

Le principe fondamental selon lequel Török ordonne ses matières semble être pourtant en contradiction avec l'approche esthétique. L'auteur reconnaît lui-même qu'il «ne cherche pas, avant tout, à montrer la littérature telle qu'elle était dans la Russie du XIX^e siècle, mais la Russie telle que cette littérature réfléchit». Mais cette contradiction n'est qu'apparence, car le point de départ extra-littéraire que Török avait choisi, à savoir: l'évolution de la prise de conscience nationale, représente l'idée centrale des littératures est-européennes au siècle dernier, si bien que même les spécificités dites formelles des oeuvres et des genres s'ordonnent en unité selon elle. C'est ce que fait que la périodisation, les jugements de Török recourent celle et ceux des historiens de la littérature qui ont abordé le sujet d'une côté absolument différent, par exemple, à partir des courants de style. Et ce n'est pas dû au hasard qu'on puisse contester la manière de traiter de Török précisément aux moments où la problématique nationale n'a pas déterminé — en partie ou entièrement — la littérature russe, c'est-à-dire à partir de la fin du siècle, moments que l'auteur — fait surprenant — traite dans le chapitre intitulé *Période du réalisme*; il en est de même dans le cas du romantisme dont la présentation est malheureusement unilatérale.

Török étudie le processus qui va de la prise de conscience jusqu'à l'auto-analyse nationales dans le contexte de l'évolution universelle. Il démontre que c'est ce processus qui a intégré «le destin russe au destin humain, lui permettant d'échapper à l'isolement pour aboutir à l'universel». Son analyse est hautement instructive non seulement, parce qu'elle met en lumière les parallélismes entre l'évolution russe et celle des autres littératures est-européennes, mais aussi, parce qu'elle permet de comprendre ces différences fondamentales qui ne peuvent être expliquées à partir de la littérature. Ainsi, dans les lettres russes, la prose a produit, au tournant du siècle, des géants à l'audience mondiale, tandis que celle des autres pays est-européens s'engloutissait dans le provincialisme pour irrémédiablement vieillir. Török fournit la réponse convaincante: à partir de 1812 l'histoire russe a offert tout un siècle

à la nation pour accéder à la connaissance de soi (et pour la refléter dans la littérature), tandis qu'ailleurs, chez nous aussi, ce processus devait rester fragmentaire, insuffisamment équilibré. C'est un paradoxe cruel que, en fin de compte, les révolutions de 1848 — naturellement, par suite de leur échec — ont «perturbé» ce processus en tant que source de valeurs.

Le beau livre de Endre Török contient cependant, une idée — la seule — qu'il nous faut refuser. Il écrit à propos de la littérature russe d'après 1917: «Sa mission classique, de créer un sentiment de culpabilité et d'auto-salvations nationales était achevée... De l'univers de ce rôle et de cette responsabilité, la Révolution a fait passer les lettres dans celui des utilités, des impératifs: l'État et l'art se sont rapprochés pour s'unir, d'une manière générale, dans les idéaux socio-politiques collectifs». Il me semble que cela n'aurait pu signifier que la mort des lettres. Il y a, certes, eu un tel courant mort-né de la civilisation russe, ce n'est pourtant pas celui-ci qui perpétue les traditions de la grande littérature russe du siècle dernier, mais le courant qui a cherché et persévère à chercher — désormais sur le «sol éternel» et au nom de l'humanité — «le sens de l'Être russe».

Endre Bojtár Budapest

Adrian Marino, DICTIONAR DE IDEI LITERARE (DICTIONNAIRE DES IDÉES LITTÉRAIRES), I, A-G, Ed. Eminescu, București 1973, 1087 pp.

Ce *Dictionnaire*... représente, entre autres, une démonstration: il nous prouve — et il le fait d'une manière éclatante — que la critique que l'auteur pratique est possible et nécessaire. Nous nous trouvons devant un programme critique d'une évidente originalité, défini avec rigueur et dans les termes les plus clairs qui soient: «la critique des idées littéraires». Il est hors de doute que l'histoire de la conscience littéraire roumaine va considérer un jour l'apparition de ce livre comme un moment d'une importance capitale. L'objet d'étude de ce type de «nouvelle critique» que nous propose Adrian Marino n'est pas le texte littéraire proprement dit, mais «l'idée littéraire». Le livre répond à des exigences et à des «intérêts»

supérieurs; selon l'auteur, «ce qui justifie et consolide ce genre de préoccupations [...] est aussi l'état actuel de la critique littéraire, le moment spirituel et culturel que nous vivons» (p. 13). Actuellement, on le sait bien, la critique traverse une étape caractérisée par une «conscientisation» de plus en plus accentuée de l'acte critique: la critique n'est pas seulement réflexion sur la littérature, mais aussi réflexion sur elle-même. De la sorte, la critique des idées littéraires présuppose non seulement la connaissance très poussée de l'évolution de la critique, mais encore une vision globale de la littérature, car la conscience littéraire naît, au fond, des rapports entre la réflexion critique et le fait littéraire. Autrement dit, «l'idée littéraire» couvre un espace très vaste, qui englobe aussi bien la critique que la littérature; et l'un des «secrets» de la réussite d'Adrian Marino doit être trouvé dans le fait qu'il domine avec autorité cet espace. Son entreprise devient d'autant plus légitime que la littérature moderne est essentiellement lucide et consciente d'elle-même: «Puisque la littérature moderne tend de plus en plus à s'affirmer en tant que conscience »critique« (programmatische, esthétique, »expérimentale«, etc.), la critique des idées littéraires devient nécessairement (par rapport au moment intérieur de la littérature) l'activité critique la plus actuelle, la seule forme de critique pertinente et intégralement appropriée à la vocation théorique et problématique de la littérature moderne. Ainsi la critique de la critique devient-elle non seulement possible, mais obligatoire, au sens total du mot: critique de la conscience critique de la littérature» (p. 31).

Pourquoi un «dictionnaire»? Dans le choix de la formule il faudrait voir d'abord un «pari»: les tentatives similaires ont échoué ou bien n'ont pas réussi à dépasser un certain niveau. En général, ces tentatives représentent le fruit des efforts réunis de plusieurs chercheurs, car il paraît que la réalisation d'un pareil ouvrage exige un travail au-dessus des forces d'un seul homme; Adrian Marino nous a prouvé le contraire.

En second lieu, la formule du dictionnaire convient à l'esprit systématique de l'auteur; celui-ci s'est proposé de faire toutes les dissocia-

tions nécessaires, d'écartier les ambiguïtés, les confusions. Ce processus d'éclaircissement sémantique passe, d'un façon obligatoire, par plusieurs étapes et le critique, «cartes sur table», nous fait assister à sa démonstration dans tous ses détails; à ce travail correspond une systématisation à l'intérieur de chaque article, avec ses chapitres, ses sous-chapitres, etc.

Et pourtant, les limites de la formule «dictionnaire» sont en permanence transgressées; chaque article est, en réalité, une monographie du problème respectif. D'autre part, les idées qui régissent la rédaction de l'ouvrage apparaissent avec plus de clarté au niveau de l'ensemble; le dictionnaire peut être consulté dans un but informatif, mais ce serait une lecture partielle, fragmentaire: au fond, il n'est pas fait pour un lecteur pressé, désireux d'avoir une information rapide et... minimale.

«L'introduction d'une méthode unitaire, dans un domaine où ce qui prédomine c'est l'absence d'une »clé de la volonté organisatrice«, méthode qui est appliquée en commençant par l'adoption d'une perspective esthétique unique et établie pour toutes les idées, de A jusqu'à Z» — voilà, formulé par l'auteur, l'un des «points essentiels de divergence par rapport à tous les types de dictionnaires[...]» (p. 27). Le critique agit en suivant certains principes «stratégiques»: il «assiège» l'idée, déballe le terrain, opère les délimitations nécessaires, corrige les erreurs et s'arrête finalement aux aspects vraiment importants. La perspective synchronique est complémentaire à la perspective diachronique, la confrontation historique présent-passé est permanente; il observe aussi constamment la relation dialectique synthèse-analyse. Nous tenons particulièrement à mettre en évidence l'idée de modèle: «[...] la critique des idées littéraires (...) part de l'accident qu'est l'oeuvre pour arriver au modèle théorique de toutes les oeuvres du même type» (p. 65). Et dans le plan des idées littéraires: «Nous percevons, étudions et définissons les idées littéraires sous forme de »modèles« idéaux: systèmes théoriques qui tendent à surprendre et à expliquer les idées littéraires dans leurs aspects essentiels, intégrés et articulés par une logique intérieure» (p. 39). Mentionnons enfin que, tout en définissant la

critique des idées littéraires comme une forme originale de « nouvelle critique », Adrian Marino signale un point « d'intersection et de jonction » avec l'un des aspects les plus importants de cette « nouvelle critique », à savoir: « la perspective sémiologique-sémantique » (p. 76). On voit bien que les fondements théoriques qui soutiennent l'entreprise critique d'Adrian Marino sont non seulement solides mais aussi éminemment modernes, actuels.

Ce premier tome du *Dictionnaire...* comprend 28 articles, tous d'une importance majeure: il suffit de citer des titres comme *Anti-Littérature*, *Avant-garde*, *Baroque*, *Classique*, *Comique*, *Création*, *Dramatique*, *Épique*, *Essai*, *Fantastique*, *Formalisme*, *Genres littéraires*, *Goût*, etc. Nous ne prenons ici qu'un seul exemple, celui de l'article consacré à l'épique. Les distinctions y sont d'une clarté et d'une exactitude remarquables, on y relève une fois de plus l'extraordinaire capacité de l'auteur de systématiser, voire de « schématiser » tous les problèmes fondamentaux. Dès le début le critique pose les questions-clés: « Qui narre? Qu'est-ce qui se raconte? Comment narrons-nous? ». En essayant de trouver des réponses satisfaisantes à ces questions, Adrian Marino aborde, en fait, tous les aspects dont la poésie de la prose s'occupe aujourd'hui: la vision dans la fiction, les rapports entre mythe, histoire et narration, le vraisemblable, le rapport entre la réalité et la fiction, la temporalité du récit, les procédés narratifs, l'opposition fable-sujet, la grammaire du récit, etc. On y trouve les noms de Hegel, Boileau, Valéry, G. Călinescu, Goethe à côté, de ceux de Genette, Kayser, Metz, Barthes, Raimondi, Propp, Greimas, Todorov, Chklovski, Lubbock, Claude Bremond, Jolles; l'auteur utilise d'une façon originale et créatrice des études irremplaçables comme *Das Sprachliche Kunstwerk*, le fameux numéro 8 (1966) de « Communications », *The Craft of Fiction* ou *Einfache Formen*. Certes, la démarche de l'auteur n'est pas celle d'un « poéticien »; mais Adrian Marino réussit à discuter toutes les questions importantes, de sorte que cette étude monographique concernant l'épique (cette remarque est d'ailleurs valable pour tous les autres articles) devient un excellent « guide », auquel on peut toujours revenir ou renvoyer avec profit.

Il faudrait enfin signaler que, au-delà de l'érudition, de la clarté de l'exposé, de la logique sans failles de l'argumentation, on remarque que ce livre a été écrit avec un plaisir extrême. L'auteur fait d'ailleurs quelque part une véritable apologie de la volupté de la recherche; l'ascèse intellectuel devient ainsi source de satisfactions, de « plaisirs » raffinés et supérieurs. Le critique avoue avoir conçu le *Dictionnaire...* « comme un libre exercice de l'esprit critique » (p. 2). Les satisfactions qu'éprouve le lecteur ne sont pas moindres: les idées littéraires, Adrian Marino a parfaitement raison, sont de véritables — et inépuisables — objets de plaisir intellectuel.

Alexandru Călinescu, Iassy

Stanisław Eile, ŚWIATOPOGLĄD POWIEŚCI (DIE WELTANSCHAUUNG DES ROMANS). Ossolineum, Wrocław 1973, 258 S.

„Diese Welt oder der 'Kosmos' eines Romanschriftstellers ist es — dieses Gefüge, diese Struktur, dieser Organismus, worin Handlung, Charaktere, Milieu, Weltanschauung, 'Ton' mit einbegriffen sind — was wir durchforschen müssen, wenn wir — wie R. Wellek und A. Warren mit Recht empfehlen — einen Roman mit dem Leben vergleichen oder ihn nach ethischem oder gesellschaftlichem Gesichtspunkt beurteilen wollen”¹.

Die in die Literatur hineingeschriebene Erkenntnislehre wurde verhältnismäßig spät zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, Analyse und theoretischer Verallgemeinerungen. Die aus früherer Zeit stammenden zahlreichen Andeutungen, Reflexionen über in der Literatur bestehende erkenntnistheoretische Möglichkeiten, Mittel und Horizonte waren gewöhnlich von mannigfaltigen Versuchen begleitet, den philosophisch-ästhetischen Status eines literarischen Werkes *a priori* zu präzisieren. Analog zu dem vorgenannten Problem wurden auch Seinsweise eines Werkes und Komplexität seines Aufbaus zum Gegenstand regen literarwissenschaftlichen Interesses. Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß der Sinngehalt,

¹ R. Wellek, A. Warren, *Theorie der Literatur*, Frankfurt a.M. 1963, S. 191.