Martinez-Bonati, 1981), the referent is the "original" utterance or the *peripheral, spontaneous, unreflective, consciousness*, not the "sense" or "content" of linguistic expressions, specifiable through the "thought", "idea", etc. reported. Taking this into account, the classes of referent of FID that we have identified in *The Rainbow* sustain the following referential functions of the device: (1) *the report of (a) external speech*, and (b) *inner speech*; and (2) *the representation of peripheral, spontaneous, unreflective, consciousness*.

2.3.1. The investigation of *speech report* indicates that FID is a basic device for reporting both external and inner speech. There are, of course, substantial structural and functional distinctions between these two modes of language, which has determined Vygotsky (1966) to consider inner speech a separate, autonomous, function of speech, opposed to external speech; but, as the same scholar holds (*ibidem*), they share an essential common feature: both are aspects of *speech*, i.e. of the verbal level of thought. This explains why we have grouped them together, and have approached them from the angle of their conceptual unity — speech. In both cases, the referent of FID is an utterance that expresses an act of inter- or intrapersonal communication.

FID can report external speech, most often *acts of interpersonal communication*. This referential function, although not well represented in the selected passages, deserves a proper attention, since it is correlated with an increased complexity of the FID structure, apparent in the actualizations of polyvocality, in the voice collision, in the equivocation of enunciative and interpretative positions. Quite often, this type of report sustains the effect of "perception" or "filtering" of the original

¹ M. Borcilă has pointed out to me the relevance of this enduring essay.

² As Todorov (1984, 48) has pointed out, the term *intonation* is often given a non-literal acceptance by Vološinov/Bakhtin, its significance being sometimes that of "intention".

speaker's utterance by the hearer³ (another character). For instance, the example below renders the impact, the "echo" of the priest's discourse, during the religious service, on Ursula:

- 2) It was a sad thing that the boys of Cossethay could not behave more like gentlemen to the girls of Cossethay. Indeed, what kind of boy was it that should set upon a girl, and kick her, and beat her, and tear her pinafore? That boy deserved severe castigation, and the name of coward for no boy who was not a coward... etc., etc. (p. 254) (emphasis author's — D. H. L.)

The acceptance of this interpretation might result in considering the interlocutor character (and not the speaker) the protagonist of the narrative scene. But even in such a case, one could not exclude entirely the presence of the "original" speaker as enunciative and denotative position, or even the narrator's position, suggested by the reductive, condensed, rendering of the original utterances. The coexistence of the narrator's intonations with the intonations of the characters creates a complex phenomenon of interference of narrative levels — the "original" speaker's level, the narrator's level, the interlocutor's level — which sustains an equivocation of the enunciative and interpretative positions: the speaker's, the interlocutor's (cf. Banfield, 1973), or the narrator's?

It follows that FID as speech report is characterized by *communicational complexity*, being a mode of ambiguity, and, in virtue of this, of duality or plurality. It heightens the subjectivity in narration by preserving the original speaker's enunciative and denotative position, and the interlocutor's interpretative position.

The *report of inner speech* through the agency of FID is mentioned by almost all scholars, but there are sensible differences among the acceptations given the category. Generally, it is not sufficiently rigorously elaborated and delimited, including, in addition to inner speech proper, other types of inner processes as well, such as the nonverbal ones. There are scholars who overemphasize the importance of this function, or identify the device with the stream-of-consciousness, which is tantamount to the exclusion of its function of speech report at all, and to the narrowing down of its scope to the nonverbal domain (cf. Banfield, 1973 and 1982; Kuroda, 1976). The basic criterion in delimiting the function in question has been the identification of an original inner process realized through the agency of an utterance, which presupposes the subject's reflective consciousness (the only possible access to this process is through the text itself).

The analysis has enabled the specification of the *subcategories* of this referential type: (1) the *report of reflections*, (2) the *report of inner*

³ Considering that FID is in no way a form of speech report, Banfield (1973) identifies it with the stream-of-consciousness, and assimilates the cases of speech rendition to the representation of the preverbal level of consciousness, or, more precisely, to the transcription of the "perception" of someone else's utterance, of the "echo" of words in consciousness (cf. also 1982, 122—28).

psychotic discourse, (3) retrospection, (4) the report of revelations, reveries, and acts of imagination). Their investigation has indicated a predilection of FID for reporting such categories of internal processes. It has also revealed, in most cases, a dissociation of the character's self, sustained by structural features of the device. This is reflected (1) in the alternative projection of the stages of his ego, e' and e'' , in the positions of speaker and hearer in the case of the report of reflections (see ex. 3)), of inner psychotic discourse, of revelation (see ex. 4)); and (2) the presence of a dual ego: the present one, which is the site for the mental act (the "I" through which the past events are filtered, in the case of retrospection, or the one that imagines, when reveries or acts of imagination are reported) — e' —, and the one in the possible world that is being evoked (retrospection) or imagined (report of reveries, acts of imagination) — e'' (see ex. 5)).

3) A new degree of anger came over him. What did it all matter? What did it matter if the mother talked Polish and cried in labor, if this child were stiff with resistance, and crying? Why take it to heart? Let the mother cry in labor. (p. 76)

4) Would you like to have another woman? she asked.

His eyes grew round, he did not know where he was. How could she, his own wife, say such a thing? But she sat there, small and foreign and separate. It dawned upon him she did not consider herself his wife, except in so far as they agreed. She did not feel she had married him. ... A gap, a space opened before him. (p. 90—1 (emphasis mine — S.O.))

5) How she [Ursula] loved it! How she leaned in her bedroom window with her black, rough hair on her shoulder and her warm face all rapt, and gazed across the churchyard and the little church, which was a turreted castle, whence Launcelot would ride just now, would wave to her as he rode by, his scarlet cloak passing behind the dark yew trees and between the open space: whilst she, ah, she would remain the lonely maid high up and insulated in the tower, polishing the terrible shield ... (p. 257—8) (paranthesis mine — S.O.)

2.3.2. *The representation of peripheral, spontaneous, unreflective consciousness* is postulated as a fundamental referential category of FID on the basis of Kuroda's (1976) and Banfield's (1982) contributions, as well as Chafe's (1980) work on narrative. The last examines the manner in which consciousness is deployed in the production of narrative, and suggests that it operates, as a rule, spontaneously, scanning and chunking the available stored information dependent upon the existing stimuli. Certain chunks are fully actualized, being thereby located in the central area, while others are located at the periphery of consciousness; they are somewhat vague, and the subject is not fully aware of their actualization. Banfield delimits, following suggestions by Bertrand Russell and J. P. Sartre, an intermediary level of consciousness, situated between the reflective consciousness and the unconscious. According to her, the

level in question concerns mental events of which the subject is conscious, but which are not objects of reflection; however, when the subject's attention is directed on some such mental event — e.g. as a result of some question referring to it —, it undergoes a process of verbalization, thereby entering the domain of reflective consciousness (verbalization fulfils a catalytic function). But the first to bring forward convincing linguistic arguments for delimiting this consciousness level is Kuroda, who, on the basis of it, elaborates an original interpretation of FID in general, and, by extrapolation, of narrative, and even of verbal performance⁴. Kuroda argues that there is a category of FID that does not report anything, that is not an expression of an intentional mental act of judging of some real or imaginary speaker. In such cases, the scholar concludes, the character whose states are rendered is not conscious reflectively, but *spontaneously, unreflectively*. The function of such utterances, it is maintained, is to *create* the knowledge of an event — action of the character's, his inner states —, without, however, the existence of a real or imaginary transmitter in whose consciousness the image of the event should represent the content of a mental act of judging constituted by an utterance. Once the knowledge of the event is realized, the reader can reflect on it, making it the object of a mental act of his own — an *act of imagining* an event —, and representing it through the agency of an utterance which becomes an assertion. But such an utterance, Kuroda maintains, is not identical with the utterance that enabled the knowledge of the imaginary event.

Instead of generalizing this distinction to all FID, we restrict it to one category only, and see the usefulness of Kuroda's and Banfield's distinctions to lie in the fact that they have maintained the existence of a type of FID that is not underlain by any original utterance. It follows that the device cannot be conceptualized exclusively as a form of (external or inner) speech report. This suggests the necessity of a revision of the definition of FID, with a view to finding a new conceptual unity for its various referential categories. Since such a conceptual unity cannot be given by the notion of speech report or rendition, we postulate it in the notion of *narrative device*⁵, of which both speech

⁴ Kuroda (1976) argues that FID that expresses spontaneous, unreflective, consciousness has no speaker, being an instance of "nonnarrator narration". Consequently, it cannot be handled by the "communicational theory of linguistic performance", according to which any act of linguistic performance represents the content of a mental act of judging of some speaker who intends to relay it to a hearer or receiver. It follows that a new conceptual unity of the acts of linguistic performance (including narratives) is required, capable to account for such deviant cases as well. Kuroda sees this unity to be granted by the constitutive or poetic function of language. The theory of linguistic performance in general, and that of narrative in particular, should, therefore, in the scholar's opinion, become poetic theories.

⁵ It should not follow from this that FID is necessarily an index of literariness, although the term "narrative device" implicitly suggests that some credit is given to opinions according to which the device tends to signal the presence of the literary by sustaining elements of fictivity in the text (see McHale, 1978, 283; Ruthrof, 1981, 91; Banfield, 1982, 258—64).

report and the representation of spontaneous, unreflective, consciousness are subclasses.

Below, we list a few FID passages that represent peripheral, unreflective, spontaneous, consciousness (the underlined sections capture specific traits of this referential category; the emphases are ours):

6) He fought a black horror of suffocation, fighting, wrestling, but always borne down, borne inevitably down. . . . Something struck his head, a *great wonder of anguish went over him, then the blackness covered him entirely*. (p. 239)

7) Her cousin sat motionless. *Somehow she was aware* that his face was red. *She could feel him*. (p. 108)

The representation of peripheral, spontaneous, unreflective consciousness consists frequently in the rendering of the character's perceptions, being associated with the presence of descriptive elements. This points to the adequacy of FID for sustaining impressionistic details in the novel:

8) The thunder of horses galloping down the path behind her shook her, the weight came down upon her, down to the movement of extinction. She could not look round, so the horses thundered upon her.

Cruelly, they swerved and crashed by her on her left hand. She saw the fierce flanks crinkled and as yet only brandished about her, and one by one the horses crashed by, intent, working themselves up. (p. 472)

3. As it is natural, the paper could offer only a partial and provisional characterization of the functions of the device. It has contended that FID has the following types of referential functions in *The Rainbow*: (1) the report of (a) external speech, and (b) inner speech; and (2) the representation of peripheral, spontaneous, unreflective consciousness. The relevance of the type representing peripheral, spontaneous, unreflective consciousness is seen to lie, among other things, in enabling a more satisfactory conceptualization of FID.

REFERENCES

A. Studies

- Banfield, Ann, 1973, „Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech”, *Foundations of Language*, 10, 1—39.
 Banfield, Ann, 1982, *Unspeakable Sentences*, London, Routledge and Kegan Paul.
 Chafe, Wallace, L., 1980, „The Deployment of Consciousness in the Production of a Narrative”, in Wallace L. Chafe (ed.), *The Pear Stories: Cognitive, Cultural and Linguistic Aspects of Narrative Production*, Norwood, 1980, 9—50.
 Cohn, Dorrit, 1966, „Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”, *Comparative Literature*, XVIII, 2, 97—112.
 Fillmore, Charles J., 1976, „Pragmatics and the Description of Discourse”, in Siegfried J. Schmidt (ed.), *Pragmatik/Pragmatics* 2, München, Wilhelm Fink, 1976, 83—104.

- Kuroda, S.-Y., 1976, „Reflections on the Foundations of Narrative Theory“, in Teun A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, North Holland, 1976, 107—40.
- Labov, William and Joshua Waletzky, 1967, „Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience“, in June Helm (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, Washington, 1967, 12—44.
- Leech, Geoffrey, N. Michael N. Short, 1981, *Style in Fiction*, London and New York, Longman.
- Mancaş, Mihaela, 1972, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică.
- Martinez-Bonati, Felix, 1981, *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- McHale, Brian, 1978, „Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts“, *Poetics and the Theory of Literature*, 3, 249—87.
- Oltean, Ştefan, 1981, „Structura narativă în discursul indirect liber: o descriere a categoriei“, *Cercetări de Lingvistică*, XXVI, 2, 207—215.
- Ruthrof, Horst, 1981, *The Reader's Construction of Narrative*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Strauch, Gerard, 1974, „De Quelques interpretations recentes du style indirect libre“, *Recherches Anglaises et Américaines*, 7, 40—73.
- Todorov, Tzvetan, 1984, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Vološinov, V. N., 1973, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, London, Seminar Press.
- Vygotsky, Lev Semenovitch, 1966, *Thought and Language*, Cambridge, Massachusetts, M. I. T. Press.

B. Texts

- D. H. Lawrence, *The Rainbow*, Hamburg, Paris, Bologna, The Albatros, 1934.

COLLOQUIUM

LA CLÉ DE L'HISTOIRE. REMAQUES SUR LA CONCEPTION DE L'ART D'ANDRÉ MALRAUX

HORIA LAZAR*

REZUMAT. — Cheia istoriei. Observații asupra concepției despre artă în textele lui André Malraux. Studiul relevă raportul dintre acțiunea istorică și artă în lucrările lui Malraux consacrate fenomenului artistic. Concepția scriitorului despre metamorfozele artelor în muzeul imaginar atestă existența unui *stil* și a unui *sens* al istoriei, pe care acțiunea istorică propriu-zisă nu le poate defini. În dimensiunea sa de irealitate, muzeul îi apare lui Malraux ca un loc al *mărturie* depline despre istorie, în care densitatea materială a acțiunii se șterge, eliberând sensul actelor istorice ca finalitate și principiu de organizare internă a acesteia.

Au commencement de l'homme, il y avait l'action historique. Dans l'action, l'homme est tout entier présent au geste qu'il accomplit: en elle, la pensée est solidaire de l'acte, et la réflexion, au lieu de se poser dans la distance vis-à-vis de son objet, ne fait au contraire que s'y perdre. Dans cet absolu qu'est l'action historique, étrangère aux fidélités, aux causes et aux justifications humanistes, les personnages de Malraux s'instituent, Mounier le fait bien remarquer¹, comme des „méta-praticiens“: ils ne sont pas des pragmatistes fiévreux, obsédés d'efficacité, mais des explorateurs de l'inconnu animés par la passion des situations-limite.

L'action, on la vit, on ne la connaît pas. Aussi l'histoire est-elle une énigme, dont le sens ne se livre qu'après coup, indirectement. La signification de l'histoire n'est pas un effet d'intuition, ou de vision: elle n'est pas *vue* (pas même *entrevue*) dans l'acte en voie d'accomplissement. Avant d'acquiescer un statut conventionnel et d'être objet de savoir abstrait, l'histoire ne se manifeste que comme tentative inlassable de *conquérir un sens* non encore parvenu à son expression.

„La puissance de l'art, dit Malraux², tient à ce que la plus grande partie des oeuvres du passé nous atteignent à travers leur style“, et ailleurs, dénonçant l'„illusion historique“ de la solidarité de l'acte (ou de l'oeuvre) et du sens: „Les formes gothiques font partie de *notre* sentiment de l'histoire“³. La grandeur de l'art est, selon Malraux, d'éclairer, grâce au style, l'épaisseur d'un passé où grouillent les actions anonymes, et, par là, de faire signifier celles-ci.

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie.

¹ «André Malraux, le conquérant aveugle», in *Malraux. Camus. Sartre. Bernanos. L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, 1953, p. 25.

² *Les Voix du Silence*, Paris, Gallimard, NRF, La Galerie de la Pléiade, 1951, p. 318.

³ *Ibid.*, p. 408. Nous soulignons.

La question du style des oeuvres d'art sera dorénavant essentielle pour Malraux. Elle sera liée, dans la réflexion de l'essayiste, à une autre recherche, tout aussi importante: celle qui concerne les métamorphoses de l'art.

Le style ne relève, pour Malraux, ni de l'esthétique de la beauté, ni de l'imitation de la nature; ni de l'enseignement dispensé dans les écoles, ni du goût personnel ou public. „Le génie n'a rien à voir avec la nature, sauf ce qu'il prend chez elle pour l'annexer à la sienne“⁴. Objet de la recherche perpétuelle de l'artiste (il n'y a pas de style „neutre“, institué une fois pour toutes: voilà l'un des adages favoris de Malraux), la forme artistique s'épanouit métapsychologiquement. „Souvent, les maîtres d'oeuvre médiévaux ne sculptaient pas eux-mêmes“, dit Malraux⁵, en rapportant la boutade de Renoir à propos du vitrail de Chartres: «Il y avait là un bonhomme qui se démenait devant une statue avec un ciseau et un marteau; il tapait, il tapait! Un autre, dans un coin, le regardait et ne faisait rien: j'ai compris que c'était le sculpteur»⁶.

Le style de n'importe quelle oeuvre d'art n'est pas, désormais, un tumulte d'expression, ou un bavardage bien organisé: il est une détermination lointaine de celle-ci, communiquée mystérieusement, l'„âme sans visage“⁷ de l'oeuvre. „Les peuples se sont séparés surtout par l'expression de leur silence“⁸, dit Malraux. C'est dans le silence du style que l'artiste poursuit l'approfondissement significatif du monde et de l'histoire. Dans le musée imaginaire, l'histoire n'est pas absente: elle y est cependant atténuée, symbolisée, changée en oeuvre d'art. Le musée n'est ni trésor ni collection. Le trésor „suggère une énigmatique convergence des oeuvres qu'il élit“⁹; la collection „récuse l'histoire“¹⁰, alors que le musée, lesté d'histoire, accueille des oeuvres d'une diversité infinie¹¹. Les peintures, les sculptures et les livres, les mosaïques et les

⁴ *Ibid.*, p. 306. Le style des oeuvres d'art n'est pas objet de réflexion esthétique, et n'a rien à voir avec les doctrines de l'imitation. La nature n'est pas, pour Malraux, le *modèle* — ou le support matériel — des oeuvres d'art, qui seraient définies par le critère de ressemblance artistique ou de vraisemblance morale. Contrairement à l'opinion commune, *c'est la nature qui est susceptible de ressembler aux oeuvres d'art*.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁹ *Le Musée imaginaire de la Sculpture mondiale. Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, Gallimard, NRF, La Galerie de la Pléiade, 1954, p. 12.

¹⁰ *Les Voix du Silence*, p. 125.

¹¹ Le trésor, qui définit un espace psycho-esthétique des convergences intentionnelles *profondes*, a partie liée avec le secret, la dissimulation et la non publicité. La collection, d'autre part, est une image du *sens neutralisé*, dépossédé de sa propre histoire et de ses métamorphoses. Entre les deux, le musée est envisagé par Malraux comme domaine de la diversité stylistique absolue et des métamorphoses des formes. Dans le mouvement des différences stylistiques irréductibles, les formes ne s'instituent pas comme fonction d'écart à un prototype réel (les bouleversements historiques et les révolutions mondaines), mais procèdent d'une synthèse absolue, indépendante de tout référent matériel et étrangère à toute

fresques sont cependant lourdes *de sens*, non de matière, d'anecdote ou d'action historique: aussi le musée est-il le lieu de l'approfondissement stylistique des événements et du monde, et en même temps celui de l'évanouissement de la densité matérielle de l'histoire: „L'étendue de notre musée imaginaire suffit à rendre superficielles les connaissances historiques qu'il appelle“¹².

Ailleurs, l'image de l'émersion de l'histoire fait place à celle de la combustion: le génie, être incendiaire, brûle la matière de son histoire: traditions, fidélités, passé, maîtres: „Le génie est inséparable de ce dont il naît, mais comme l'incendie de ce qu'il brûle“¹³. Ailleurs enfin, l'artiste est le dévorateur de l'absolu historique: „...il est difficile que l'art supportât sans soubresauts la dispartition de l'absolu [...], mais l'art survit plus par ce dont il s'est nourri que par ce qu'il a prêché“¹⁴.

C'est que l'artiste, dont la vocation se manifeste dans des limites étroites (le génie même trouve devant lui un immense domaine interdit), et dont l'emprise sur l'histoire est, partant, fragmentaire, n'est pas, pourtant, „prisonnier du monde“: il ne l'est que des styles qui se sont succédé avant lui, face auxquels il affirme sa volonté d'innovation et de rupture. Il assume la tradition dans la tension et la polémique stylistique, et les grandes oeuvres des précurseurs, dans une fraternité hostile. Le grand art est ainsi dialogue ardent et volonté d'arrachement, et le musée imaginaire, un énorme palimpseste provisoire, accueillant, toujours ouvert: „Les oeuvres décisives flottent pour nous en surimpression sur celles qui les précèdent: ce que l'art roman portait en lui de gothique serait plus obscur si le gothique ne nous le montrait pas“¹⁵.

Les métamorphoses de l'art attestent les transformations de la vision stylistique du monde. La confirmation matérielle en sont les oeuvres surimprimées dans le musée imaginaire, l'attestation formelle, l'action stylistique indirecte sur le monde, réplique — ou plutôt modèle intentionnel — de la conquête historique. Le travail sur les formes est, avant tout, une entreprise de réduction des choses: toute forme est l'objet *moins* l'un de ses caractères (la peinture manque la vraie profondeur, la sculpture, le vrai mouvement¹⁶). En même temps, Malraux se plaît à insister sur le fait que, dans le musée de l'éphémère, dans lequel le passé *devient* vivant (dans son épaisseur de fait historique ou d'action matérielle sur le monde, il ne l'est pas, il ne l'a jamais été: privé de ses métamorphoses et de sa portée intentionnelle, ou stylistique, le passé n'est qu'un „cimetière des formes“), il n'y aura guère de perfectionnement formel. Les oeuvres s'y valent, non par leur beauté, mais par leur rayonnement

relation avec le monde. Aussi Malraux peut-il considérer, d'un regard rétrograde, l'histoire du monde comme un sous-produit ou un résidu de sens, dont la destination est d'anticiper — en l'illustrant par avance — la constitution du sens et de la vérité.

¹² *Ibid.*, p. 621. Nous soulignons.

¹³ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 480—481.

¹⁵ *Ibid.*, p. 334.

¹⁶ *Ibid.*, p. 273.

et leur signification de témoignage. Si l'histoire est le lieu de la signification sommeillante, informulée, le musée est celui du sens „en hibernage“¹⁷, toujours prêt à éclore, à éclater comme splendeur de style.

Le dilemme central du musée imaginaire: qu'est-ce qui est vraiment du domaine de l'art? qu'est-ce qui ne l'est pas? est envisagé par Malraux avec des nuances remarquables. En premier lieu, il faudra rappeler que *toute figuration est irréalisante*: „Le christianisme se proclame vérité, non réalité. A ses yeux, la vie que les Romains tinrent pour réelle n'est pas la vraie. Et pour que la vraie vie soit figurée, il faut qu'elle échappe au réel“¹⁸. La „transfiguration“¹⁹ artistique s'opère dans le mystère du langage (qui, en littérature, est une instance de séparation), à mi-chemin entre le secret et le mensonge: „M. Beyle est Stendhal, plus les faiblesses et moins les livres. Il veut tenir compte des femmes qu'il veut séduire; Stendhal, des moyens de sa création, non de la résistance des femmes qu'il veut créer; si celles-ci résistent, c'est contre une partie de lui-même qu'il se bat. Dans le fait que l'expérience humaine peut être exprimée par la parole, ce qui sépare l'artiste de l'homme devient clair: ils ne combattent pas le même adversaire“²⁰.

La recherche du sens du mensonge dans l'art est bien troublante, parce qu'elle prend appui sur une équivoque: notre relation avec le faux, qui s'exprime plutôt dans le malaise et la complicité inavouée que dans le dédain. „Nous voulons que l'oeuvre d'art soit l'expression de celui qui l'a faite. Et le grand faussaire le veut aussi“²¹. Le premier faussaire hypothétique, c'est le premier lecteur d'un livre, qui n'y voit qu'une image directe d'états d'âme de l'auteur, auxquels l'écriture se rapporte comme à son modèle, ou celui qui, le premier, contemple une oeuvre d'art. Le faux est alors une tentation permanente de l'esprit: c'est la volonté de *reproduire* un objet ou de *répéter* une action²². La

¹⁷ *Ibid.*, p. 413.

¹⁸ *Ibid.*, p. 210. L'art est une „transfiguration“ de la réalité, et non une transposition simplement technique d'un modèle matériel. Les doctrines de la transposition artistique font état de concepts tels que le déplacement et le transfert mécaniques, par quoi la recherche du „naturel“ aboutit à l'idéalisation de la nature et du modèle. Par ce biais, celui-ci redevient, dans la doctrine du classicisme français par exemple, absolu, éidétique, au lieu de rester empirique. Le romantisme à son tour, s'ingéniant à promouvoir l'idéal de la *natura naturans*, ne fera, à travers l'affirmation de la création artistique comme production de l'idée (métamorphosée ainsi en principe créateur), que rejoindre le classicisme dans une commune idéalisation de l'art. Or, pour Malraux, l'essentiel de l'opération artistique est dans l'intention d'irréel, et non point dans la production — ou dans la transposition idéalisante — d'une réalité toute matérielle.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, pp. 341—342.

²¹ *Ibid.*, p. 370. Nous soulignons.

²² La création artistique elle-même subit la tentation — et court le risque — de la répétition et de la reproduction mécanique des objets. L'„illusion historique“, qui repose sur la confusion de l'action et du sens (cf. plus haut) est ainsi confirmée par l'erreur réaliste (qui est à ramener, on l'a déjà vu, au désir d'idéalisation des modèles naturels). Pour Malraux, le préjugé de réalisme idéalisant se manifeste: 1° par l'avènement de la psycho-esthétique (l'oeuvre n'est que l'image de son auteur, et l'esthétique, qu'une dérivation de la psychologie de celui-ci); 2° par

frénésie des faussaires professionnels cependant n'est pas identique aux effets de mauvaise lecture ou de contemplation esthétique servile. Dans sa délibération répétitive, elle est oubli de l'approfondissement significatif du monde. Or, toute signification est un effet de métamorphose. Il s'ensuit que la pratique des faussaires, s'exerçant à reproduire les oeuvres et à les répéter illicitement, les privant ainsi de leur dynamisme intérieur et de leur expression rayonnante pour les figer dans un sens immobile (ce qui aboutit à en faire un objet *réel* — non plus stylistique —, obéissant à des contraintes marchandes, de circulation et d'échange), est stérile, marquant la mort même de l'art. (L'art se plaît à creuser la différence irréductible de l'objet et de sa signification, des choses et de leur sens, de l'oeuvre et de son style. Une oeuvre d'art n'est pas tout à fait son style. Celui-ci est bien plutôt un en deça de l'oeuvre, qui la déborde, l'enveloppe et la soutient.)

En dernier lieu, il faudra dire que l'art n'est pas un dévoilement de mystères. Il n'est pas initiation aux secrets du monde, ni profanation de domaines interdits, mais *entraînement dans l'imaginaire du sens*. A ceux qui cherchent dans la liaison de Goya avec la duchesse d'Albe la clé de sa peinture, Malraux répond que la signification picturale se boucle sur elle-même, sans être le fruit de quelque révélation historique ou intime du peintre. Les métamorphoses de l'art ne sont ni mensongères ni secrètes. En tant que contre-apprentissage de l'histoire, l'art fonde celle-ci en signification, sans lui laisser envahir, sur le mode du document matériel, le musée imaginaire. Il est la fin et la clé de l'histoire, et non son mobile secret. En tant que tel, il libère le sens des hautes époques et des âges révolus, qu'il dégage de leur matérialité et de leur densité littérale. Si l'histoire est un chiffre (ou une lettre obscure), et

l'emprise des doctrines mimétiques, qui instituent le modèle naturel des oeuvres d'art comme un inconditionné, un absolu auquel les créations artistiques ne font que ressembler comme une copie à l'objet. Or, les textes de Malraux trahissent le besoin de retour au sens originaire de la *mimèsis*, telle qu'elle a été définie par Aristote lui-même. Comme l'a montré Emmanuel Martineau (*Mimèsis dans la «Poétique»*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 4, 1976, pp. 438—466), la signification aristotélicienne de l'imitation artistique est celle d'une «production d'irréel»: la «forme» ne ressemble pas à un modèle naturel, mais l'emporte absolument sur lui, le transcende. L'art ne se constitue pas, dès lors, dans une «distance» d'avec le plan du réel, comme une copie ou une imitation artisanale de la nature, ou encore comme une remontée au modèle: les créations de l'art sont étrangères à toute relation avec la nature et à toute référence aux objets matériels. La différence mimétique est, par là, absolue: c'est ce dont il faut partir, non ce à quoi il faut aboutir. L'art «ne répète aucun savoir, mais l'inaugure» (Martineau, p. 452). L'«annexion» de la nature par l'art dans les textes de Malraux est en tout semblable à l'ontologie du mimétisme chez Aristote. Comme l'a montré toujours Martineau, dans le traité *De l'âme* la perception elle-même est «mimétique», mais non en ce qu'elle se rapporterait à un référent perceptif: elle est référée à l'imaginaire, étant production originaire de l'image, et non pénétration dans la conscience de simulacres d'objets. Cette primauté ontologique de l'irréel, corrélative de son antériorité anamnétique (non point chronologique: le modèle naturel est postérieur, mais intentionnellement, non dans le temps) n'entraîne pas la nullité du réel: «Simplement, dit Martineau, le réel n'est jamais prototype de l'irréel» (*Ibid.*).

qu'elle manifeste la présence d'un sens caché, non encore amené à la clarté de l'expression et étranger à l'organisation stylistique, l'oeuvre d'art, moyennant le travail et les techniques de signification, institue l'histoire comme plénitude de sens jamais libéré dans la chaîne discontinue des actes qui la constituent, ni conquis dans — et sur — le tumulte des événements. La signification de l'histoire est un *telos* étrangement lointain, que seul le regard de l'artiste peut révéler. Et s'il est la fin de l'histoire, l'art n'en est cependant pas le terme (c'est-à-dire l'état objectif, laborieusement différé, auquel elle tendrait), mais plutôt le principe d'organisation intérieure, qui, à chaque instant, rétablit la vérité des événements du monde, attire ceux-ci à soi, en capte le sens que l'histoire ne peut nommer et les expose dans le musée comme fait de connaissance vivante. En tant qu'instrument de coagulation signifiante de l'histoire, la création artistique aboutira peut-être un jour à composer le musée de l'histoire intégrale, savoir et présence tout ensemble, dont elle ne fournit, actuellement, que la clé.

LA VISION DE MALRAUX SUR LE RAPPORT ART, SPECTACLE. LE MUSÉE IMAGINAIRE

IOANA BOT*

REZUMAT. — Viziunea lui Malraux asupra raportului artă spectacol. **Muzeul imaginar.** Potrivit concepției sale despre artă ca anti-destin, A. Malraux propune, în al său *Muzeu imaginar*, nu doar o modificare a definiției obiectului de artă, ci, de asemenea, o metamorfoză a relației dintre opera de artă și „receptor”, ca o consecință a imaginii despre noua lume oferită de arta contemporană (care reconsideră și pe aceea a veacurilor trecute). Metamorfoza este impusă de contextul nou al receptării, figurat de muzeu ca „spațiu privilegiat al confruntărilor”, în care cronologia e abolită, de muzeul imaginar înțeles ca spațiu al absolutei libertăți a „receptorului” *vis-à-vis* de opera de artă. Studiul analizează modul în care este teoretizată, în *Muzeul imaginar*, eliberarea artei de textul ei subiacent (pe care Malraux îl numește „spectacol”), relația dintre opera de artă și „receptor” schimbându-și, în consecință, direcția: arta există pentru ca receptorul să-și propună propriul său text. Iată motivele pentru care îl considerăm pe Malraux un important precursor (deși, din păcate, ignorat) al teoriilor moderne ale „esteticii receptării.”

Les oeuvres consacrées à l'art par Malraux sont encore — par la nouveauté de la vision — l'objet de nombreuses discussions. Premièrement, ce nouveau point de vue sur l'art (que Malraux considère comme un des plus conformes à l'esthétique moderne et que l'art de nos jours semble confirmer) implique une nouvelle méthode d'analyse, une nouvelle approche de l'oeuvre d'art. Les histoires littéraires commencent généralement par noter ici l'élément choquant: les spécialistes „cachent mal leur irritation, habitués qu'ils sont à l'usage du microscope, devant un usage aussi libre du télescope et cette façon, si peu scientifique, de préférer les confrontations aux classifications”¹. Bien-sûr, l'analyse des opinions de Malraux sur l'art doit être étroitement liée à celle de sa vision du monde philosophique et politique, mais le présent essai n'envisage pas un territoire aussi vaste. Si l'on considère le fait que, pour Malraux comme pour Nietzsche, l'art constitue la conquête de la vérité la plus profonde sur la situation de l'homme face au néant², l'art étant par conséquent un anti-destin (idée-force de l'esthétique malrausienne), la question qui s'impose est: qu'est-ce que l'art dans la perspective des reconsiderations modernes? Car Malraux propose un changement non seulement de la définition de l'objet de l'art, mais théorise — en

* École Générale no. 1, 3475 Gherla, Cluj, Romania.

¹ Bersani, J., Autrand, M., Lecarme, J., Vercier, B., *La littérature en France de 1945 à 1968*, Ed. Bordas, Paris, 1982, p. 133.

² Morawski, St., *L'Absolu et la forme*, Ed. Klincksieck, Paris, 1972, p. 53.

quelque sorte avant la lettre — une métamorphose de la relation oeuvre d'art/récepteur, que l'art moderne proposait et qui offrait un nouveau point de vue sur l'art du passé, aussi. C'est cette métamorphose qu'on essaiera de commenter dans ce qui suit.

En concordance avec son idée de l'art comme anti-destin, Malraux observe que le musée „impose une mise en question de chacune de ces expressions du monde qu'il rassemble, une interrogation sur ce qu'il rassemble. Au «plaisir de l'oeil», la succession, l'apparente contradiction des écoles ont ajouté la conscience d'une quête passionnée, d'une recréation de l'univers en face de la Création. Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme³. L'art est postulé comme un autre Univers, rival à celui du réel, de „la Création“. D'une pareille définition du musée comme lieu privilégié de manifestation de cet Univers, à la définition du Musée imaginaire comme fondé sur une métamorphose fondamentale de l'art (= fonction et surtout réception) il n'y a qu'un pas: „Le Musée imaginaire naît d'une métamorphose aussi profonde que celle dont naquirent les premières collections italiennes: comme les dieux antiques lors de la Renaissance, les dieux qui ressuscitent devant nous sont amputés de leur divinité⁴. Même si ce passage se rapporte à l'art primitif, sa signification peut être élargie sur le Musée imaginaire tout entier, „dieu“ privilégié de la réalisation de cette métamorphose dont on vient de parler et qu'on expliquera dans ce qui suit. Les dieux „sont amputés de leur divinité“ — la métamorphose commence par une destruction des appartenances à une référence réelle de l'art — condition nécessaire pour la constitution d'un Univers: „toutes ces figures ont quitté, pour notre monde de l'art (qui n'est pas seulement le monde de notre art) celui dans lequel elles étaient créées; notre Musée imaginaire se fonde sur la métamorphose de l'appartenance des oeuvres qu'il retient⁵. Toute oeuvre d'art appartient premièrement à une culture qui l'a engendrée. Pour aborder dans le sens de Lotman (toute culture est un texte), on peut dire que l'oeuvre d'art est liée à un texte. En entrant dans le Musée imaginaire et face au récepteur moderne, cette appartenance lui est niée: elle appartient au monde de l'art, à l'Univers. La référence à la réalité culturelle génératrice n'est plus nécessaire pour l'acte de la réception: au contraire, cela constituerait un retrécissement d'horizon. Une première appartenance détruite — celle des lignes générales. Mais il en reste une autre — plus stricte et, on dirait, plus importante. Avant d'être des oeuvres d'art, les objets auxquels on a amputé la divinité représentaient quelque chose: un être divin, un mythe (= un récit = un texte), une histoire tout simplement etc. C'était leur texte sous-jacent, qui les expliquait et qui offrait la clef de la réception: la seule qu'on considérait valable. De nombreux objets qui sont de l'art

³ Malraux, A., *Les Voix du silence. Le Musée imaginaire*, Ed. Gallimard, Paris, 1965, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 179, s.n.

⁵ *Ibid.*, p. 219.

pour nous, ont joui d'une fonction soi-disant pragmatique: un masque dogon, avant d'être *art*, était le symbole d'un ancêtre mythique — c'était là son texte sous-jacent que la réception moderne ignore. En sacrifiant le texte, le masque dogon accède au droit de pénétrer dans le Musée. Il devient art en permettant au récepteur d'y venir avec son propre horizon d'attente et d'y proposer son propre „texte“. Les exemples de textes originaux sous-jacents à l'oeuvre d'art qu'on pourrait donner sont nombreux: on peut parler a) d'un art qui servait à illustrer un texte (tel les fresques d'une pyramide racontant la chasse du pharaon — et qu'on considère aujourd'hui comme art *non pas parce qu'il s'agit de la chasse „X du pharaon Y“*) et b) d'un art qui supposait un texte (tel l'art européen médiéval qui supposait un texte chrétien). Mais l'art qui ne peut pas se débarrasser du texte sous-jacent n'est pas art, considère Malraux, et c'est pourquoi l'art de „propagande“ (jésuite ou „proletcultiste“) et l'art „d'assouvissement“ — tous deux au service d'une puissance matérielle ou d'un goût — ne sont pas des arts pour lui⁶. Ils n'entrent donc pas dans notre discussion non plus. Enfin, pour finir cette parenthèse concernant la „définition des termes“, il faut noter le fait que Malraux — pour ce qu'il y a de termes — préfère celui de „spectacle“ à celui de „texte“, comme on verra d'ailleurs le long du commentaire. Cette préférence est due peut-être au fait qu'il s'agit plutôt des lignes d'un scénario que l'oeuvre d'art représente ou non (un „scénario“ du réel ou de la littérature, d'une autre réalité en tout cas), que d'un texte effectif, dans l'acception commune de ce terme. Le rapport de l'art et de ses textes sous-jacents est donc le rapport art/spectacle. L'évolution de cette relation le long de l'histoire de la civilisation et surtout de nos jours est conçue par Malraux comme étant étroitement liée à une évolution de la relation de réception. Plus l'art se libère de son texte, moins il est spectacle, plus le récepteur gagne la liberté d'y proposer son propre texte (si mince soit-il), de participer à la création de l'art. L'histoire de l'art est parallèle à l'histoire de la réception: c'est l'idée que le texte du *Musée imaginaire* contient implicitement et qui constitue un des traits de modernité de l'esthétique malrausienne.

L'art comme spectacle est l'adversaire principal du Musée imaginaire. Mais, se levant contre la stricte appartenance de l'objet d'art au texte sous-jacent, Malraux mène un combat non pas contre l'art (ou „un art“), mais contre une mentalité du récepteur, contre un sentiment général: „le désir de tous ceux qui n'attendaient, de la peinture, que des spectacles privilégiés“⁷. Le spectacle serait donc „le plus puissant adversaire du nouveau musée, comme de la nouvelle peinture“⁸. Sans se constituer en une histoire de ce rapport „spectacle (texte) — art — spectateur (récepteur)“, parce que Malraux confronte, ne classifie pas,

⁶ Voir aussi, à ce sujet, Dorenlot, F. E., *Malraux ou l'unité de pensée*, Ed. Gallimard, Paris, 1970, p. 190.

⁷ Malraux, A., *op. cit.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

Le Musée imaginaire esquisse les principaux moments de son évolution. Le voilà en résumé: „Après avoir été le moyen de création d'un univers sacré, la peinture fut principalement, pendant des siècles, le moyen de conquête d'un univers qui n'était pas exclusivement pictural. On disait alors: les grands sujets — et dans grands sujets il y a: grands. Lorsque naquit l'art moderne, la peinture officielle avait remplacé cette conquête par la soumission de l'artiste à un spectacle romanesque ou sentimental, souvent lié à l'histoire — à un théâtre délivré de son étroite scène, sinon de ses gestes. Contre ce réalisme de l'imaginaire, la peinture retrouva la poésie en cessant d'illustrer celle des historiens et de satisfaire celle des promeneurs: *en créant la sienne*“⁹.

Une première étape serait celle où l'art illustre un texte sacré. À l'aide de l'art on (re)crée un univers mythique qui est le modèle du réel. L'art n'y est donc qu'un intermédiaire entre l'homme et le mythe: l'univers de l'art n'est pas autonome et n'est pas dénué de fonctions pragmatiques — au contraire. De plus, de nombreux objets n'étaient pas considérés par les gens de ces civilisations-là comme de l'art: ils étaient tout aussi utiles (comme intermédiaires entre le sacré et le profane) que n'importe quel outil. Si on essaye de formaliser ce rapport, on observe qu'au récepteur on offre, *par l'intermédiaire* de l'art, *un seul* texte et toujours le même, qu'il doit *reconnaître* et non imaginer. Pour qu'ils appartiennent au monde de l'art, il faut amputer ces objets de leur divinité, les libérer du contexte qui leur avait imposé un spectacle „figé“: „pour qu'un chrétien vit dans une Aphrodite une statue et non une idole, il fallut que les oeuvres fussent dégagées du dessein qui les avait suscitées, de la fonction qu'elles avaient remplie, et même, au moins en partie, du regard qu'elles avaient posé sur elles leur créateur“¹⁰. Avant l'époque moderne, la première à réaliser une telle „modernisation“ du rapport qui nous intéresse est la Renaissance, qui „supprimait la divinité des dieux qu'elle ressuscitait, pour les transformer en oeuvres d'art — et c'est ce que nous faisons“¹¹.

Une autre étape significative de l'évolution de la relation spectacle — art — spectateur est constituée par „le réalisme de l'imaginaire“. L'artiste est soumis à un spectacle, soit romanesque ou sentimental, soit „réaliste“ (= de la réalité). L'art ne sert plus la découverte d'un univers mythique, mais la conquête d'un univers qui, impliquant surtout la réalité, „n'est pas seulement pictural“¹². Dans ce cas, où l'art reflète le réel, imite et décrit ce dernier (= l'art comme mimesis) l'existence d'une texte figé sous-jacent à toute oeuvre d'art y devient évidente. D'ailleurs, de nombreux témoignages des adeptes d'une telle esthétique sont significatifs. On parle très souvent de l'art (peinture ou sculpture) comme d'un spectacle grandiose, on discute si une telle oeuvre d'art a réussi ou non à rendre „le spectacle de la nature“ (ou d'un moment

⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰ *Ibid.*, p. 297.

¹¹ *Ibid.*, p. 207.

¹² *Ibid.*, p. 184.

historique, ou d'un sujet littéraire, etc. — d'un autre univers, en tout cas). Et les citations peuvent être choisies des époques historiques apparemment très différentes et éloignées; Vitruve disait que „la peinture est la représentation des choses qui sont, ou qui pourraient être, comme, par exemple, un homme, un édifice, un vase ou tout autre objet dont la forme et figure est imitée“. Léonard poursuit: „Le tableau qui reprend le plus exactement l'objet imité mérite de recevoir les plus grands éloges“. Diderot parle, lui aussi, de la vraisemblance (à propos d'un paysage): „ce n'est plus une toile! C'est la nature même. Nous avons devant nous une partie de l'univers!“ Enfin, Ingres: „L'art arrive au degré le plus haut de la perfection quand il ressemble tant à la nature, qu'il peut être pris pour la nature-même“¹³. Hubert Damisch, dans *La Théorie du nuage*, allait théoriser cette esthétique précisément dans les termes de la discussion présente: „Tout se passait comme si le tableau était appelé à s'ordonner selon un texte [...]. À chaque élément pictural, un élément linguistique devait correspondre. Cette subordination au langage allait si loin que, avant de peindre, d'artiste classique ne voyait dans l'observation empirique du monde extérieur que ce qui pouvait être exprimé à l'aide des mots, ou quantifié. La nature était un nomenclateur: tout ce qui ne pouvait pas être nommé, ne pouvait être ni figure“¹⁴. Donc, dans une période que Malraux délimite entre l'épanouissement de la Renaissance et le milieu du XIX^e siècle, l'art „a essayé de reproduire le spectacle du monde des apparences“¹⁵. La relation spectacle — art — spectateur demeure la même dans les données essentielles. Parce qu'on vient de parler du mimesis, il faut préciser le statut du réalisme dans la conception malrausienne. Le réalisme de n'importe quelle période historique suppose, selon Malraux, une relation univoque: „Réalité (unique et interchangeable) → Art (= spectacle mimant la réalité) → Spectateur“. Or, toute univocité du rapport art/spectacle est — nous suggère *Le Musée imaginaire* — contraire au véritable esprit de l'art. Car l'art est un autre monde que la réalité. (Ou bien, „art is another country“). Un des commentateurs de Malraux, St. Morawski, apprécie que „Le réalisme — à l'avis de Malraux — c'est l'illusionisme, c'est-à-dire le fait de représenter sur la toile des personnages et des choses de manière à ce qu'il donnent l'illusion que le tableau est la réalité même. Pareille attitude [...] ne domine dans l'art qu'aux périodes de décadence, lorsqu'un courant artistique défini entre en crise. [...] L'illusionisme commence donc à prendre le dessus puisque l'art raconte au lieu de signifier“¹⁶. Et — poursuit Malraux — il faut s'opposer à un tel réalisme, parce que l'art ne reflète pas la réalité. C'est la théorie fondamentale de la *Psychologie de l'Art*. „L'artiste ne fait appel à la réalité que pour y puiser ses matériaux. Qu'y

¹³ Cf. Herivan, M., *Noua mitologie a universurilor deschise*, Ed. Eminescu, Bucarest, 1984, p. 109.

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵ Malraux, A., *op. cit.*, p. 99—100.

¹⁶ Morawski, St., *op. cit.*, p. 78—79.

a-t-il donc à la source de l'oeuvre d'art si la réalité n'est qu'un prétexte? Malraux répond: la vision créatrice, qui a un caractère tout à fait personnel.¹⁷ C'est „l'attitude individuelle de l'artiste qui façonne, d'après son expérience vécue, un monde distinct du monde des faits objectifs“¹⁷. Cette thèse implique non seulement une reconsidération de l'histoire de l'art, mais elle brusque aussi toute une esthétique de la réception. Malraux soutient la liberté du „spectateur“ (= récepteur): les associations de celui-ci doivent être libres d'affirmer sa personnalité, même si (et justement parce que) elles ne correspondent pas toujours à ce que l'auteur associe avec son oeuvre. L'oeuvre d'art est lue de manière différente par les différents spectateurs. Et voilà Malraux au bon milieu de l'esthétique de la réception.

Pour changer la manière de voir du spectateur (pour l'habituer à participer à l'acte de création d'un texte de l'oeuvre d'art), le rôle revient premièrement aux musées. „Jusqu'au XIX^e siècle, toutes les oeuvres d'art ont été l'image de quelque chose qui existait ou qui n'existait pas, avant d'être des oeuvres d'art. Les musées ont contribué à délivrer de leur fonction les oeuvres d'art qu'ils réunissaient; a métamorphoser en tableaux jusqu'au portraits. [...] (Le musée) ne connaît plus ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession, mais des images des choses, différentes des choses mêmes, en tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. Il est une confrontation de métamorphoses“¹⁸. Cette manière de reconsidérer le rôle du spectateur coïncide (ou presque...) avec une autre étape dans l'histoire de l'art: l'art crée son propre texte (ou n'en crée aucun), se constituant dès le début en un Univers. C'est la période d'„après Manet“, pour lequel c'est la peinture qui compte (c'est Malraux qui le dit). „Les peintres veulent désormais faire la peinture visiblement maîtresse du spectacle, et non apparemment soumise à lui“¹⁹. La relation art/spectacle (texte sous-jacent) est inversée dans l'art moderne, comme Malraux l'affirme explicitement, d'ailleurs: „Ce que cherchait le nouvel art, c'était le renversement de la relation entre l'objet et le tableau, — la subordination de l'objet au tableau [...], le fait nouveau fut que l'artiste moderne en prit conscience; et quiconque en prit conscience jadis est moderne par quelque point“²⁰. L'art moderne s'affirme donc, tout comme le Musée imaginaire, contre l'art comme représentation d'un spectacle. „L'esthétique du passé“ est „leur plus puissant adversaire“²¹. L'art s'affirme comme un objet où l'image, avant de prétendre qu'elle représente un certain aspect du monde extérieur, relève de son appartenance à ses constituants physiques. Les cubistes, par exemple, détruisent le dogme du point de vue unique et, avec lui, tout ce qui résidait derrière la peinture „classique“: des concepts culturels d'un humanisme consacré par les siècles.

¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸ Malraux, A., *op. cit.*, p. 9—10.

¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

²⁰ Malraux, A., apud Morawski, *op. cit.*, p. 75.

²¹ Malraux, A., *op. cit.*, p. 13.

La relation change donc de sens: l'art y est pour que le spectateur y mette son propre texte, en lui donnant un sens. On ne lui impose plus un seul texte, qu'il doit lire au-delà de l'oeuvre d'art. De cette manière, le spectateur participe à la création, il y est impliqué. Et l'époque moderne découvre la capacité de l'art d'être „une possibilité infinie de réincarnations“²². Ce qui explique le pourquoi de l'affirmation de Malraux — en guise de conclusion — selon laquelle „de notre résurrection (de l'art, n.n.) c'est précisément la délectation qui a disparu“²³. Seul le détachement complet de l'art de tout texte permet, d'une part, la réalisation du Musée imaginaire, et de l'autre, l'assimilation, parmi les oeuvres d'art du Musée imaginaire, d'objets dépourvus de leur fonction initiale, du texte qu'ils illustraient. „Et dans ce monde que la métamorphose substitue simultanément à ceux du sacré, de la foi, de l'irréel ou de réel, le nouveau domaine de référence des artistes, c'est le Musée imaginaire de chacun; le nouveau domaine de référence de l'art, c'est le Musée imaginaire de tous“²⁴.

²² Dorelnot, F., *p. cit.*, p. 198.

²³ Malraux, A., *op. cit.*, p. 213.

²⁴ *Ibid.*, p. 231.

LIBRI

Gillian Brown, George Yule, **Discourse Analysis**, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 ("Cambridge Textbooks in Linguistics"), p. 288

Discourse analysis is characterized by a marked diversity in respect of methodology and interpretation of its object. The time that has passed since the late sixties, when its foundations were laid, has shown significant changes in the outlook. Thus, while at the beginning it seemed feasible to extrapolate from the structure of the sentence in order to capture patterns of textual organization, and to model the grammar of discourse on sentence grammar (cf., e.g. Van Dijk's, 1972, influential work), gradually it has become apparent that discourse is different from sentence in *kind*, i.e. *qualitatively* (cf., e.g. Petöfi (ed.), 1979 and 1982, where the contributions maintain that text is qualitatively different from sentence, and that its investigation requires rearrangements in our conceptual framework).

Discourse analysis is meant to offer, among other things, a debate on the relevance of such notions as reference, coherence, topic, presupposition, implicature, macro-structure, etc. to the analysis of discourse. The authors argue convincingly that the elements of our conceptual framework require sensible alterations and readjustments when applied to the study of discourse.

The book puts to an examination various developments in the field of discourse analysis, with special emphasis on British and American contributions. It continues the tradition of the British school of linguistics, whose transactional and interactional view of language behaviour was voiced by such scholars as B. Malinowski, J. R. Firth, and, recently, M. A. K. Halliday and R. Hasan, with *Cohesion in English* (1976) as an influential contribution. J. Lyons's enduring work on semantics is quite often cited. Results of continental text linguistics are also integrated, as well as contributions of the theory of speech acts, especially in the version of P.

Grice's conversational analysis, the relevance of which to pragmatics and discourse analysis is stressed in other recent studies too (e.g. in Levinson, 1983).

I consider that the significance of *Discourse Analysis* lies, among other things, in setting a new stage in British discourse studies, which I will label, with Halliday's work in mind, as a "post-Cohesion" stage. This is apparent e.g. in the treatment of key concepts in discourse analysis, such as reference, presupposition, coherence/cohesion, which are relegated from the field of semantics to that of pragmatics, and in emphasizing the role of the pragmatic dimension almost to the neglect of the other domains. The justification furnished by the authors is that "general knowledge about the world underpins our interpretation not only of discourse, but of virtually every aspect of our experience" (p. 233).

Doing discourse analysis means to adjust our conceptual framework to the nature of the examined entity — the text. Since it arises in the *interactional* or *transactional* use of language, many associated phenomena are **not to be considered** implicit in the discourse, but as emerging through the actions of the participants in the speech event (speaker, hearer). Below, I shall only indicate how the two authors' work hypothesis has enabled a more accurate description of some key terms of the conceptual apparatus of discourse analysis.

One such term is *reference*. It is argued that its nature in discourse is not semantic, but pragmatic, since reference has to be treated as an action on the part of the speaker ("he invests the expression with reference by the act of referring" (p. 28)). It is suggested that the term should be taken out of discussions of lexical meaning, and reserved for "that function whereby speakers indicate, via the use of a linguistic expression, the entities that they are talking about" (p. 204). Further revisions of the term result in the elaboration of the notion of *successful reference* — given by the hearer's identifying the

speaker's intended referent on the basis of the referring expression used —, which appears to matter more for discourse than correct (true) reference. To postulate this new notion is correct, since the referential function of a linguistic expression in discourse depends on the speaker's intention on the occasion of use, and it is not conditioned, in principle, by a particular linguistic expression. *Fictional reference* is also possible in discourse, following the distinction between what is in the world and the individuals' representation — or model of the world — which can include fictional entities too (e.g. fairies, Santa Claus), dependent upon the speaker's system of knowledge, beliefs, etc. It follows that the position according to which only what exists in the real world can function as referent would appear irrelevant in the analysis of discourse.

The opinion that *cohesion* — a constitutive element of textuality — has a semantic nature is common among scholars. Brown and Yule challenge this acceptance, and suggest that formal cohesion (e.g. as explicit realization of semantic relations) does not automatically insure for a verbal product the quality of text, since, as they indicate, the hearer will assume that there are semantic relations between juxtaposed sentences even in the absence of any formal linguistic links, the mere fact of the contiguity of sentences determining him to interpret them as connected, and, thereby, as constituting a text. It is the hearer who, on the basis of his textual experience, knowledge of the world, will furnish the connections in such a case, and will thus impose a coherent interpretation. Moreover, formal cohesion is not, in principle, sufficient to insure textual coherence, sufficient evidence being the verbal products that display formal cohesive links but fail as texts semantically and pragmatically. The very notion of formal coherence is questioned by casting doubt on the validity of such a notion as endophoric relations. If the authors' conclusion is correct that a pronoun in discourse relates not so much to the antecedent noun as to the "mental referent" in the hearer's mental representation of the discourse established on the basis of the original verbal expression, it follows that the distinction between endophoric

and exophoric relations becomes hard to draw.

A key notion in discourse analysis is Van Dijk's *text macrostructure*. If we accept that the propositional analysis of discourse is subjective, as the book maintains, it follows that the proposition-set produced by an analyst for a piece of text represents only a single interpretation. Consequently, there is not one single correct semantic representation for a text if that representation is treated as something which exists in the people's minds, as the authors argue.

Brown and Yule's book stands out as an excellent theoretical, methodological and practical contribution to discourse analysis, its relevance being manifold. The distinctions that it makes enable a more appropriate treatment of discourse phenomena, and, what is important, they show discourse to occupy a distinct place within the class of language phenomena. It reduces the confusion and divergencies in the field, highlighting a seminal trend that situates the pragmatic dimension in the center of discourse analysis. Thereby, the nature of discourse itself is revealed in a more truthful light. The book should, however, have given a greater scope to such an important notion as that of text, whose definition as "verbal record of a communicative act" (p. 6), while operational analytically, needs, nevertheless, further expansions and refinements. Likewise, the distinction of the two basic functions of language (interactional, transactional), although in principle correct, still appears to be an open question, and a whole class of verbal objects (literary texts) is left out of consideration. (Through which of the two basic functions would they be accounted for?) The question is whether other different basic functions should be identified (see, e.g. Martínez-Bonati, 1981, for this problem), or supplemented (e.g. the constitutive function?), and, if this is the case, to see how this would affect the description of discourse.

REFERENCES

- Halliday, M. A. K. and Ruqaiya Hasan, 1976, *Cohesion in English*, London: Longman.
 Levinson, Stephen C., 1983, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Martínez-Bonati, Félix, 1981, *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Petőfi, János S. (ed.), 1979, *Text vs Sentence, Basic Questions of Text Linguistics*, 1-2, Hamburg, Buske.
- Petőfi, János S. (ed.), 1982, *Text vs Sentence. Continued*, Hamburg, Buske.
- Van Dijk, Teun A., 1972, *Some Aspects of Text Grammars*, The Hague, Paris, Mouton.

ȘTEFAN OLTEAN

Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Ed. du Seuil, coll. „Poétique”, 1986.

„Livre promenade”, „work in progress et patchwork”, „livre de fragments”, Philippe Lejeune n'en finit pas de circonscrire l'étonnant parcours qu'est son *Moi aussi*. Pour celui qui a suivi le critique depuis *L'autobiographie en France* à travers *Lire Leiris* ou *Le pacte autobiographique*, pour celui qui l'a entendu débattre, il y a une dizaine d'années, face à Tzvetan Todorov d'une possible théorie des genres, le tête-à-tête avec ce dernier venu de l'édition n'est pas sans surprendre. Agréablement, car au cœur d'une structure éclatée (une vision divergente: poétique, sociologique; une parole fragmentaire; des types d'écriture génériquement différents), ce qui prend corps c'est moins le visage abstrait — et autrement passionnant — d'une réflexion théorique que cautionne une subtile pratique textuelle, qu'un débat nourri, „pour cerner les manières dont le moi se fabrique, en somme, se reproduit, copie, invente pour se faire à son tour copier, s'exprime, s'imprime, se diffuse, tombe dans l'oreille d'un sourd ou devient rengaine” et projetant à l'horizon le statut même, controversé, mouvant, de la critique littéraire actuelle. Démarche qui n'hésite pas à faire retour sur elle-même, à se prendre en flagrant délit (*Le pacte autobiographique, bis*), à mesurer sa présomption ou à la motiver à la rigueur, non sans ironie (*Post-scriptum* à „*Lire Leiris*” pourrait passer pour un modèle d'auto... critique ou, pour reprendre le mot de Le-

jeune, *d'autoanalyse*). Itinéraire qui nous conduit des *Enfances de Sartre* (réplique du *Pacte*..., il est naturel que *Moi aussi* reprenne les hauts-lieux qui, éclairés différemment, ne cessent de désigner les figures emblématiques de l'autobiographie) à Gaston Lucas, serrurier, avec au tournant *L'image de l'auteur dans les médias* qui pose la relation vivante de l'écrivain et du public dans la perspective informante-déformante de l'audio-visuel. Mais il y a plus: il y a d'abord une prise de conscience à travers ce projet confessif généralisé de la portée nouvelle du concept de littérature; il y a surtout un plaisir de l'écriture qui pour s'attarder dans l'analyse brillante et spécialisée (*Autobiographie, roman et nom propre*), s'aligner simplement, directement sur cette recherche qui lui tient à cœur et qui est la remontée „en amont” (*En famille*) ou s'interroger sans complaisance sur ses réticences ou ses engouements (*Post-cryptum*..., *L'image de l'auteur*...), savoure tout autant le détour du pastiche (*Le Roland Barthes sans peine*) ou le biais d'une confrontation dans l'interview. Et notre compte n'est pas complet: il y manque cette rêverie amoureuse, qu'on aurait tenue pour inimaginable, autour de *La cote Ln 27* (celle qui désigne à la Bibliothèque Nationale le répertoire des biographies individuelles: „C'est comme l'écume de toute une vie sociale disparue qui se trouve là recueillie”) ou *Apprendre aux gens à écrire leur vie* (enquête mi figure mi raisin, en territoire américain, sur les manuels qui enseignent une pratique de l'écriture autobiographique) et ce surprenant *Regarder un autoportrait*, „notes prises sur le vif, de journal... histoire de la lecture d'un tableau” qui est avant tout un colloque avec soi et le fantasme, „le roman” qui en naît.

Une spontanéité de la communication, un moi qui ne craint guère de s'intégrer, avec ses déroutes, ses certitudes, ses contestations (à prendre ou à laisser), visiblement, ostensiblement, dans le discours: „le théoricien dira «je», exposera les coulisses de son travail, quitte à se fondre, à son tour, dans la masse des «moi aussi». A cette remarque près, que pour se mettre en jeu (en *je*), le moi ne mise point sur l'impression ou une quelconque subjectivité flottante, mais fort de son apprentissage à l'école de la recherche positive et formelle,

bâtit son être, son dire avec précision et esprit de suite, au delà de l'apparence fragmentaire. On pourrait relever, à la faveur d'un regard surplombant qui embrasserait les dernières années de la méditation sur les formes autoréflexives, que *Moi aussi* continue le dialogue amorcé dans les livres antérieurs et prend ses distances à la fois par rapport aux stratégies textuelles multiples, directes ou retorses, présentes dans l'immense corpus autobiographique (stratégies que l'effort taxonomique de Lejeune ne vise pas à réduire à un tabulaire mais plutôt à en révéler les modulations) et par opposition aux études consacrées au genre (je pense notamment à *Miroirs d'encre* de M. Beaujour, dévidant le fil de l'autoportrait et reprochant à Lejeune l'annexion quelque peu abusive de *La Règle du jeu* au domaine autobiographique) ou encore à la main mise psychanalytique, fantaisiste, voire ridicule (et à force d'excès, dangereuse).

Si d'un côté, il contrevient à toute reprise ponctuelle des événements qui rythment une vie, et, partant, sa mise en scène, le livre de Lejeune est cependant, à un niveau, certes, autre, récit sous-jacent de la quête d'une origine, d'une prise de conscience, d'un devenir; si, de l'autre côté, il manie avec rigueur les notions opérantes de la poétique moderne (dans une variante essentiellement souple et si peu sectaire dans son projet comme dans ses moyens), il est bien loin, par le fascinant don de sympathie, par cet art de faire feu de tout bois, d'un „classique“ du genre. Etudes, enquêtes, essais, interviews, polémiques (parus séparément d'abord, réponses impératives à une certaine intuition sensible de l'actuel) dessinent un espace particulier, celui de l'imaginaire d'un moi asymptotique et affirmatif, grâce à ce liant spécial, l'avènement d'une parole interprétative neuve: celle qui ne s'estompe plus derrière, ne s'arroge non plus un avant vide de l'axiome, mais vit son drame, sa joie, sa métamorphose dans le *hic et nunc* de sa propre mise en cause.

RODICA BACONSKY

Horst und Annelies Beyer: *Sprichwörterlexikon. Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. 2., unveränderte Auflage, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1985. 712 S., 204 Ill.

Diese im Klappentext als „umfangreichste Sammlung seit dem vorigen Jahrhundert“ ausgewiesene Sprichwortausgabe ist als Nachschlagewerk für den interessierten Laien unserer Tage gedacht, ein Konzept, das Anlage und Aussehen des Buchs entscheidend prägt.

Im Vergleich zu K. F. W. Wanders fünfbandigem *Deutschem Sprichwörter-Lexikon*, 1867—1880, das immerhin 250 000 Sprichworttexte und Redensarten erfaßt, ist das vorliegende „Lexikon“ eher eine gefällige, buchtechnisch ausgezeichnet gestaltete illustrierte Blütenlese aus dem deutschen parömiologischen Gesamtbestand. „Aufgenommen wurde — heißt es in der Einleitung, S. 15 —, was an deutschem Sprichwortgut als lebendig gelten kann oder kulturhistorisch und als Zeugnis des Volkswitzes heute noch beachtenswert ist.“ Das sind im Verständnis der Herausgeber etwa 15 000 Sprichwörter, gelegentlich auch sprichwörtliche Redensarten und geflügelte Worte. Verzichtet wurde hingegen auf die Sonderformen Wetter- oder Bauernregel und Sagwort, auf mittelalterliches, an umfangreichere Erklärungen gebundenes oder aber dialektales Sprichwortgut und Schließlich auf Sprichwörter, die überholte Haltungen wie konfessionelle Gegensätze oder soziale Abwertung (etwa der Frau) und ethnische Diskriminierung thematisieren.

Die Anordnung der in der Schreibung heutigen Normen angeglichenen Sprichwörter folgt der alphabetischen Reihenfolge von rund 5000 bezeichnenderweise „Findewörter“ genannten Begriffen. Quellen werden selten verzeichnet, am ehesten noch bei geflügelten Worten, an Erläuterungen und Querverweisen ist der Band sparsam bis geizig. Dafür steht der gleiche Sprichworttext unter verschiedenen „Findewörtern“, etwa „Fließiger Spaten ist immer blank“ unter blank, fleißig und Spaten! Für Benutzer, denen das Arbeiten mit Registern nicht zusagt, mag diese Mehrfachverzeichnung sehr bequem sein, doch schwillt hiedurch der Umfang des Bandes mindestens auf das Doppelte an.

Die Einleitung (S. 5—22) führt den Leser in die bedeutenderen Form- und Gehaltprobleme der Gattung angemessen ein, zeichnet knapp die Geschichte des deutschen Sprichworts und seiner Sammlung nach und erläutert die Anlage des Buchs. Im Anhang wird die wichtigste Primär- und Sekundärliteratur aufgelistet sowie die Herkunft der 204 aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammenden Holzschnitte nachgewiesen.

Für den Fachmann ist das Sprichwortlexikon von Horst und Annelies Beyer kein Nachschlagewerk; ein schönes und wohl auch nützliches Buch ist es dennoch, was nicht zuletzt durch das Erscheinen einer zweiten Auflage unter Beweis gestellt wird.

HANNI MARKEL

Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard. (Textes réunis par Jean-Claude Mathieu), Paris, Seuil, 1986, 251 p.

Le cycle de textes destinés à rendre hommage à Jean-Pierre Richard désignent la littérature comme domaine du sens indéterminé et comme profondeur inexhaustible. Qu'il s'agisse d'analyses consacrées à de grands auteurs de la littérature française (Diderot, Hugo, Balzac, Proust), ou de textes célébrant les vertus de l'écriture critique de Richard, un même parti pris est à l'œuvre chez les auteurs des études réunies dans le volume: la conviction que la littérature et le discours critique prennent appui sur l'évidence d'une certaine inadéquation des moyens et des objets, du discours et de la substance littéraire.

La tâche du critique sera, dorénavant, une entreprise quelque peu décevante: comment, en effet, saisir l'être „lacunaire“ du texte autobiographique (Béatrice Didier, *Les blancs de l'autobiographie*), dont le moi s'entoure d'un silence que les paroles ne parviennent jamais à submerger complètement? Comment, encore, attraper, avec Fromentin, l'origine d'une œuvre picturale, qui ne se déploie qu'en surface, et qui „ne se signifie pas“ (Jean Roudaut, *«Larges co-cordes de guipures sur des souliers noirs»*), si ce n'est par le détour du commentaire, ou d'une écriture s'évertuant (et s'épuisant) à en refaire une

«virginité de circonstance», vu que toute œuvre est un effet de langage déficient? Comment enfin fonder la parole critique elle-même autrement que dans son ouverture infinie aux faits et aux textes?

Patiemment, inlassablement, les auteurs des textes réunis par Jean-Claude Mathieu se penchent sur des œuvres déjà laborieusement explorées, et en donnent des équivalences critiques parfois inattendues. Fromentin n'est plus, dans le commentaire de Roudaut, un voyageur épris de pittoresque et un critique d'art se vouant à une considération *narrative* des œuvres: contrairement à Diderot, pour qui la peinture n'est qu'un récit immobilisé dans une scène, Fromentin envisage le langage pictural comme un indicible, relevant de l'„ordre de révélation“, et non point de la promotion du sujet. L'objet de la peinture sera, par là, à cerner par une enquête d'allure sémiologiste: il est „un signe qui signifie au-delà de son sens“, une profondeur vide et une luxuriance de surface, désignant la création comme un acte de dérivation, enraciné dans „un défaut d'être dont l'œuvre est l'issue sans motif“.

A son tour, Hugo n'est plus, pour Poulet, un poète de la grandeur humaine, ni un demiurge de la plénitude poétique. Dans le commentaire de Poulet, Hugo, dont la grande poésie est tardive, fait valoir une conception de l'indétermination toujours plus profonde de l'acte poétique. La poésie hugolienne n'est alors plus un jaillissement de l'inspiration, ou un envol d'images, mais un „enfouissement piranésien de l'être“ dans l'indéterminé et une descente infinie dans un gouffre imaginaire (*Hugo et la pensée indéterminée*).

Si pour Hugo la descente est une révélation de la pensée obscure (la sagesse hugolienne est à ramener à une ignorance première: elle est une régression réflexive infernale), Balzac envisage le lieu où l'on descend comme un espace privilégié de la vue et comme un objet de désir. Dans une étude consacrée à l'œuvre balzacienne (*Le paysage et sa fiction*), Jeannine Jallat met en lumière la signification scénographique du paysage de Balzac. Ce paysage est une sorte de „défilé optique“, ou de tunnel où l'on s'enfonce. Le décor de l'action est ainsi fortement érotisé: il est un „dispositif rythmé“ qui fait subir

aux personnages une épreuve de séduction, et où l'on se perd sans recours, lieu d'une contemplation narcissique et d'une perte de soi marquée par l'écriture répétitive de Balzac. Dans sa „monotonie littéraire“, celle-ci irrealise le paysage qui, comme fiction, n'apparaît qu'à celui-là seul qui s'y compromet et s'y engage euphoriquement.

Après la poétique du vide et de l'indétermination, il y a l'écriture aveugle. Pour Raillard (*«Ah! Que j'aimerais aller à Carquethuit!»*), la Recherche de Proust n'est qu'une peinture écrite. Faisant état de l'organisation picturale du roman proustien, dans lequel le langage ne relève ni du mystère de l'attente comblée ni du mythe de la profondeur révélée, l'interprétation de Raillard institue le langage comme „figure du lisible-visible“. L'écrivain sera alors un être „infixé“, un androgyne qui, dans ses allées et venues, rêve d'une „défixation des signes“ et d'échanges tout abstraits de regards. Pareil au peintre qui regarde tout sans rien voir, et qui contemple les couleurs (effets de pensée dépouillée) avec des yeux d'aveugle, l'écrivain opère „une dispersion germinative de l'essence des choses“, fixation et effacement de celles-ci à la fois. La Recherche est ainsi une peinture verbale, à l'usage des aveugles.

Parmi les autres textes réunis dans le volume, sont à signaler surtout ceux de Genette (*Matière de Venise*), de Dupont (Cioran: *le vide, l'ortie et le saxophone*), de Rousset (*La double entrée selon Balzac*) et de Starobinski (*Diderot, le grand homme et l'homme sans caractère*). Enfin, les remarquables contributions de M. Collot (*Thématique et psychanalyse*) et de J.-Cl. Mathieu (*Les cinq sensations de Jean-Pierre Richard*) dessinent les grands traits de la critique de Richard, en plaçant l'auteur dans le mouvement critique des dernières décennies, surtout pour montrer les étonnantes vertus de renouveau d'une méthode d'investigation de la littérature qui unit la rigueur de la recherche textuelle, portant sur l'expression, à une large compréhension de l'horizon thématique des oeuvres, portant sur les représentations et le champ intentionnel de celles-ci.

HORIA LAZAR

Klaus Heitmann, **Das Rumänenbild im deutschen Sprachraum 1775–1918. Eine imagologische Studie**, Böhlau Verlag, Studia Transylvanica, Band 12. Köln–Wien, 1985, VIII + 264 S.

Die Veröffentlichung einer Arbeit über das Rumänenbild, das einem aus deutschsprachigen Schriften der Zeitspanne 1775–1948 entgegentritt, in der Reihe „Studia Transylvanica“ begründet der Autor im Vorwort durch zwei Umstände: Erstens bilden die Rumänen die „älteste und zahlenmäßig stärkste ethnische Komponente“ Siebenbürgens, zweitens gab es nie eine Grenze „im Hinblick auf die als Ethnie genommenen Rumänen“.

Die vorliegende „imagologische Studie“, die auch auf Argumentationsmuster der Ethnopsychologie und der Mentalitätengeschichte rekurriert, stellt eine einzigartige Synthese der Informationen über die Rumänen und die von ihnen bewohnten Gebiete seit den ersten methodischen Beschreibungen aus dem Zeitalter der josephinischen Aufklärung bis zu Aufzeichnungen von Teilnehmern an dem ersten Weltkrieg dar. Die Anzahl der Quellen beläuft sich auf etwa 540 Titel, die Sekundärliteratur verzeichnet 232 Titel. Der Begriff „Sprachraum“ steckt die Herkunftsgebiete der Quellen ab; Materialien in deutscher Sprache wurden herangezogen, ihre Verfasser sind Preussen, Österreicher, Siebenbürger Sachsen, Rumänen u.a., die sich in ihren schriftlich fixierten Äußerungen der deutschen Sprache bedient haben, desgleichen wurden auch Übersetzungen ins Deutsche wie z.B. Cantemirs *Beschreibung der Moldau* (1771) mitberücksichtigt. Heitmann gliedert das Material nach genrespezifischen Kriterien: landeskundliche Darstellungen (82), Reisebeschreibungen (61), Publikationen politisch-aktuellen Charakters (50), Studien zur rumänischen Geschichte (42), ethnographische und ethnologische Arbeiten (39), Studien zur rumänischen Literatur — vor allem zur Volksdichtung — (36), Kriegserinnerungen (32), Belletristik (31), Wirtschafts- und sozialpolitische Abhandlungen (27), Erdkundebücher (42), Reiseführer, Konversationslexika, Biographien, Memoiren und vieles andere.

Die Zielsetzung der Arbeit besteht nicht darin, eine Art Phantombild der

Rumänen aufzustellen, es ist dem Verfasser vielmehr daran gelegen, die Tatsachen zu hinterfragen, zu erklären, warum gewisse Merkmale immer wieder auftreten oder aber nicht ins Blickfeld geraten und sogar negiert werden, was die kritische Einschätzung der Informationsbasis, der Objektivität und des Urteilsvermögens des jeweiligen Betrachters voraussetzt (III). Wenn das Buch auch nur die Träger dieser Bilder unmittelbar beleuchtet — es behandelt vordergründig die Mentalität der Ausländer, die über Rumänien geschrieben haben, die rumänische Problematik wird dabei nur als Reflex wiedergegeben —, so dürfte es für die einheimische Rumänistik doch auch von Interesse sein. Anders als in Teiluntersuchungen wie etwa I. Hurdubetius *Die Deutschen über die Herkunft der Rumänen* oder A. Armbrusters *Romanitatea românilor. Istoria unei idei*, deren Titel die jeweils angesprochenen Problemkreise benennen, versucht Heitman ein globales Bild zu entwerfen. Eingangs untersucht er die Ursachen für das Aufkommen des Interesses an den rumänischen Ländern, an dem rumänischen Volk und seiner Geschichte (II), um dann folgende Schwerpunkte zu erörtern: die physischen Eigenschaften des „rumänischen Typus“, bei dem man bald Züge der auf der Trajansäule abgebildeten Daker, bald aus der direkten römischen Nachkommenschaft resultierende Eigentümlichkeiten, bald das Ergebnis einer komplizierten Ethnogenese wahrzunehmen glaubte (IV); die Lebensweise der Rumänen, ihre Einstellung zur Arbeit, zur Familie, ihr soziales Verhalten (V—VIII); die Weltanschauung (IX). Im X. Kapitel wird auf die Begründungszusammenhänge der in den vorausgegangenen Kapiteln referierten Behauptungen eingegangen, wobei die Überschriften der Unterkapitel die Einstellung des bekannten Heidelberger Romanisten verdeutlichen: „Spuren einer schlimmen Vergangenheit“; „Rumänien — ein traditioneller Kriegsschauplatz“; „Der Despotismus in der Moldau und in der Walachei“; „Das Zerkentendasein der Rumänen im Habsburger Reich“; „Bojaren und Bauern“; Das XII. Kapitel enthält prognostische Aussagen bezüglich des latenten Potentials eines Volkes, über dessen durch widrige Umstände in ihrer Entfaltung verhinderten natürlichen Anlagen (Begabung, Vernunft, Mobilität, Bildungsfähigkeit,

Reichtum des seelischen Lebens, Geschmack), die ein Gewähr für eine exemplarische künftige Entwicklung darstellen.

Geht man von den zahlreichen Stereotypen aus und läßt stark abweichende Einschätzungen außer acht, so kann man laut Heitmann ein Phantombild der Rumänen entwerfen. Um der Gefahr zu entgehen, die das Festlegen auf ahistorische Konstanten mit sich bringt, begnügt sich der Verfasser mit einer Skizze, die lediglich dem historischen Moment 1866—1877 gilt. Die in diesem Jahrzehnt am häufigsten anzutreffenden Stichwörter sind: die physische Schönheit der römischen Abkömmlinge (vor allem die unter der Last der Arbeit schnell vergängliche Schönheit der Frauen), der Fleiß der Frauen (das Fehlen dieser Eigenschaft wird u. a. durch die Unterernährung der Landbevölkerung und durch die sehr große Anzahl der kirchlichen Fasten- und Feiertage begründet), die Anspruchslosigkeit eines Volkes, das unter sehr kärglichen Bedingungen zu leben gelernt hat (der sexuelle Bereich ausgenommen), die untergeordnete Stellung der Frau, die Gastfreundlichkeit, die Toleranz und die Wohltätigkeit. Was die geistigen Komponenten betrifft, wird die Schwermut, der dem orientalischen Fatalismus vergleichbare Stoizismus sowie das Fehlen jedweden religiösen Fatalismus' hervorgehoben.

Mit diesem Buch betritt Heitmann Neuland; hierzu mußte er geeignete Forschungsinstrumente bereithalten, mußte sich eine eigene Forschungsmethode erarbeiten. Seine Ausführungen über die Karriere von Begriffen wie „nationaler Charakter“ von Herder bis zur Soziologie der Gegenwart, über die Notwendigkeit differenzierender Quellenbetrachtung, seine wirkungsgeschichtlichen Überlegungen, seine umsichtige Eingliederung des rumänischen Volkes in den südosteuropäischen Komplex, das Herausarbeiten aussagekräftiger Kriterien und deren präzise Anwendung — all das kann nur befruchtend und stimulierend auf Unternehmungen vergleichbarer Observanz wirken.

Der Autor weiß um die Relativität solcher Projektionen, er ist sich bewußt, daß sein Image mit anderen Rumänen-Bildern etwa aus französischer, italienischer, russischer Sicht wie auch mit den Vorstellungen und Bildern, die sich

die Deutschen von anderen Völkern aus dieser Gegend (Serben, Bulgaren, Ungarn) machen, verglichen werden müßte, um einschätzen zu können, was tatsächlich spezifisch, und was eher Komponente eines Globalbildes ist, das sich der politisch und wirtschaftlich auf höherer Stufe stehende europäische Westen über agrarische Entwicklungsländer machte, die patriarchalische Strukturen mit ihren Vor- und Nachteilen bewahrten. Trotz aller Vorbehalte was die Gültigkeit sehr allgemeiner Charakterisierungen zeitlich und räumlich ausgedehnter Systeme betrifft, ist die Lektüre dieser beachtlichen Studie dazu angetan, jeden Leser davon zu überzeugen, daß die Dominanz der positiven Urteile in der gesamten zur Diskussion gestellten Periode von der Wirklichkeit legitimiert und bestätigt wird.

OCTAVIAN NICOLAE

Zoe Dumitrescu-Buşulenga:
Eminescu şi romantismul german, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, 290 S.

Über Eminescus Verhältnis zur deutschen Kultur ist so viel und so Unterschiedliches geschrieben worden, daß sich eine Zusammenfassung und kritische Sichtung dieser disparaten und zeitlich weit auseinanderliegenden Einzeläußerungen geradezu auftrug. Mit vorliegendem Buch wird nicht nur solchen Bedürfnissen in vorbildlicher Weise entsprochen; es werden darüber hinaus, einerseits reichlich neue Einzelergebnisse geboten, andererseits wird ein allgemeiner konzeptioneller Rahmen für Einflußdiskussionen in diesem Fall geschaffen.

Den Aufhänger für diese komparatistischen Rahmenbedingungen liefert eine kulturphilosophische Äußerung aus Blagas *Trilogie der Kultur*, die sicherlich nicht ad litteram gültig, hier aber praktikabel ist und die besagt, daß die Individualitätsöffnere deutsche Kultur eher als Lehrmeister taugte und zum eigenen Selbst hinführe, während das normsetzendere französische Modell unfreimache. In diesem Sinne Blagas — so lautet der allgemeinste Leitsatz S. 8 — hätten die von Eminescu erfahrenen deutschen Einflüsse nicht modellierend, sondern katalytisch gewirkt, sie hätten

den rumänischen Dichter nicht unterworfen und beherrscht, sondern seien selbst unterworfen und beherrscht worden.

Dementsprechend geht es in diesem Buch, wie in ernsthaftem Komparatismus nur natürlich, um ein doppeltes Anliegen: einerseits Übernahmen, Anregungen und Analogien möglichst sorgfältig und vollständig zu registrieren, andererseits die eigentümliche Anverwandlung und eigenständige Behandlung des vorgefundenen Rohstoffes ins Licht zu stellen.

Im Brennpunkt der Aufmerksamkeit steht dabei titelgemäß die Romantik, doch es werden auch die starken Einwirkungen gebührend erörtert, die vom Münchener Dichterkreis kamen. Den Brückenschlag über solche Zeitdifferenzen bewältigt die Autorin mit einer zweiten, zwischen S. 224 und 243 entwickelten grundsätzlichen These: Die großen und wesentlichen Motive der Romantik seien in der zweiten Jahrhunderthälfte, durch beständigen Gebrauch erschöpft, zu austauschbaren Requisiten erstarrt und zu Gemeinplätzen verkommen. Mit seinen epigonalen Zeitgenossen (Geibel, Heyse, Lingg, Dahn, von Schack u.a.) habe Eminescu solche „Mikromotive“ (Reise, Natur, Kindheit, Nacht, Traum, Linde, Waldhorn — vgl. weiteres dazu S. 225) zwar gemeinsam, doch er sei zugleich befähigt gewesen, diese auf die welthaltigeren „Makromotive“ der Romantik zurückzuführen und sie seinem eigenen poetischen Universum in umfassender mythischer Schau zu integrieren. Die These dient zugleich als Argumentationshintergrund für die wiederholt ausgesprochene Ansicht, Eminescu habe seine Anreger und Vorbilder unzweifelhaft überboten.

Außer an solche Grundsätze wird im ersten, *Argument* betitelten Kapitel knapp an die äußere Kontaktnahme Eminescus mit der deutschen Kultur erinnert, und es werden die inneren Bedingungen seiner Rezeptionsbereitschaft erörtert. Ebenfalls Einleitungsfunktionen erfüllt das zweite Kapitel, wo das durchaus heikle Unterfangen, die deutsche Romantik auf knappem Raum und dennoch ohne unzulässige Vereinfachungen zusammenzufassen, mit einer Sachkenntnis und einer darstellerischen Gewandtheit gemeistert wird, die vor allem der rumänische Leser schätzen wird, dem solch dichte und stichhaltige Syn-

thesen zur deutschen Literatur nicht gerade oft geboten werden.

Die eigentliche Einflußdiskussion richtet sich in fünf weiteren Kapiteln nach Perioden und Vertretern der deutschen Romantik und nimmt in sorgsam kritischem Abwägen auf etwa 25 deutsche Autoren und annähernd dreimal so viele Texte Bezug, die zu paralleler Lektüre Eminescus anregen. Geringste Einzelheiten — etwa die Fügung „stella maris/Meersterne“ aus Brentanos *Romanzen vom Rosenkranz* und „luceafărul mării“ aus Eminescus *Rugăciune* (S. 277) — werden dabei ebenso berücksichtigt wie die komplizierten und schon forschungsnotorischen Fälle von *La steaua care-a răsărit*, das auf Gottfried Kellers *Siehst du den Stern im fernsten Blau* zurückgeht (S. 245), oder von *Veneția*, wo am Ursprung zwar Platens VII. Sonett aus dem Zyklus *Venedig* steht, Eminescu aber zu einer Nachahmung dieses Textes durch den Wiener Gaetano Cerri griff und sie zunächst übersetzte, um schließlich, über 24 Zwischenfassungen, zu seinem den Vorlagen überlegenen geschliffenen Gedicht zu gelangen (S. 236—242). Was an ähnlichen Kontakten Eminescus zur deutschen Literatur zwischen Jean Paul und Paul Heyse auszumachen, ist wird auf annähernd 200 Seiten umsichtig und anregend erörtert.

Anregend wirkt dieses Buch auch durch das, was es, als über das gestellte Thema hinausgehend, nicht mehr näher behandelt. Es erscheint wünschenswert und wohl auch lohnend, Eminescus hier wiederholt angeklungenes Verhältnis zur Völkerpsychologie genauer zu untersuchen, auch eine monographisch weiterführende Darstellung der hier reich und überzeugend skizzierten Beziehungen zum Münchner Dichterkreis dürfte noch Chancen haben; nicht ganz müßig könnte eine Inkursion in die deutsche Soziallyrik sein (klingt *Împărat și proletar* am Beginn nicht an Weerths *Sie saßen auf den Bänken* an und durch die König-Proletarier-Konfrontation auch in etwa an Freiligraths *Von unten auf?*); und schließlich kann man auch fragen, ob bei Eminescus Nationalgefühl und Geschichtsbewußtsein sowie bei seiner Bezugnahme auf Volkskultur und „Volksgeist“ nur an Wirkungen der Heidelberger Romantik zu denken ist (S. 223) oder vielleicht doch auch an die unter den Zeitgenossen ungeheuer populäre

Kultursoziologie W. H. Riehls, der — ebenfalls von Maximilian II. berufen — dem Münchner Dichterkreis angehörte.

Es dürfte wenig Rumänisten geben, die mit ähnlicher Sprach- und Sachkompetenz an dieses Thema hätten herantreten können. Damit die unbestrittene Autorität der Verfasserin die weitere Diskussion nicht erdrückt und mit Dingen belastet, die auch eine andere Sicht gestatten, seien hier auch jene Punkte nicht verschwiegen, zu denen der Germanist meint, eine andere Stellung beziehen zu müssen.

Das betrifft im Grundsätzlichen die Periodisierung der Romantik, wo zwischen dem großmaschigeren Epochenraster der weltliterarischen Sicht und dem gegenstandsnäheren Blick der Germanistik allgemein Differenzen bestehen. Darum versteht und teilt man gerne die Zurückhaltung, mit der die Autorin die Begriffsdifferenz von Sturm und Drang und Präromantismus behandelt; nicht akzeptieren wird es hingegen die Germanistik, wenn Junges Deutschland und Münchner Dichterkreis einerseits zu nahe zusammengedrückt, andererseits beide dem Begriff „Spätromantik“ untergeordnet werden. Für die deutsche Forschung ist die Romantik um 1830 vorbei, und im Berlin der Reichsgründungsjahre war ihr Echo sicher nicht mehr beständig (S. 26).

Auch einige Wertungen drängen zur Revision. Die fühlbare Irritation gegenüber Lenau und Heine (u.a. S. 219) geht wohl auf Kosten der zu oberflächlichen Vorläuferdiskussion; es mag auch auf sich beruhen, ob man Lenzens Goethe-Fixation als lächerlich (S. 54) oder eher als tragisch empfindet. Aber das darf doch nicht den Blick auf das geradezu faszinierend Neuartige dieses deutschen Begründers einer nichtaristotelischen Dramentheorie und —praxis verstellen. Nicht jeder muß die unbedingte Hochschätzung der Lyrik Hardenbergs teilen (S. 71), keinesfalls aber kann Eichendorff als Epigone der Romantik (S. 155) abgewertet werden. Spätestens seit Korffs *Geist der Goethezeit* wurde über die philosophische Hintergründigkeit, gelegentlich auch über die polyseme Fügungstechnik als äußerem Reflex innerer Verrätselung seiner Gedichte so vertieft nachgedacht, daß man den Autor nicht mehr als unverbindlichen Sänger romantischer Gemeinplätze sehen kann.

Geringfügige Kleinigkeiten ließen sich korrigieren: Der Stammtischverein der Münchner hieß „Das Krokodil“ (S. 18); Schubart kam nicht als „Mitarbeiter einer satirischen Zeitschrift“ (S. 55), sondern als Herausgeber seiner sozialanalytischen und politischen „Deutschen Chronik“ auf den Hohenasperg; Tieck hat nicht bloß „printre rinduri“ (S. 68) an Wackenroders *Herzensergießungen* mitgearbeitet, sondern faktisch: Die anonyme Erstausgabe enthielt Beiträge beider Freunde; Hölderlins Beschreibung als „Apollo“ (S. 110) kolportierte vor Dilthey schon Christoph Theodor Schwab und zwar von Mitschülern aus der Maulbronner Zeit. „Ş-ai s-auzi cum iarba creşte“ aus *In zadar în colbul şcolii* berechtigt wohl nicht zum Hinweis auf Immermanns *Epigonen* (S. 260), denn 'das Gras wachsen hören' ist eine so geläufige deutsche Redewendung, daß sie Eminescu aus der allgemeinen Sprachkenntnis vertraut sein konnte.

Zieht man den reichlich gegebenen Anlaß in Betracht, so wird an den unterlaufenen Druckfehlern in deutschen Texten nicht sonderlich Anstoß zu nehmen sein, zumal sie glücklicherweise nirgends sinnentstellend wirken. Erheitert hat mich, daß Goethes Begriff „Wahlverwandtschaften“, im Text sehr schön durch „afecţiuni electice“ angeklungen, beim Übersetzer der beigegebenen deutschen Zusammenfassung (S. 287–289) als „elektive Affinitäten“ fröhliche Urständ feiert. Solch kleine Schwächen machen die imponierende wissenschaftliche Leistung ein wenig menschlich.

MICHAEL MARKEL

Fülöp László, *Közelítések Krúdyhoz*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.

In Hungarian fiction Krúdy Gyula ranks among the most important writers and at the same time one of the most argued about. He is perhaps the artist with the most individual outlook among prose writers at the beginning of the century. Not without reason is he mentioned together with Virginia Woolf, Giraudoux and Proust.

Krúdy is a story-teller who writes about past events. Refashioning time in many ways his prose is lyrical. He

lived and created at the boundary of two centuries. His source of inspiration was the world of a dying (the 19th) and of a newly-born (the 20th) century, the past and the present, the village and the town. It is this very dualism that determines the destiny of many of his heroes. His heroes' hopes are created and destroyed by these epoch-changing relations. Literary history is divergent as far as his ample work is concerned (more than 100 volumes, novels and stories). For a long time — not without reason — attention was mostly paid to the bewitching atmosphere and the lyrical character of his prose; he will be characterized as being a Sindbad, the hero of *The Arabian Nights* (who appears in his books). And indeed: Sindbad's wanderings, his fields of action catch us first of all with lyrical dispositions (let us mention: there were critics who suggested that Krúdy's prose should be read as a lyrical work). The latest interpretations of Krúdy's work — synthesizing experiments, studies of details — lay the stress on the manysidedness of the writer's world, on the diversity of his artistic conduct. Perhaps there is no need to say that these critical works (as well as the forthcoming beautifully published series of the writer's works) bring into relief a kind of Krúdy renaissance. Questions arise: in what way tradition and modernity have a place in this prose, how can the Romantic atmosphere and the disciplined, more unmasked conception about the vision of society coexist, to what extent his well-known alteregos exceed the boundaries of subjectivity, what is Krúdy's place in the framework of the 20th century stylistics of Hungarian prose. And we could go on asking questions.

Krúdy's new commentator, László Fülöp, who has often written about the Hungarian novel, tries to answer these questions in his recently published book.

Arguing about the commonplaces written on Krúdy's work, the well-known literary historian explores the various sides of this branching art. He breaks away, with simplifying onesidedness, with the patterns that have reappeared for decades. I could also say: concentrating upon the attitude, outlook and the methods used by the writer, he brings to light the different strata of Krúdy's work in their reciprocal in-

fluence. He tries to show us a writer in whose works there exist not only dreams and nostalgia, illusions and phantasies, but also reality taken as experience. Through a profound analysis that brings into relief these characteristics of the writer's most important novels (*Napraforgó/Sunflower*; *Hét bagoly/Seven Owls*; *Boldogult úrfikoromban/When I Was Young and Happy*) the critic makes us realize that the extremities of the writer's outlook — life and illusion, reality and romance, happy phantasies and heart-breaking unhappiness, the traditional and the modern, nostalgia and unmasked perspective, the minute observation and the impressionistic vision, objectivity and subjectivity — exist interwoven, fecundating one another, in a changeable way, in forms of language. László Fülöp also takes into account the diversity of the writer's style, his peculiar power to create atmosphere. "It is plain — he states — that in Krúdy's epic the dimensions of style are almost incomparably rich". Highly original is the introductory chapter examining Krúdy's "epic inner world". So is the presentation of the analysis of the novel *Napraforgó/Sunflower* written in 1918. Also original is the way in which the critic — following the inception of the writer's outlook on life as well as of his creating attitude — investigates the forms of the lyrical confession, the relations between the personages and the experience of the epoch, the relations between the action and the characterization of the personages. We must also mention the way in which the critic is able to make perceivable one of Krúdy's most obvious and appreciated innovations, the problem of the mingling of the time strata in *When I Was Young and Happy/Boldogult úrfikoromban* (1930).

László Fülöp's 400 pages book is not a comprehensive picture of a career. Rather, it offers examining points of view about an up-to-date appreciation and evolution of a not easily approachable prose writer. As the critic himself confesses; the book can be considered a preliminary work of a future Krúdy monograph. But the book is valuable as it is, through its conclusions; it is a valid philological achievement that offers new investigating points of view. It is certainly the basis of a future

Krúdy monography intending to evaluate Krúdy's life work. At the same time — through its theoretical assertions — it helps familiarize the reader with the development of the 20th century Hungarian novel. And perhaps we are mistaken if we state: the book comprises valuable observations about the possibilities of the novel as a species, about its universal dimensions. It is an important book as far as literary history and the theory of literary species are concerned.

KOZMA DEZSŐ

Marie-Paule Vigne, *La thème de l'eau dans l'oeuvre de Virginia Woolf*, I, II, 866 p. Thèse présentée devant l'Université de Nice (1980), Presses Universitaires de Bordeaux, 1984

A comprehensive thematic study in the scholarly tradition of French doctorates. The author sets out to demonstrate, quite convincingly, the prominent role of 'water' in Virginia Woolf's life (or rather death!) and fictional work. The book is divided into four 'Books' and a great number of chapters and sub-chapters. Perhaps too many.

Book I (*Etude statistique et descriptive*) is, as the title suggests, a statistical survey of the distribution of 'elements' with special emphasis on the aquatic vocabulary, in the manner of Anglo-Saxon "word-lists." How these 'elements' (water, fire, light, earth, etc.) and the symbols gravitating round them are classified is sometimes perplexing. Some of them necessarily belong to several different lists as, for example, *lighthouse* (sea, light, darkness) or *algae* (aquatic and vegetal). But others, mainly verbs, obey an alliterative criterion: e.g. *flow*, *float*, *flood* or *dabble*, *dip*, *dive*, *drench*, *dribble*, *drift*, *drizzle*, *drip*, etc. The statistics of aquatic terms show: *water* (400), *sea* (331), *wave* (256), *river* (186), etc.; the marine vocabulary comprises 1882 terms, that is 31,61%. Obviously, this spectrography of woolfean cosmos explains a good deal of the nature of imagery and the general thrust of each novel. The early opposition between light and darkness is finally resolved in the monothematism of the sea and its fundamental rhythm.

An interesting contribution is the notion of "image-thème," which is defined as "un ensemble de mots qui constituent l'énoncé d'une image, au sens large ou restreint [...] un ensemble de mots regroupés autour d'un centre sémantique commun, ayant dans la phrase, ou dans une séquence parfois beaucoup plus longue, une fonction stylistique propre. Chaque image-thème peut être considérée comme une unité sémantique". (63) It turns out that the six categories (somehow arbitrary) defining an *image-thème* make up an opposition between the imaginary and the real. The stylistic analysis of images (functioning as epithets, metaphors, similes, metonymies, symbols, etc.) is accorded a marginal place.

Book II (*Les symboles de l'eau*), perhaps the most ambitious part, suffers from an undesirable prolixity. There is little meaning if at all in Marie-Paule Vigne's quasi-complete catalogue of philosophers (from Thales to Einstein) and men of letters (Elisabethans, Romantics, Symbolists, Victorians, etc.) who said something about 'water'. Her own statistical findings have proved her point better than the whole history of Western science and philosophy. The author also examines the relation between water and fictional characters. In *To the Lighthouse*, for example, the sea has different meanings: Mr. Ramsay sees in it a hostile force, an enemy; Lily Briscoe and William Bankes are fascinated; Mrs. Ramsay feels both attraction and repulsion, etc. Taking her cue from Gilbert Durand, the author groups the myths of water according to three thematic orientations: fertility, purification, and regeneration. In the chapter *Poly-morphisme de l'eau*, the focus is on the various forms of water and their symbolism: river, fountain, ocean, rain, lake, waterfall, etc. An important chapter is *L'eau dans le cosmos* where the author illuminates the relation between water and the other elements (light, obscurity, earth, tree, etc.) of Woolf's cosmos, pointing out various degrees of combination and integration among them. These elements behave "comme les signes de l'alphabet", that is being open to a play of permutations. Special emphasis is laid on the symbolic role of *rhythm*, originally a spatial figure, but later on spatialized by Aristotle. Virginia Woolf's imagination was, ac-

cording to Marie-Paule Vigne, obsessed by geometric patterns, particularly by the oval.

Book III (*La parole de l'eau*) blends biography and fiction, actual suicide and fictional ones, for 'death by water' carries a profound meaning in Virginia Woolf's universe. This particular universe is governed by the cyclic pattern of 'ebb and flow', union and solitude, attuned, as it were, to "la belle mécanique". Woolf's water is essentially vapid; her world, deprived of smells. But in exchange there is much colour and movement. It is a visual world as opposed to Sartre's or Joyce's, which are sensorial, myopic, epidermique. Judging by the low frequency of *to swim*, *to dive*, *to plunge*, the author concludes that in the woolfean water one seldom bathes; the sands are frequently deserted. Two further chapters deal with the classic Freudian subjects (la mère, le père, la mort) and the relation between pathology and the imaginary (madness, diurnal and nocturnal regimens, etc.).

Book IV (*Les figures de l'oeuvre*) starts by placing Virginia Woolf's work in the tradition of Impressionistic vision. Emphasis is laid on the examination of time structures. The chapter *L'eau dela du texte* is a nice reversal of perspective. What is being examined is the reflexive and indeterminate nature of textuality (mimetic figures, mirror effect, spirals, textual milieu, de-constructions, entre centre et absence). Volume II (*Annexes*) is an inventory of images-thèmes partaking of cosmic vocabulary throughout Virginia Woolf's work.

Possessed by its desire to identify itself with the genuine creative act, thematic criticism may seem totalitarian, for it emphasizes the necessity of fusing the subjective (authorial biography) with the objective (formal, structural, and psychological properties of literary texts). The further stress on one or the other pole is largely dictated by the critic's sensibility and intellectual formation. This duplicity is also manifest in Marie-Paule Vigne's sustained effort to make both ends meet.

LIVIU COTRAU

*** Jean Starobinski, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, („Cahiers pour un temps“).

Dans l'entretien avec Jacques Bonnet, par lequel s'ouvre le volume, J. S. esquisse une théorie de l'interprétation. En parlant du discours interprétatif il fait des précisions nuancées concernant la méthode comme „autorité sans auteur“ et le style personnel d'interprétation comme „méta-méthode“. Le critique insiste sur le fait que les techniques d'interprétation sont les „moyens“ requis (inventés) pour répondre à une question donnée. La réussite de l'entreprise dépend, entre autres, de la capacité du critique de „multiplier et de varier ses questions“, de persuader le lecteur, d'user avec mesure et économie de „l'appareil instrumental“. Incité par les questions de son interlocuteur, J. S. envisage d'autres problèmes qui gravitent autour de l'interprétation: les étapes de la lecture, la situation paradoxale du „critique-médiateur“: „rendre les oeuvres plus proches, et en même temps ouvrir des perspectives assez lointaines“, les „gestes fondamentaux“ de la critique (la discrimination, la restitution, la destitution), la tâche de l'herméneutique moderne, la compatibilité des relations synchroniques et de la perspective diachronique, les traces du savoir médical dans ses analyses littéraires.

Dans son étude (*J. S. et le thème de la distance*), G. Poulet saisit l'impalpable parcours critique entrepris par J. S., sa pensée critique libre et féconde qui n'est pas sans ménager des surprises. G. Poulet cerne avec finesse cet esprit interrogateur toujours en mouvement qui cherche la transparence, qui scrute sa conscience impersonnelle et se tient à distance des objets et des êtres. „Ce que J. S. relève comme expérience fondamentale de l'être, conclut Poulet, c'est ce qui se perçoit intimement dans un acte de conscience détaché de tout objet particulier“.

Jean Molino (*La relation clinique ou J. S. dans la critique*) se penche sur l'activité critique de J. S., il la situe „dans l'espace et dans le temps: dans l'Histoire de la critique et dans le champ critique tel qu'il se présente aujourd'hui“.

Karlheinz Stierle (*Dévoilement de la lecture*) relève les affinités qui existent entre la critique littéraire de J. S. et

la pensée sartrienne, l'attachement de J. S. „à l'idée sartrienne du pacte de générosité scellé entre l'auteur et le lecteur“.

L'étude de François Azouvi (*Histoire des sciences et histoires de mots*) présente l'oeuvre d'histoire des sciences médicales de J. S., les points communs entre la „sémantique historique“ de Léo Spitzer et celle pratiquée par J. S., met en évidence la relation entre la critique littéraire de J. S. et ses études d'histoire de la médecine. La conclusion de l'auteur c'est que „le critère de convergence métaphorique qui régit les progrès de la science dont J. S. fait l'histoire, offre/donc/ la preuve qu'entre l'herméneutique littéraire et l'histoire sémantique de la médecine il y a un pont“.

Jean Roudaut (*La fascination de Sabina Poppaea*) déchiffre un motif permanent dans l'oeuvre critique de J. S., celui du voile critique. Placés sous le signe emblématique de Sabina Poppaea, les essais acquièrent une profonde signification: la parole critique est semblable aux voiles de l'image picturale, „l'interprétation prête sens à ce qu'elle interprète“: comme un voile elle révèle et absente l'oeuvre.

Hans Robert Jauss (*J. S. et l'archéologie de la modernité*), en parlant du changement d'horizon qui caractérise la dialectique des Lumières, souligne l'importance de la „contribution de J. S. à l'examen des mentalités du XVIII^e siècle, en éclairant l'un par l'autre style de vie et climat esthétique“, en assimilant à la lecture diachronique l'analyse synchronique.

Antoine Compagnon (*Montaigne post-moderne*) consacre son étude au livre de J. S., *Montaigne en mouvement*.

Michel Jeanneret (*J. S. à l'écoute des mots*) retrace le profil spirituel du professeur Starobinski, s'attarde sur l'expérience du critique pour dégager finalement quelques traits significatifs de son style.

Manfred Frank (*L'univers singulier du style: quelques remarques relatives à l'herméneutique de J. S.*) saisit les liens qui rattachent Starobinski à Schleiermacher, Spitzer et Sartre et les parallèles qui existent entre sa théorie de l'interprétation et le débat théorique contemporain. L'auteur ne manque pas de souligner „l'éthique qui sous-tend l'herméneutique de S.“

Denis de Rougemont (*Eloge de J. S.*) fait l'éloge de J. S., lauréat du Prix Européen de l'Essai en insistant sur les thèmes majeurs de l'oeuvre de S.: de l'être et du paraître, des masques et du regard.

J. S. définit l'essai (*Peut-on définir l'Essai?*) en commençant par l'histoire du mot pour s'arrêter ensuite sur les *Essais* de Montaigne et en dégage les traits. L'esthétique du mélange présente dans les *Essais* de M. l'est aussi, mais d'une autre manière, dans l'essai littéraire d'aujourd'hui. Genre libre par excellence, l'essai „devrait savoir allier une science et une poésie. Il devrait être, à la fois, compréhension du langage de l'autre, et invention d'un langage propre.“

Sous le titre générique *J. J. Rousseau: La forme du jour*, J. S., publie 4 textes critiques: I. *Les journées de la Nouvelle Héloïse* où il analyse la durée du jour, l'expérience du temps liée aux activités humaines. II. *Jours uniques, plaisirs redoublés* où l'image du jour unique de bonheur devient „modèle premier“, archétype de félicité. III. *La promenade solitaire* où J. S. se penche sur les Lettres à Malesherbes pour saisir les correspondances qui existent entre „l'espace du moi, l'espace du monde, et l'espace temporel du jour“. IV. *Le bonheur du soir et le travail nocturne*. Avec le soir le cycle du bonheur prend fin. Les tourments de la nuit s'installent, alimentés par les lectures nocturnes (l'histoire du Lévi) et les *peines* de la composition, des périodes *tournées et retournées*.

Une bibliographie complète et classée de l'oeuvre de J. S. achève le volume.

RODICA LASCU-POP

Barbara Wiedemann-Wolf, **Antschel Paul — Paul Celan. Studien zum Frühwerk**, Max Niemeyer Verlag. «Studien zur deutschen Literatur». Band 86, Tübingen 1983, 289 S.

Als den „wohl bedeutendsten Lyriker deutscher Sprache dieses Jahrhunderts“ bezeichnete Hermann Burger in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 10.12.1983 den in Czernowitz geborenen Paul Antschel, der unter dem Namen Paul Celan — ein Anagramm

seines Familiennamens in rumänischer Schreibung — berühmt werden sollte als einer, der in der Sprache der Mörder seiner Eltern dichtete, sie zu Schmerzsilben umtönte, umläuterte, umgrub, in denen persönliche Erfahrung, kollektives Leidgedenken und eine verzaubernde Verfügungsmacht über Vorgeleistetes und Vorgesprochenes zu einer Einheit zusammengeschwiegen wurden, der eine erschütternde, unverwechselbare, *poetische* Beredsamkeit entströmte.

Schon zu Lebzeiten Celans hatte sich die Literaturwissenschaft diesem singulären Werk mit ungewöhnlichem Engagement genähert: Zwischen 1959 und 1970 erschienen 11 Bücher, die Wesensmerkmale seines schmalen Oeuvres erörterten und erschlossen. Nach seinem Freitod Ende April 1970 erlahmte die Celan geltende Aufmerksamkeit keineswegs, das Bewußtsein vom hohen Rang seiner Poesie festigte sich, zahlreiche Interpreten traten auf den Plan und erprobten unterschiedliche Analyseverfahren an diesem Präzisionswerk der Vieldeutigkeit: In der Zeitspanne 1970—1986 wurden nicht weniger als 20 Bücher über Paul Celan geschrieben. Aktiviert wurde das Interesse u.a. auch durch die Tatsache, daß ab 1970 in Rumänien frühe, unbekannte Texte erschienen, die auf Herkunftsproblematik, auf poetische Anfänge, auf das sozial-kulturelle Umfeld, in dem der junge Antschel aufgewachsen war, verwiesen und auch zur Verschiebung der Perspektive auf das spätere Werk beitrugen.

Was an Einsichten zum Frühwerk in den letzten Jahren zutage gefördert wurde, erschien Barbara Wiedemann-Wolf als revisionsbedürftig und ergänzungsnotwendig. Anliegen ihres Buches ist es, Charakter und Entwicklung des Frühwerkes — es entstand zwischen 1937/1938—1947 in Rumänien — umfassend darzustellen und die Leistung der früheren Texte für den Werdegang des späteren Werkes zu bestimmen.

In einem Forschungsbericht läßt die Verfasserin die bisherigen Beschreibungen und Deutungen des Frühwerkes Revue passieren und moniert nachweisbare Ungenauigkeiten, verwirft unbewiesene Einflußhypothesen und „biographistische Interpretationsversuche“ (S. 7), konstatiert flagrante Informationslücken und vermißt die aufmerksame Auseinandersetzung mit dem Einzeltext, Mängel, die sie durch eine „doppelte

Betrachtungsweise“ (S. 11) zu beseitigen bestrebt ist und durch diese dem Gegenstand gerecht zu werden hofft. Eine minutiöse Darlegung der Textquellen geht der Werkuntersuchung voraus. 160 Gedichte und 3 Prosatexte, davon 7 bzw. 2 in rumänischer Sprache, stellen die Textgrundlage dar, die aus verstreuten Publikationen, aus vorhandenen Typos- und Manuskripten zusammengefügt wurde. Ein Großteil der in „die rumänische Schaffensperiode einzuordnenden Texte“ (S. 12) existiert in Form von Autographen. Sachlich fundierte Datierungsvorschläge ergänzen und runden dieses Kapitel der Studie ab, deren nächstfolgendes komparatistisch orientiert ist und Celans Werk in konstitutive „Kontexte“ einbindet: 1. *Die Bukowina — eine literarische Heimat* (S. 25—91); 2. *Bukarester Wahlverwandtschaften* (S. 91—121). Der Zielsetzung der Arbeit entsprechend thematisiert die Verfasserin die Stellung Celans innerhalb der deutschsprachigen Zwischenkriegslyrik der Bukowina und hebt als das Gemeinsame „den deutlichen Rückgriff auf das historisch gewachsene europäische Bildungsgut“ (S. 50), auf Rilke, George, auf die Expressionisten hervor, was bei den meisten Bukowiner Lyrikern epigonale künstlerische Leistungen zeitigte, bei Paul Antschel — und hierin liegt das Unterscheidende — allmählich Konturen eines poetischen Programms annimmt, der Selbstverständigung dient, zum ästhetisch wirkungsvollen innerliterarischen Dialog wird — im Zeichen der Reverenz und Abstandnahme, der Kontinuität und Destruktion. Bedenkenswert und ausdrücklich als Hypothese ausgegeben ist in diesem Sinne die Überlegung, daß Celans *Todesfuge* tatsächlich „erst als Reaktion“ auf Weissglas Gedicht *Er* entstanden sein könnte, „als eindeutige, negative Antwort auf eine solche Dichtung nach Auschwitz“ (S. 89).

Völlig neue Erkenntnisse über Celans in Bukarest entstandene Texte vermittelt deren Analyse im Konnex des Surrealismus, wobei Barbara Wolf-Wiedemann die Besonderheiten der rumänischen avantgardistischen Bewegung präzise erfaßt. Diese scheinen auch in Celans Texten, vor allem in seinen rumänisch geschriebenen, auf, so etwa die Verbindung von Eros und blutigem Sterben, die Integration poetologischer Thematik ins Gedicht, die häufigen li-

terarischen Anspielungen, die Verweise auf jüngste Historie, auf Faschismus und Krieg. Virgil Teodorescu ist der Autor, zu dem sich die auffälligsten Analogien ergeben, auffällig ist u.a. das Auftreten der *Glashaus-Metaphorik* mit annähernd gleichem Signifikaten. Surrealistische „Anregungen und Positionen“ (S. 121) führten allerdings nicht dazu, daß Celan in einer der Bukarester Gruppierungen „aufging“, bestimmte Züge seines Dichtens in den drei Bukarester Jahren dokumentieren auch die kritische Distanz zu „surrealistischen Methoden“ (S. 121), lassen Kontinuitätslinien von den Anfängen herwärts erkennen, zeigen ihn aber auch gleichzeitig auf dem Wege einer eigenen formalen Entwicklung.

Individualität und Entwicklung (S. 155—253) ist das dritte große, mehrfach untergliederte Kapitel überschrieben, das mit akribisch durchgeführten Analysen der metrischen Strukturen einsetzt. Am Beginn des Jugendwerkes steht die „Koexistenz sowohl von traditionellen als auch von individuellen Formtypen, eine Koexistenz, die das Bemühen um eine Aneignung des poetischen Rüstzeugs aus allen Bereichen erkennen läßt“ (S. 157). In Bukarest entstehen vorwiegend „Gedichte freier Bauart“ — die „Ungeheimtheit“ erscheint als Verlust einer „grundsätzlichen Harmonie“ (S. 172). Das „daktylische Langzeilengedicht“ (S. 178), das einerseits im Unterschied zur surrealistischen Formaflösung das Festhalten Celans am metrisch durchgeformten Diskurs belegt, erweist sich andererseits als eine „völlig eigenständige Form“ (S. 179), die kein vorgegebenes Muster reproduziert, sondern nach jeweils eigenen Strukturregeln aufgebaut ist.

Geradezu spannend lesen sich die Ausführungen zur Kompenenz und Provenienz der poetischen Bilder, zu einer „Dichtung aus Sprache“ (S. 214), zu den literarischen Quellen, die jene befruchten. Schon in seiner Jugendlyrik gibt sich Celan als subtiler Meister der Intertextualität, der kühnen, einfallsreichen, assoziativen Bezüge zu erkennen: „das Erlebnis der Begegnung mit Literatur wird selbst Literatur. Und sie wird konstitutives Element von Celans Dichtung bleiben [...] Mit der Literaturhaftigkeit seiner frühen Gedichte ist der Weg in diese Hermeneik bereits vorgezeichnet“ (S. 208/209). Die Prinzipien,

die der Bildselektion und Bildverknüpfung zugrundeliegen, wirken dahin, daß Gelesenes und Erlebtes verschmelzen, auf einen poetisch stimmigen Nenner gebracht werden. „Jüdische Problematik als thematisches Zentrum“ (S. 253) dringt „erst mit der massiven Bedrohung des eigenen jüdischen Lebens und dem seiner Angehörigen (S. 252) in Celans Gedichte ein, überlagert die Thematik (Liebe, Natur, Tod), akzentuiert sie neuartig, bestimmt die Richtung, in der sich die poetologische Reflexion des

„offiziellen Werkes“ (sic!, S. 264), entfalten wird.

Die Intention der Verfasserin, „den 'Ort' von Celans Jugendlyrik zwischen Abhängig- und Eigenständigkeit, Kontinuität und Veränderung auszumachen“ (S. 11) erfährt durch diese gründliche, hervorragend dokumentierte Studie überzeugende Verwirklichung. Eine vorbildliche wissenschaftliche Leistung, deren hervorstechende Eigenschaften philologische Akkuratez und die Genauigkeit der Textbefragung sind.

PETER MOTZAN

MISCELLANEA

Narrative Poetics: Innovations, Challenges, and Limits. *Sixth Annual Conference in the Humanities*, Columbus, Ohio, April 10—12, 1986

An excellent conference on narrative poetics — sponsored by The Ohio State University, the American Society for the Study of Narrative Literature, and Eastern Michigan University — took place on the Ohio State campus in Columbus, April 10—12, 1986. Dealing with one of the richest fields cultivated by literary theorists, structuralists, discourse analysis students, etc., the conference was a great occasion for scholars to assess the developments in the field of narrative poetics, to discuss the methods of approach, and to set goals for the future research.

The conference brought together approximately 200 people working in different areas interested in the study of narrative, from U.S.A. especially, but there were also scholars from Australia, Canada, Finland, Great Britain, Japan, and Romania. Major presentations were offered in the six *general sessions* by Wayne Booth („The Ethical Implications of Narrative Techniques”), Seymour Chatman („The 'Rhetoric' of 'Fiction'”), Terry Eagleton („Narrative, History, Marxism”), Teresa de Lauretis („Strategies of Coherence: The Poetics of Film Narrative”), J. Hillis Miller („The Ethics of Reading: The Case of *What Maisie Knew*”), who also read a paper by Shoshana Felman. These presentations were accompanied by responses given by Terry Eagleton, Wayne Booth, Seymour Chatman, Teresa de Lauretis.

The general sessions were supplemented by the seven *panel sessions*, which included 38 session titles (e.g. „The Act of Reading”, „Narrative Sequences”, „Narrative, History, Autobiography”, „Style and Indirect Discourse”, „Figuration in Narrative”, „Psychoanalysis and the Interpretation of Narrative”, „Issues in the Poetics of Film Narrative”, „Recent Fiction”, „Short Fiction”, „Narrative, Music, and Lyric”), where 112 papers were delivered, among others, by such notable scholars as Cary Nelson, Ross

Chambers, Ralph Rader, Gerald Graff, J. F. Burrows, Marie-Laure Ryan, Shlomith Rimmon-Kenan. Ștefan Oltean, from the University of Cluj-Napoca, Romania, presented a paper on free indirect discourse.

All in all, the conference yielded three days of lively thought, dialogue and debate about narrative — an enduring form of human expression —, thereby setting a standard difficult to match. A great variety of positions were expressed, ranging from the practice of deconstruction and the criticism of deconstruction, for its neglect of ethical aspects, to attempts at reconsidering structuralism. The link between ethics and criticism was emphasized, the significance of psychoanalysis was revalidated, the purport of Marxist criticism in narrative analysis was examined, the reader oriented criticism was rediscussed, Wayne Booth's enduring „Rhetoric of Fiction” was revisited. If there was something characteristic of The Ohio State conference on narrative poetics, this would be the critical application and careful evaluation of the new methods and concepts, the reconsideration of existing practices, the multidisciplinary perspective.

ȘTEFAN OLTEAN

Logos et Mythos

C'est sous ce titre que Pietro Gibellini publie une série d'études dannunziennes à la veille du 50^{ième} anniversaire de la mort de „l'Immaginifico” [Pietro Gibellini, *Logos e Mythos*. Studi su Gabriele D'Annunzio, Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1985 („Saggi di «Lettere italiane», XXXIV)]. Dans une *Introduction* fort bien écrite l'auteur remplit les „interstices” laissés par ses recherches, *disiecta membra* d'un discours global, tâchant d'esquisser la „silhouette” de D'Annunzio, dont le rôle dans la littérature italienne est résumé par la formule „un Aristocratico di massa”. En effet, le poète, qui affectait de mépriser le public et paraissait s'adresser à une élite, avait

un remarquable sens du marché littéraire. L'auteur discute les prémisses „naturalistes“ de la formation de D'Annunzio, son intérêt pour Flaubert plutôt que pour Verga, Zola ou Maupassant, et conclut sur l'opinion selon laquelle nous n'avons pas affaire, dans le cas de l'auteur d'*Alcyone*, à un naturalisme proprement dit mais à „un senso pieno e celebrativo della natura“. Une analyse du „decadentismo“ dannunziano ne pouvait pas faire défaut: il y a dans l'*Introduzione* des pages excellentes sur Andrea Sperelli, sur la non-modernité de l'écrivain (auquel quelques-unes des plus intéressantes expériences de la littérature européenne de son temps restent étrangères sinon totalement incompréhensibles), de même que sur sa „fiducia nell'immobile assolutezza della parola“, qui désigne finalement le classicisme comme marque dominante de l'oeuvre dannunzienne.

Dans la première section du livre (*Vicenda di Alcyone*) l'auteur rassemble quelques études à caractère philologique prédominant (sans que, pour cela, l'interprétation proprement dite en soit absente), sur „l'histoire“ du plus important livre de poésie de D'Annunzio (Pietro Gibellini reconstitue les étapes de la construction du volume et lance l'hypothèse d'une confrontation possible entre macro- et micro-variantes), sur les corrections (et, donc, les micro-variantes) de l'une des poésies-clefs du livre (*La sera*), exemple du mode dont parvient à se constituer le „nouveau style“ dannunzien mais aussi témoignage de la résistance du modèle représenté par Carducci, sur la datation du *Dithyrambe d'Icare* ou sur l'emploi donné par le poète à ses sources en fait de lexique botanique (Tommaseo-Bellini, Forcellini, Guglielmotti et T. Caruel). Le deuxième chapitre examine, en une association qui pourrait surprendre, le premier livre de prose de l'écrivain et le dernier (*Terra vergine* et *Il libro segreto di G.D'A...*); pour tout commentaire de cette discussion sur le „vérisme“ et „l'autobiographisme“ dannunziens, transcrivons ici la justification de l'auteur: „Nelle une e nelle altre troviamo questa comune abolizione della storia. Dal mito di una terra e di una gente alla mitografia di se medesimo, la collaborazione fra *logos* e *mythos* usciva dall' aureo recinto alcionio: diveniva il senso unitario della vicenda dannunziana“. Plusieurs notes

groupées dans un troisième chapitre (*Carte segrete*) révèlent, enfin, un D'Annunzio surprenant moins conventionnel, dans ce que P. G. appelle les „liriche estravaganti“ et surtout dans sa situation, peu connue, de lecteur de la poésie dialectale (l'on nous donne le catalogue de la „bibliothèque dialectale“ du poète), d'auteur d'une „pasquinata“ contre Hitler, ou d'écrivain d'occasion, travers, une seconde, par le frisson du néant.

MARIAN PAPAHAĞI

Gozzianiana

La Centre d'Études „Guido Gozzano“ inclut parmi ses publications récentes deux livres qui méritent d'être signalés pour leur utilité indiscutable. Il s'agit de l'édition critique des *Lettere de l'Inde* [Guido Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, Edizione a cura di Alida D'Aquino Creazzo, Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1984 („Università di Torino. Centro di studi di letteratura italiana in Piemonte «Guido Gozzano», vol. 6-Testi)] et des „concordances“ du lexique poétique de l'auteur des *Colloques* [Giuseppe Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Guido Gozzano*, Testo, Concordanza, Lista di frequenza, Indici, Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1984 („Università di Torino. Centro di studi di letteratura italiana in Piemonte «Guido Gozzano»“ vol. 8-Saggi)], deux volumes qui complètent dorénavant la série des instruments de travail indispensables pour l'étude de l'oeuvre de l'un des plus intéressants poètes italiens modernes.

Publiées pour la première fois en volume en 1917, les lettres gozzaniennes ont connu dix rééditions entre 1937 et 1984, pour la plupart basées sur l'*editio princeps*. L'édition d'Alida D'Aquino Creazzo se distingue des précédentes par le soin particulier dans l'indication des variantes d'impression (il n'y a pas — ou presque — de manuscrits de *Verso la cuna del mondo*), par la minutieuse précision des critères d'édition et par la remise en circulation de quelques textes peu connus. La première section du livre reproduit donc le sommaire du volume de 1917, tout en conservant l'ordre donné ici aux textes (envoyés auparavant à *La stampa*, *La lettura* et *La donna*, les lettres auraient été disposées dans une succession établie par le poète

lui-même, selon le témoignage du critique Carlo Calcaterra, ami de jeunesse de Gozzano, éditeur et remarquable interprète de son oeuvre). Elle est complétée, dans une deuxième section, par deux textes moins connus (*Un voto alla dea Tharata-ku-wha* et *Glorie italiane all'estero. Gli orrori del paradiso*, ce dernier publié pour la première fois en volume). Dans un appendice l'on reproduit le seul manuscrit autographe (AGV3) de ces proses, qui contient, à côté de quelques fragments des „lettres“ proprement dites, des passages de la traduction de *l'Inde* de Pierre Loti, la source principale du livre de Gozzano (car, comme l'on sait très bien, *Verso la cuna de mondo* associe, d'une manière caractéristique pour la façon de travailler du poète, l'expérience directe, la fantaisie et le plagiat). Très utile s'avère, donc, et pour cause, la liste complète de ces sources (L. Papi, A. Calani, L. Rousselot, F. De Langhe, E. Cotteau, A. Chevrillon, A. De Gubernatis, P. Mantegazza, E. Haeckel, O. Beccari, C. Corte, J. Verne, R. Kipling et, bien sûr, Pierre Loti) et, ensuite, la large sélection de fragments empruntés aux oeuvres dont s'est servi le poète, avec l'indication, pour chaque lettre, des passages employés, une bonne base pour une éventuelle étude d'„hypertextualité“.

Très important pour les études consacrées à Gozzano deviendra, sans aucun doute, le volume de „concordances“ réalisé par G. Savoca à l'aide de l'ordinateur. L'auteur explique amplement sa manière de travailler, il donne des informations utiles concernant la terminologie lexicographique textuelle, et accompagne le corps des „concordances“ proprement dites, par de très claires instructions d'emploi. La publication *in extenso* de tout le corpus poétique gozzanien est très utile à des fins pratiques; il faut ajouter, cependant, que ce procédé, relativement commode à adopter dans le cas des auteurs d'oeuvres restreintes, pourrait devenir discutable dans celui des auteurs d'une oeuvre plus vaste.

Pour chaque *lemme* (ils sont 5897 chez Gozzano) l'on indique, par ordre: le numéro d'ordre du mot dans le voca-

bulaire gozzanien, organisé alphabétiquement, le mot-lemme, la catégorie morphologique, la fréquence absolue et le pourcentage représenté par le mot par rapport au total des mots-occurrences gozzaniens. Sous le lemme l'on inscrit ensuite les vers-contexte, pour lesquels on donne le titre du volume (par un sigle), la place de la poésie dans le volume (par un numéro de deux chiffres) et la position du vers dans la poésie (par un numéro de trois chiffres). On reproduit ensuite les vers-contexte du mot-lemme. Le volume est complété par une liste de fréquence des mots-lemme.

Dans ce genre de travaux, le type de l'information fournie pour chaque mot peut varier en fonction d'un ensemble de critères concernant le caractère des poésies envisagées, l'existence des variantes, la difficulté du texte, etc. G. Savoca a choisi de donner le minimum d'information qui garantit dans la plus haute mesure l'objectivité dans la classification du matériel. Ses „concordances“ (qui sont publiées après une première tentative — partielle — dans ce sens, celle de 1970) deviennent ainsi une oeuvre fondamentale pour l'étude de la poésie de Guido Gozzano.

MARIAN PAPAHAĞI

Clarice Lispector in English*

Clarice Lispector entered her name in Brazil's literary history as an exponent of experimental prose, a prose devoid of any embellishments, stark and clean, whose language in its simplest forms is made to convey deep human perceptions and philosophical insights.

The stories and chronicles of *A Legião Estrangeira* (*The Foreign Legion*), published in 1964, offer evidence of a genuine master of the word, who had already won reputation with the publication of several novels and collections of short stories. When Clarice Lispector died in 1977 at the age of fifty-two, her masterpiece novel *A Hora da Estrela* (*The Hour of the Star*) was being published in Rio de Janeiro; it marked her

* *The Foreign Legion*. By Clarice Lispector. Translated with an afterword by Giovanni Pontiero, Carcanet Press, 1986.

The Hour of the Star. By Clarice Lispector. Translated with an afterword by Giovanni Pontiero, Carcanet Press, 1986.

complete allegiance to Brazilian topics and the experimental novel.

The Foreign Legion is made up of thirteen narratives entitled stories and a large number of chronicles, essays rather, on Brazilian art and society, on writing and on human plight, aphorisms and reflections on her own status and the world. The stories illustrate the salient features of Lispector's fiction, her deep concern for central aspects of existence and identity, for conflicts between ideals and reality, and mostly for human vulnerability in an unstable, indifferent, and most often inimical world. As the author herself has pointed out „the story is not something a writer manufactures: the story exists like an animal or plant and should be allowed to grow naturally without interference“. These thirteen stories seem to grow out of the writer who sometimes is in the foreground, other times withdraws discreetly still lurking in the background. Her own sensibility and vulnerability and obsessions transcend in stories like *The Sharing of Bread* — a symbol of giving and sharing, *Monkeys* — the acute need for affection, *A Sincere Friendship* — a story of love and estrangement, or the obsessive Kafkaesque *The Fifth Story* — a story of fear, anguish and depravity. Complete lack of plot is replaced in Clarice Lispector's stories by studies of human behaviour at various ages, from early childhood to old age. The compassionate treatment of such characters as Missy, the tiny old woman of *Journey to Petropolis*, or the shrewdness of the young inquisitive Ofelia (*The Foreign Legion*) probe Lispector's intellectual and emotional control over her métier. The presence of children, animals or grotesque human beings, which calls to mind the writings of Carson McCullers, seems to divide the world into two: them and us. The only disturbing thing is that in spite of our watchful eye there are so many things that elude us, but are so clear and natural to them. The confrontation between integrity, sincerity and loyalty, and the inconsistencies of grown-up human behaviour constitutes the core of Lispector's short fiction.

The chronicles, apparently jotted-down sentences consonant with the flow of the mind, embody her responses to the outer world made up of a multitude of facets seen with the eyes of a woman,

mother, writer, critic and traveller. As Lispector herself says in the *Author's Introduction*, „I have a real affection for things which are incomplete or badly finished, for things which awkwardly try to take flight only to fall clumsily to the ground.“ She leaves it to the reader to put together the pieces fallen to the ground. What we reconstruct from the unfinished pieces is the fear of an extremely conscientious and self-controlled artist to have betrayed by creative writing the truth and essence of what one should have said or would have liked to say. This is the idea of her many reflections on writing, and so finely put in the aphorism „All that glitters is not gold“. „So I did not pick up from the ground what lay there shining. It was gold, dear God. It was probably gold“. The same fear is revealed in all her reflections on love and life and death, the facets of human behaviour. The preposterous, the absurd, the monotonous droning of days and night are treated fragmentarily as if they had been perceived in pieces, so, adequately, the syntax of the sentence is loose, punctuation arbitrary, with an overt penchant for repetitions and short elliptical sentences.

Seen from the vantage point of these essays, *The Hour of the Star* seems to be an epitome of Lispector's perception of the Brazilian Northeast rendered in a loose but extremely humane and sympathetic prose. Made up of broken pieces, „an unfinished book because it offers no answer“, as The Author's Dedication points out, the narrative centers on Macabéa's tragic quest of her own identity. Strikingly unfit to live and survive in a competitive world, too primitive to make her own doubts and fears and questions and desires articulate, Macabéa embodies the purely intuitive human being, so close to mother earth yet so genuinely unprepared to tread on the ground. Her death, after she had been reassured by the fortune-teller that her life would change completely the very minute she left the house, stands for a reunion with the rugged landscape of her native Northeast, present in the stone and the sprouting blades of wild grass and the chilly rain. Although in order to render Macabéa's plight Clarice Lispector chose a male narrator, the author's presence is felt in Macabéa's vulnerability and her tragic

perception of life, which are the very roots of her writing.

Lispector's awareness of the hidden power of the word, her deep concern for the narrative technique and above all her grasp of human suffering can bring her name in line with women novelists like Elizabeth Madox Roberts, Carson McCullers or Simone de Beauvoir.

Giovanni Pontiero's outstanding translation from the Portuguese is not only proof of his deep understanding of the author's creative powers but also a rewarding example of the endeavours of the staff of Carcanet Press to make foreign literature better known to the English readers.

ECATERINA POPA

Poétique, 68 (Novembre 1986), Paris, Seuil.

La première étude du numéro 68 de la revue est consacrée au genre épistolaire (V. Kaufman, *Relations épistolaires*). L'idée essentielle de l'article est que ce genre relève d'une „littérarité seconde“, que l'approche „étroitement textuelle“, pas plus que l'exploration „poétique“, ne peut parvenir à définir. L'auteur propose une considération de ce genre dans un cadre d'énonciation, comme „révéléateur du statut énonciatif des textes [littéraires] eux-mêmes, et des stratégies symboliques qui y sont à l'oeuvre“. Si la littérature épistolaire s'affirme comme l'envers de la convention littéraire, ou „symbolique“, c'est qu'elle fait surtout état du „principe d'éloignement“ (ou institution de la *distance* épistolaire) comme possibilité de l'écriture „en général“: dans les lettres, c'est le *destinataire* qui, surgi „dans le dos“ du *récepteur* annihilé et rendu à son silence, comme une illusion de celui-ci, dessine un espace de fiction, qui sera celui de l'oeuvre littéraire (ou de la *littérarité première*). Le genre épistolaire (une sorte de „thanatographie“ ou de mise en échec de l'autre) sera désormais un avant-texte littéraire, préludant à l'avènement du langage symbolique, qui s'affirme comme une communion des consciences, dans le *rapprochement* communicatif. Lettres et oeuvres, correspondances d'écrivains et textes littéraires sont, par là, à envisager parallèle-

ment, comme des aspects complémentaires de l'acte d'énonciation.

Dans une étude de littérature médiévale (*La rose et la violette*), B. Cazelles détaille certains aspects de l'imaginaire floral au Moyen Age. Moyennant des analyses minutieuses, on y relève surtout les rapports entre beauté, nature et femme aimée. On retiendra surtout les remarques qui concernent la *naturalisation* de la personne humaine au Moyen Age (opposée à la personification tout exotique de la nature), de même que celles qui précisent la signification de l'idéalisation littéraire dans les textes médiévaux, qui ne font que donner une „traduction perverse“ de l'extase amoureuse en paroles, ou de la „chose“ en „verbe poétique“.

L'article de J. Bianco (*«Zadig» et l'origine du conte philosophique*) signale la parenté d'inspiration des écrits philosophiques et des contes de Voltaire: les deux genres manifestent, chez l'écrivain des Lumières, un même mépris du *système*, et le goût de la recherche infinie du bien.

Deux articles consacrés au freudisme reviennent sur la question de la complicité inavouée analyste-patient (S. Rubin Suleiman, *La maîtrise et le transfert*) et sur celle de la productivité littéraire du fantasme (J.-Ch. Huchet, *La grammaire du fantasme littéraire*), effet de lecture plutôt que d'écriture. Remanié, soumis à des épreuves, parfois contesté, l'enseignement de Freud se révèle encore fécond dans les recherches concernant les rapports entre la critique littéraire et l'analyse psychique.

Le numéro s'achève sur une „discussion critique“ sur la narratologie. Dans un premier texte (*De l'obstination narratologique*), G.-D. Farcy, prenant comme point d'appui (contre Genette) l'idée de la dissimilitude et de la disjonction du „récit“ et de l'histoire“, préconise un approfondissement technique des concepts narratologiques essentiels, de même qu'une extension de l'analyse narratologique au théâtre et au cinéma (la narratologie littéraire, qu'on devrait appeler „récitologie“, n'étant, par là, qu'un cas particulier de la narratologie générale) comme procédé d'énonciation et de communication globale. Dans un second article, (*La narratologie et la question de l'auteur*) S. Briosi oppose à l'instance narratologique centrale (le narrateur) celle de l'auteur comme sujet, support et

origine des procédés narratifs, tout en affirmant la nécessité d'une recherche ontologique sur la nature du récit.

HORIA LAZAR

Studies in American Fiction

Published by the Department of English of Northwestern University, *Studies in American Fiction*, now in the fourteenth year of its existence, has gained a solid reputation as a journal of articles, notes and reviews on U.S. fiction.

The Spring 1986 issue (the journal is published twice a year) contains extensive studies of five American novels, four „notes“ (in fact slightly shorter articles) and a rich section of book reviews, of particular interest for scholars eager to add to their reference lists some of the most recent publications on American fiction.

In her „From Victimization to Free Enterprise: Alice Walker's *The Color Purple*“, Trudier Harris, author of three books on black American literature, examines „on a continuum“ the way in which black women characters are presented in Walker's fiction, from *The Third Life of Grange Copeland* (1970) to *The Color Purple*, dwelling at length on the 1982 Pulitzer Prize winner. The personalities of the women protagonists are assessed in terms of the special contexts created by racial differences and Walker's achievement is measured with the yardstick of credibility. James D. Wallace investigates the writer's block that prevented Hawthorne from carrying through his literary projects in the final years of his career in „Immortality in Hawthorne's *Septimius Felton*“, seeing in that unfinished romance „a coherent investigation of the psychological and intellectual implications of death“, by this virtue more akin to 20th century metaphysical fictions than to the closely-knitted 19th century novel; and also a book that explains, through its main character, Hawthorne's loss of belief in himself as an author. Douglas Anderson's study, „Cooper's Improbable Pictures in *The Pioneers*“, praises the early American novelist for his artistry in depicting landscape, concluding that Cooper shared with the great imaginative writers the ability of en-

gaging „the mind's infinite eye“ and that his misgivings concerning the accuracy of his writings, expressed in the preface to that novel, were unfounded. Thomas F. Strychacz discusses „The Ambiguities of Escape in Willa Cather's *The Professor's House*“. His thesis is that if the middle part of the novel represents a retreat from the modern and corrupt society portrayed in the opening and final sections, many of the protagonists' problems are the direct results of their evasion of mundane life. In „The Dissociated Sensibilities of Big-ger Thomas in Wright's *Native Son*“, Louis Tremaine discusses the „split consciousness“ of the black writer's protagonist, ascribing it to an inability of bridging the gap between experience and expression.

The „Notes“ section contains brief articles on Washington Irving, D. Scarborough, B. Malamud and E. Hemingway (his reading habits).

VIRGIL STANCIU

American Imago

Among the countless journals published by American universities, *American Imago* has its own unmistakable voice. It is „a psychoanalytical journal for culture, literature, science and the arts“, published quarterly by Wayne State University Press for the Association of Applied Psychoanalysis. As such, it has kept a distinct interdisciplinary profile for the 43 years of its life.

The current issue — Spring, 1986 — comprises two studies treating theoretical aspects of the relationship between psychoanalysis and the arts, two studies of an applied character and a Shakespeare section. In „Psychoanalysis and Art: Their Body Language“, Harry Slochower emphasises that the argument of a work of art is embedded in its imagery, i.e. „body language“, that the artist's mind can be read by deciphering his symbolic communication, as style is the heart and substance of artistic progress (style is man?). In „The Freud/Jung Conflict: Yahweh and the Great Goddess“, Tristan O. Cornes from Australia discusses a dramatic event in the history of psychoanalysis, „the polarization whose eventual irruption brought about a definitive break between Freud

and Jung and still constitutes to some extent the archetypal ground of the emphases between these two schools of analysis". According to Cornes, the oedipal Father dominated Freud's incest and taboo theories, while the bi-polar Great Mother increasingly gained Jung's attention, so much that it became the focus of his *Psychology of the Unconscious*.

In the first of the studies of applied psychoanalysis, „T. S. Eliot's *Waste Land*: Death Fear, Apathy and Dehumanization“, Giles Mitchell sets out to modify the standard interpretation of the poem, by suggesting that the core fear of Eliot's people is fear of death. Because they refuse to confront death realistically, they reduce humanness to a compromised condition, in which life and death are forced into a stasis of powerlessness. Renato J. Almansi, M. D., makes some considerations (clinical, psychological and literary) on the nursery rhyme in „Humpty Dumpty: A Screen Memory and Some Speculations on the Nursery Rhyme“. The conclusion of his interdisciplinary approach is that the old rhyme might, to some extent, be the product of an original nucleus of somatic memory traces of a particularly traumatic experience: birth. A Highly speculative hypothesis, as Almansi himself admits.

In the Shakespeare section, Maydee G. Lande tries to provide a psychoanalytical explanation of Leonte's behaviour („*The Winter's Tale*: A Question of Motive“), Carolyn E. Brown attempts an explanation of Isabella („*Measure for Measure*: Isabella's Beating Fantasies“) through her „repressed libido“, and Michael T. Shakman discusses the psychological issues confronting Prospero and, by inference, Shakespeare, in *The Tempest*.

VIRGIL STANCIU

Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée

„Canadian Review of Comparative Literature“ is the journal of the Canadian Comparative Literature Association; it is published four times a year and is supported by the grants from the social Sciences and Humanities Research Council of Canada, and the University of Alberta. The review publishes studies

and articles on the international history of literature, theory of literature, methods of literary scholarship and the relation of literature with other spheres of human expression, especially the other arts (a relatively new tendency in world comparatism). We note, in particular, the publication of a special issue in two volumes centred around a very topical problem *Romans et Intertexts/Novels and Intertexts* (vol. I December 1984, vol. II March 1985), edited by Wladimir Kryszinski (Université de Montréal). A series of theoretical and applied studies deals with the methods and metamorphoses of the modern and post-modern novel, the historical and structural progression and filiation of forms, narrations, discourses, included under the generic name of novel, and called by Kryszinski „genre transcanonique“, which decline to acknowledge the restrictive definitions which enclose it in norms. The articles have as a common idea the bringing into relief of the various ways in which the novel accedes to heterogeneity and to the variety of the discourses which condition it. The analysis of the modern novel is mainly guided by Bakhtin and the theory of „illimited readings“. The modern novel is seen as an analogon of the Socratic dialogue, an organization and manifestation of narrative and discursive forms. This manifestation holds true for the „triple impact des manifestations du genre dans l'espace social de la circulation des messages intertextuel, interdiscursif et intersymbolique“ (Kryszinski). Two ideas seemed interesting to us: the novel is a symbolic form in the sense of Ernst Cassirer's theory of symbolic forms; intertextuality (understood in the sense of Julia Kristeva) means for the authors of this florilegium of studies to put to dynamic effect „l'évolution et la mutation des formes romanesques“.

We should like to mention the publication of another remarkable special issue (June 1985) *Game and the Theories of Game/Jeu et théorie des jeux*.

VASILE VOIA

Annali d'Italianistica, 3/1985

The third issue of this American Journal directed by Dino S. Cervigni (University of Notre Dame) is almost enti-

rely devoted to Alessandro Manzoni in the second centenary of his birth. American and Italian scholars focus their attention on such topics as the American studies on Manzoni (E. G. Caserta), Manzoni and the history (D. De Robertis, U. Mariani), the relationship between „poetry“ and „truth“ in the poets work (M. Puppo; the author demonstrates how and why „una poetica del vero finirà per approdare alla negazione della poesia“), the Italian left and Manzoni (Robert S. Dombroski) or deal with particular aspects of Manzoni's main literary work, the novel *I promessi sposi* (S. Bernard Chandler, Sergio Zatti). Giorgio Cavalli-

ni discusses the importance of the confrontation between politics and justice in the conception of the most important prose writer in the Italian Ottocento, citing Manzonian pages which are less known or quoted by literary critics. The issue is completed with two bibliographical contributions on Guicciardini (Vittorio de Caprio; Luigi Trenti) and a distinct section of notes and reviews, to say nothing of the good English translation of the *Inni sacri* and of *Cinque maggio*, given by Joseph Tusiani. AdI announces issues on autobiography (1986) and D'Annunzio (1987).

MARIAN PAPAHAĞI

CHRONICA

The Fourth Stylistics-Poetics-Semiotics Symposium (November 14th—15th, 1986), University of Cluj-Napoca

The Symposium, devoted to the problems of text and textuality, began with a panel discussion, whose generic was *Figures and Text*, presided by acad. Ion Coteanu. The discussion gathered a large number of experts from Bucharest, Timişoara and Cluj-Napoca, who laid stress on the wide range of possible relations between text and figures by changing perspectives from figures to text or from text to figure.

The essays were presented in two sections: *Semiotics* and *Stylistics/Poetics*, which were in turn divided into theoretical problems (November 14th) and practical problems (November 15th).

The theoretical Semiotics section laid special stress on the act of textualisation (Em. Vasiliu, Mariana Neţ, Carmen Vlad, Cornel Ilioane, Ionel Pop) or on those processes that precede the textualisation, studied in its relation with other disciplines (Elena Dragoş and Ştefan Angi, Mariana Tuţescu, Al. Boboc, Ion Irimie). The practical Semiotics section dealt with the problems of translation (Felicia Şerban, Petru Forna), of the dramatic or dialogic text (Maria Voică-Căpuşan, Doina Modola, M. Em. Morariu, Carmen Apostolescu and D. Seu-

leanu, Liana Pop), and of the interpretation of meaning in various situations (Rodica Zafiu, P. Dumitraşcu, N. Goga, Şt. Oltean, C. Săteanu).

In so far as the theoretical Poetics section is concerned, at this edition, it aimed at taking into account the problems of the relationship between rhetorics and the theory of text (Ion Coteanu, Szabó Zoltán, Mircea Boreilă, Rodica Baconsky, Al. Cristureanu), the problems of narration (Paul Miclău) and of poetry (Carmen Apostolescu, Józsa Maria).

The power of conviction of Poetics was obvious in the essays with a practical purpose that were concerned with poetry (Boris Cazacu, G. I. Tohăneanu, Ioana Em. Petrescu, Smaranda Vultur, Rodica Marian, Ioana Bot, Oana Sălişteanu), analysing one or the other poetic relations in the literary creation of G. Topîrceanu, T. Arghezi, Ion Barbu, Mircea Ivănescu, Mihai Eminescu, G. B. Marino or with prose — memorialistic or narrative (Monica Spiridon, Mihaela Mancaş, Victoria Moldovan).

A main characteristic of the symposium was the permanent dialogue among different universities, between generations, the new perspectives that were employed in the debating of the current problems of semiotic and poetic research.

ELENA DRAGOŞ

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA CLUJ, Municipiul Cluj-Napoca, Cd. nr. 86/1987



În cel de al XXXII-lea an (1987) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în specialitățile:

matematică
fizică
chimie
geologie-geografie
biologie
filosofie
științe economice
științe juridice
istorie
filologie

In the XXXII-nd year of its publication, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued as follows:

mathematics
physics
chemistry
geology-geography
philosophy
economic sciences
juridical sciences
history
philology

Dans sa XXXII-e année (1987), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les spécialités:

mathématiques
physique
chimie
géologie-géographie
biologie
philosophie
sciences économiques
sciences juridiques
histoire
philologie

43 871

Abonamentele se fac la oficiile postale, prin factorii poștali și prin difuzorii de presă, iar pentru străinătate prin „ROMPRESFILATELIA“, sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex. 10376 prsfir, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Lei 35