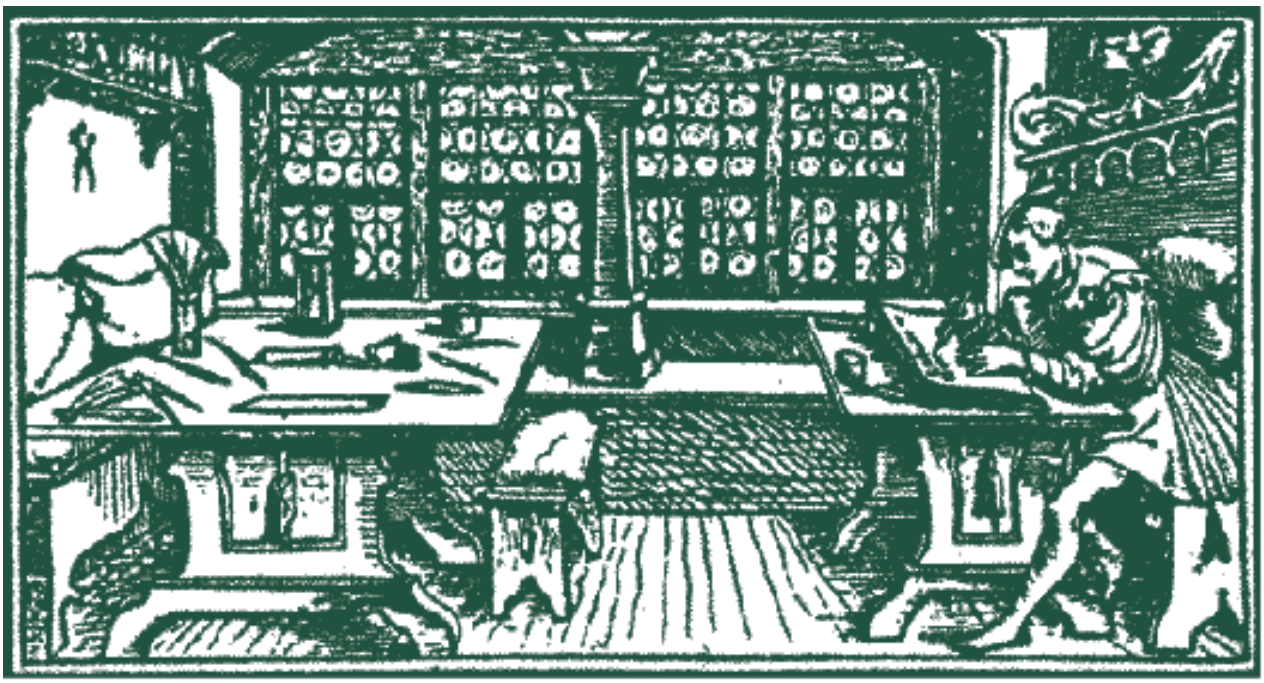
STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



# PHILOLOGIA

1/2021

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

# PHILOLOGIA

**Volume 56 (LXVI), 1/2021,**
**March 2021**

**STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI PHILOLOGIA**

EDITORIAL OFFICE: 31 Horea St, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300

**ADVISORY BOARD:**

Professor Rosalind Margaret Ballaster, University of Oxford, UK
Professor Bruno Blanckeman, Sorbonne Nouvelle University, France
Professor Emerita Maria Helena Araújo Carreira, University of Paris 8, France
Professor Cora Dietl, Justus-Liebig University, Germany
Professor Isabel Margarida Duarte, University of Porto, Portugal
Professor Thomas Johnen, University of Zwickau, Germany
Professor Emeritus Declan Kiberd, University Notre Dame, USA
Professor Katalin É. Kiss, Pázmány Péter Catholic University, Hungary
Professor Emerita Judith Yaross Lee, Ohio University, USA
Professor Patrick McGuinness, University of Oxford, UK
Professor Christian Moraru, University of North Carolina, Greensboro, USA
Professor Kerstin Schoor, Europa University Viadrina, Germany
Professor Silvia-Maria Chireac, University of Valencia, Spain
Associate Professor Jorge Figueroa Dorrego, University of Vigo, Spain
Associate Professor Elisabet Arnó Macià, Polytechnic University of Catalunya, Spain
Associate Professor John Style, Rovira i Virgili University, Spain
Associate Professor David Vichnar, Caroline University of Prague, Czech Republic
Associate Professor Annalisa Volpone, University of Perugia, Italy
Associate Professor Serenella Zanotti, University Roma Tre, Italy
Assistant Professor Margarida Vale de Gato, University of Lisbon, Portugal
Lecturer Emilia David, University of Pisa, Italy
Lecturer Ilaria Natali, University of Florence, Italy

**EDITOR-IN-CHIEF:**

Associate Professor Rareş Moldovan, Babeş-Bolyai University, Romania

**EXECUTIVE EDITOR:**

Associate Professor Carmen Borbely, Babeş-Bolyai University, Romania

**EDITORIAL BOARD MEMBERS:**

Professor Anna Branach-Kallas, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
Associate Professor Fiorenzo Fantaccini, University of Florence, Italy
Associate Professor Ágnes Zsófia Kovács, University of Szeged, Hungary
Associate Professor Daniela Vladu, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Andrei Lazar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Veronica Manole, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Boglárka-Noémi Németh, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Elena Păcurar, Babeş-Bolyai University, Romania
Lecturer Amelia Precup, Babeş-Bolyai University, Romania
Assistant Professor Ema Vyroubalova, Trinity College Dublin, Ireland

**ASSISTANT EDITORS:**

PhD student Mihaela Buzec, Babeş-Bolyai University, Romania
MA student Andrei-Bogdan Popa, Babeş-Bolyai University, Romania

*Studia UBB Philologia* is a Category A scientific journal in the rating provided by Romania's National Council for Scientific Research.

As of 2017 *Studia UBB Philologia* has been selected for indexing in Clarivate Analytics' Emerging Sources Citation Index for the Arts and Humanities.

**YEAR** **Volume 66 (LXVI) 2021**
**MONTH** **MARCH**
**ISSUE** **1**

**PUBLISHED ONLINE: 2021-03-20**
**PUBLISHED PRINT: 2021-03-30**
**ISSUE DOI:10.24193/subbphilo.2021.1**

# S T U D I A
# UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
# PHILOLOGIA
# 1

**Desktop Editing Office:** 51st B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264 405300

## SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS – INHALT

### SPECIAL ISSUE: DOSSIER MIRCEA ELIADE

***Guest Editors: Simona Jișa and Nicole Hatem***

SIMONA JIȘA, NICOLE HATEM, Introduction ..... 9

### STUDIES

SIMONA JIȘA, Le « mythe » de l'adolescence dans *Le roman de l'adolescent myope* de Mircea Eliade * *The Myth of Adolescence in Mircea Eliade's* Diary of a Short-Sighted Adolescent * *„Mitul" adolescenței în* Romanul adolescentului miop *de Mircea Eliade*..... 13

NICOLE HATEM, Eliade et l'exemplarité de Kierkegaard dans *Gaudeamus* * *Eliade and the Exemplarity of Kierkegaard in* Gaudeamus * *Eliade și exemplaritatea lui Kierkegaard în* Gaudeamus..... 27

JAD HATEM, L'éternel retour et la naissance du temps : Eliade et Schelling * *Eternal Return and the Birth of Time: Eliade and Schelling * Eterna reîntoarcere și nașterea timpului: Eliade și Schelling* ..... 45

LAURA T. ILEA, Stratégies transnationales dans l'œuvre de Mircea Eliade * *Transnational Strategies in Mircea Eliade's Writings * Strategii transnaționale în opera lui Mircea Eliade* ..... 53

LÉNA HOBEIKA, Le mythe du vampire féminin dans *Mademoiselle Christina * The Myth of the Female Vampire in* Miss Christina * *Mitul vampirului feminin în* Domnișoara Christina ..... 63

CONSTANTIN IVANOV, Representations of Evil in the Novels *Miss Christina, The Snake* and *Isabel and the Devil's Waters* by Mircea Eliade * *Reprezentări ale răului în romanele* Domnișoara Christina, Șarpele și Isabel și Apele diavolului *de Mircea Eliade* ..... 71

CIPRIAN ONOFREI, *Calamitas terrena* ou *Poena divina* : Une approche éliadienne de la peste dans le roman *Sortez vos morts* de Bruno Leydet * Calamitas terrena *or* Poena divina*: An Eliadian Approach to the Plague in the Novel* Sortez vos morts *by Bruno Leydet* * Calamitas terrena *sau* Poena divina: *o perspectivă eliadiană asupra ciumei din romanul* Sortez vos morts *de Bruno Leydet* ..... 87

MAROUA DEROUICHE, L'écriture de l'Italie chez Dominique Fernandez : sacralisation d'un espace profane * *Italy in the Writings of Dominique Fernandez: The Sacralization of a Profane Space * Italia în scrierile lui Dominique Fernandez: sacralizarea unui spațiu profan* ..... 97

ALINA PREDA, Towards an Integral Study of Religiosity Rooted in Mircea Eliade's New Humanism * *Noul umanism eliadesc, studiul interdisciplinar al religiozității și educația umanistă pro-socială* ..... 109

CORIN BRAGA, Mircea Eliade et l'herméneutique psycho-historique * *Mircea Eliade and Psycho-Historical Methodology * Mircea Eliade și hermeneutica psiho-istorică* ..... 127

## MISCELLANEA

CATARINA FIRMO, Lieux clos et paysages dans le théâtre de Ionesco : mémoires, rêves et évasions * *Enclosed Spaces and Landscapes in Ionesco's Plays: Memories, Dreams and Escapes * Spații închise și peisaje în teatrul lui Ionesco: amintiri, vise și evadări* ..... 145

ILEANA NELI EIBEN, La formation en traduction littéraire : tendances déformantes et dépassement du sentiment d'infériorité chez l'apprenti traducteur * *The Teaching and Learning of Literary Translation: Distorting Tendencies and Inferiority Feelings in Apprentice Translators * Predarea și învățarea traducerii literare: tendințe deformante și depășirea sentimentului de inferioritate la traducătorul începător* ..... 161

CRISTIANA PAPAHAGI, Binômes et polynômes dans la *Chançun d'Willame* * *Binomials and Polynomials in the* Chançun d'Willame * *Construcții binomiale și polinomiale în* Cântarea despre Guillaume ..... 173

LOREDANA BERCUCI, James Baldwin's *Giovanni's Room* (1956) as a Transgressive White-Life Novel * Giovanni's Room *(1956) de James Baldwin ca roman white-life transgresiv* ..... 191

OANA-MARIA BÎRLEA, Kawaii (Cute) Signs and Symbols as a Means of Maintaining Harmony in Japanese Society * *Semnele și simbolurile kawaii (drăgălașe) ca mijloc de menținere a armoniei în societatea japoneză* ..... 205

RALUCA DANIELA DUINEA, The City of Oslo in Jan Erik Vold's Poems * *Orașul Oslo în poeziile lui Jan Erik Vold* ..... 219

ROXANA-EMA DREVE, RALUCA POP, Perceptions of Developing Reading and Writing Skills in Swedish in an Online Context * *Percepțiile studenților cu privire la dezvoltarea competențelor de citire și scriere în limba suedeză într-un context de predare online* ..... 231

ANDRADA FĂTU-TUTOVEANU, "A Star Is Born": Gender, Soft Power and Biopics in the Cold War Romanian Cinema *Darclée* (1961) * *„S-a născut o stea": Gen, Soft Power și film biografic în cinematografia română a Războiului Rece (*Darclée*, 1961)* ..... 249

OCTAVIAN MORE, Liminal Spaces and the Ecomorphic Self in Alistair MacLeod's Nova Scotian Narratives * *Spații liminale și sinele ecomorfic în povestirile lui Alistair MacLeod* ..... 265

MIHAELA-ALINA PLOSCARU, Exploring Cognate Object Constructions in Japanese * *O explorare a obiectelor cognate din japoneză* ..... 281

SIBILLA CANTARINI, CHIARA DE BASTIANI, Eine semantische Klassifizierung von Weil-Sätzen * *A Semantic Classification of* "Weil"*-clauses* * *O clasificare semantică a propozițiilor introduse prin* „Weil" ..... 297

JUDIT PAPP, Il nostro lessico è diventato "virale". Il vocabolario dell'emergenza sanitaria, economica e sociale ai tempi della pandemia di COVID-19 * *Our Lexicon Has Gone "Viral." The Vocabulary of the Health, Economic and Social Emergency at the Time of the COVID-19 Pandemic* * *Lexiconul nostru a devenit „viral." Vocabularul urgențelor medicale, economice și sociale în timpul pandemiei de COVID-19* ..... 325

## REVIEWS

Corin Braga (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România I. Imaginar literar*. General editor: Corin Braga. Iași: Polirom, 2020, 440 p. (ANDREI BOGDAN POPA) ..... 345

Elena Platon (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România II. Patrimoniu și imaginar lingvistic.* General editor: Corin Braga. Iași: Polirom, 2020, 488 p. (CATRINEL IOANA DAMIAN) ..... 349

Sorin Mitu (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România III. Imaginar istoric*. General editor: Corin Braga. Iaşi: Polirom, 2020, 407 p. (PAUL MIHAI PARASCHIV) ..... 352

Ioan Chirilă (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România IV. Imaginar religios.* General editor: Corin Braga. Iaşi: Polirom, 2020, 383 p. (ANDREEA-DENISA GYŐRFI)..... 355

Liviu Malița (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România V. Imaginar și patrimoniu artistic.* General editor: Corin Braga. Iaşi: Polirom, 2020, 469 p. (CEZAR POPA).....358

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 9 - 11
(RECOMMENDED CITATION)

# INTRODUCTION

Les 12 et 13 février 2020 s'est déroulé à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, au Liban, et en collaboration avec l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, le colloque intitulé *Mircea Eliade. Religion, philosophie, littérature*.

Le présent dossier recueille une partie des communications qui ont été faites à cette occasion et d'autres contributions de spécialistes intéressés par l'œuvre de Mircea Eliade ou par l'application de ses théories à la littérature ou à la philosophie.

Partie à la recherche de la formation du jeune intellectuel qu'a été Mircea Eliade pendant ses années de lycée, Simona Jişa s'intéresse, dans l'article « "Le mythe" de l'adolescence dans *Le roman de l'adolescent myope* de Mircea Eliade », au premier roman écrit par le savant roumain. Bien que posthume, ce texte autobiographique contient *in nuce* les constantes de la personnalité du futur savant, et il contribue, indirectement, à tracer la forme du mythe littéraire de l'adolescence. L'auteure fait un retour *ab origo* à l'(auto)formation de l'adolescent que fut Eliade, afin de montrer comment les espaces profanes et sacrés, les expériences vécues ou rêvées et les riches lectures ont mis les bases du « mythe » Eliade.

C'est le deuxième roman autobiographique d'Eliade qui a requis l'attention de Nicole Hatem. Dans son article intitulé « Eliade et l'exemplarité de Kierkegaard dans *Gaudeamus* », elle montre que l'influence du penseur danois s'est exercée non seulement sur les choix existentiels de l'écrivain roumain comme il le reconnaît lui-même, mais également sur son œuvre littéraire. L'empreinte du *Journal du séducteur* et de *In vino veritas*, qui traitent respectivement des mythes de Pygmalion et de l'éternel féminin, est ainsi repérée et étudiée dans un récit relatant la vie amoureuse de l'étudiant Eliade, dans la Roumanie des années vingt.

Un point de vue, également philosophique, est donné par l'article de Jad Hatem, « L'éternel retour et la naissance du temps : Eliade et Schelling », qui propose une lecture parallèle de la temporalité chez Eliade dans une de ses fictions (*Forêt interdite*) et dans ses textes sur les mythes, surtout son célèbre *Mythe de l'éternel retour*, et chez Schelling. Son but est d'éclaircir des aspects visant la perception de la temporalité (réelle, irréelle, absente, homogène ou hétérogène).

Laura T. Ilea, étudie le phénomène particulier de *rebranding*, c'est-à-dire de réinsertion culturelle de certaines données, en l'occurrence des textes

littéraires et non littéraires de Mircea Eliade, dans la perspective d'une modernité qui se réinvente, sans pour autant suivre les courants de l'époque. Son article « Stratégies transnationales dans l'œuvre de Mircea Eliade » place l'écrivain dans un monde cosmopolite et insiste sur la vision à la fois syncrétique et mythique-archétypale du savant roumain.

Dans l'article « Le mythe du vampire féminin dans *Mademoiselle Christina* », Léna Hobeika s'interroge sur les particularités de l'« unheimlich », de cette étrangeté qui donne la note distinctive du fantastique éliadien optant pour l'image de la « goule ». Malgré sa connotation négative, l'intromission des aspects sacrés tenant à la figure du vampire féminin potentialise une tension dont l'auteure cherche à saisir les fins mécanismes qui captivent le lecteur à travers une approche herméneutique mythico-symbolique.

En relisant *Mademoiselle Christina*, *Le Serpent* et *Isabel et les eaux du diable*, Constantin Ivanov s'enquiert sur la problématique du Mal. Le chercheur établit les limites du surnaturel qui le cernent et se propose de dévoiler les particularités de la force maléfique qui se manifeste à travers des personnages néfastes, méphistophéliques, mettant aussi en lumière des « hérésies » nourries de l'imaginaire populaire, qui confèrent de l'originalité à ces trois œuvres.

Ciprian Onofrei, dans « *Calamitas terrena* ou *Poena divina* : une approche éliadienne de la peste dans le roman *Sortez vos morts* de Bruno Leydet », applique la dualité sacré-profane à un roman historique portant sur la peste de Marseille de 1720. Le roman permet à l'auteur d'analyser cette maladie en oscillant entre une vision qui la perçoit comme *calamitas terrena* et une autre qui l'interprète comme *poena divina*, afin de dénoncer les sens sacrés faussement attribués à la peste.

« L'écriture de l'Italie chez Dominique Fernandez : sacralisation d'un espace profane », l'article de Maroua Derouiche, utilise les concepts éliadiens tels le sacré et le profane, la nostalgie des origines, l'orphisme, l'androgynie primordiale, dans l'interprétation des livres de Dominique Fernandez ayant comme sujet l'Italie. Son point de mire permet une incursion dans le substrat mythocritique de plusieurs textes, afin d'en relever le poids du mythe dans la configuration littéraire de ce pays d'affinité pour l'écrivain français.

L'article d'Alina Preda, « Towards an Integral Study of Religiosity Rooted in Mircea Eliade's New Humanism », revisite deux penseurs roumains de l'entre-deux-guerres, Eugeniu Sperantia et D. D. Roșca et le philosophe contemporain Aurel Codoban, dans le but de dégager de leurs textes les valeurs humaines de souche éliadienne à même d'être introduites dans un nouveau paradigme éducationnel capable de bannir l'extrémisme religieux en faveur d'un humanisme pro-social.

L'article de Corin Braga, « Mircea Eliade et l'herméneutique psycho-historique », invite à la relecture de l'histoire de l'humanité à travers une grille évolutive suggérée, entre autres, par Mircea Eliade et qui envisage les rapports de force entre la religion (culture, société ou courant littéraire) dominante et nouvelle (minoritaire d'abord, puis prédominante). La vision du monde que propose l'érudit d'origine roumaine est à la base d'un processus à la fois évolutif et répétitif, identifié et analysé jusqu'à l'époque contemporaine : un paradigme du *Weltanschauung* est à réitérer dans une autre étape, de façon cyclique, même si les coordonnées changent, démontre l'auteur.

Nous espérons, par ces articles, montrer la perdurabilité des idées du savant Mircea Eliade, des lectures toujours renouvelables de ses textes littéraires, tout autant que la possibilité de faire de ses écrits, non seulement un but herméneutique en soi ou en parallèle, mais un instrument enrichissant dans le décryptage des « mystères » littéraires d'autres livres de fiction.

**Simona JIȘA et Nicole HATEM**

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 13 - 26
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.01

# LE « MYTHE » DE L'ADOLESCENCE DANS *LE ROMAN DE L'ADOLESCENT MYOPE* DE MIRCEA ELIADE

**SIMONA JIȘA**[1]

**ABSTRACT.** ***The Myth of Adolescence in Mircea Eliade's*** **Diary of a Short-Sighted Adolescent.** The article investigates the origins of this novel, which was published decades after its completion, thus identifying the elements that are specific to the genres of the self (autobiography, journal, *Bildungsroman*). It analyzes some key terms of Mircea Eliade's world vision which can be pertinently applied to *the Diary of a Short-Sighted Adolescent*. The article demonstrates the way in which the young Eliade conceives his relation to the profane time of adolescence (the high school years), as well as to its profane spaces (such as the school, the attic, the library), and how he is able to move towards a sacred spatiality and temporality, both of which are spiritualized through his readings and imaginary. This return *ab origo*, aiming at a better understanding of the *homo saber* that Mircea Eliade has become, facilitates the sketching of a literary myth – i.e., that of adolescence.

***Keywords*****:** *Mircea Eliade,* Diary of a Short-Sighted Adolescent*, Bildungsroman, sacred and profane, the myth of adolescence*

**REZUMAT. « *Mitul* » *adolescenței în* Romanul adolescentului miop *de Mircea Eliade*.** Articolul investighează originile acestui roman publicat decenii mai târziu după momentul scrierii, identificându-se elementele specifice genurilor eului (autobiografie, jurnal, *Bildungsroman*). Se analizează termeni-cheie pentru viziunea lui Mircea Eliade asupra lumii care își găsesc pertinența aplicabilității la *Romanul adolescentului miop*. Se arată modul în care tânărul Eliade își concepe relația cu timpul « profan » al adolescenței (anii de liceu) și cu spațiile « profane » (școala, mansarda, biblioteca) și cum este capabil să meargă spre o temporalitate și spațialitate sacre, spiritualizate de lecturile și imaginarul său. Această întoarcere *ab origo* pentru a înțelege mai bine pe acest *homo saber* care a devenit Mircea Eliade facilitează creionarea unui mit literar, cel al adolescenței.

***Cuvinte-cheie*****:** *Mircea Eliade,* Romanul adolescentului miop*, Bildungsroman, sacru și profan, mitul adolescenței*

[1] **Simona JIȘA** est maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, en Roumanie. Elle s'intéresse à la littérature française et francophone du XXe et XXIe siècles. Email : simonajisa@yahoo.fr

La parution en 1987, dans la Roumanie communiste, du livre de jeunesse de Mircea Eliade, *Le roman de l'adolescent myope*, a généré un certain enthousiasme. On découvrait un texte, resté inédit pendant des décennies, sur l'adolescence du savant roumain dont la renommée et l'impact des recherches ne pouvaient plus être entravés par le régime de Ceauşescu. Ce texte avait la force de ramener à la lumière, une année après la mort de son auteur, un *illo tempore*, la période de son adolescence – et des textes plus anciens que Mircea Eliade considérait comme perdus à cause de l'impossibilité d'avoir accès aux documents restés en Roumanie.

La partie fictionnelle de son œuvre est souvent mise sous l'empreinte de son vécu. *Le roman de l'adolescent myope* a une charge autobiographique considérable. Reste à délimiter l'impact du titre, qui nous propose un autre genre, le roman. Nous envisageons ce texte comme un retour *ab origo*, qui nous aidera à mieux cerner la personnalité de Mircea Eliade. Nous ferons ainsi une analyse étayée sur quelques termes clés, consacrés par les recherches de ce grand historien des religions.

## « Épiphanie » textuelle : à l'origine d'un mythe

*Le roman de l'adolescent myope* est un texte de jeunesse de Mircea Eliade, écrit en roumain, qui a eu un destin soumis aux aléas à la fois de l'histoire littéraire et de la politique. Il faut préciser qu'il ne s'agit pas du premier texte écrit par le jeune Eliade, car il avait déjà publié des textes, plus courts, dans des revues roumaines[2], mais de son premier roman achevé.

Quelques repères temporels nous aideront mieux à expliquer sa genèse. Nos informations sont prises des autres textes autobiographiques, des témoignages de Mircea Handoca[3] qui a correspondu avec Eliade depuis 1968 et à qui il a permis de prendre en charge l'archive restée en Roumanie. Le roman est resté dans une boîte (à côté d'autres documents) gardée par la sœur de Mircea Eliade, Corina Alexandrescu, dans l'attente du retour de l'auteur, qui n'aura, malheureusement, jamais lieu. Mircea Handoca et Constantin Noica découvrent ce trésor en 1981. Handoca publie et commente quelques chapitres en 1983, dans la revue *Manuscriptum*, et s'occupe de la publication intégrale, posthume, en 1987.

Il est regrettable que le contexte politique ait fait que ce roman soit publié si tardivement. Il faut mentionner l'originalité de la thématique du jeune auteur, car la vie d'un lycéen n'avait pas constitué le cadre de quelque roman roumain jusqu'en 1924-1925. Le roman sur les amours des adolescents était connu en Roumanie grâce à l'écrivain Ionel Teodoreanu, auteur du fameux cycle *La Medeleni*, lecture agréable pour Eliade à 14 ans, ensuite contesté par le même, à

[2] Comme, par exemple, la nouvelle « Comment j'ai découvert la pierre philosophale » (1921).

[3] Voir la postface signée par Mircea Handoca à l'édition roumaine de Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop* (220-238).

cause de son caractère livresque et trop romantique pour être authentique. Un autre texte qui a influencé l'adolescent a été le roman de Giovanni Papini, *Un homme fini*, paru en 1913. Modèle et contre-modèle à la fois, ce texte accélère la crise identitaire du jeune Eliade qui ne veut pas avoir le destin du protagoniste italien et milite pour la vitalité (voir le chapitre « Papini, moi et le monde »).

*Le roman de l'adolescent myope* a son origine dans le journal que le jeune Eliade aimait tenir et dont il se servait pour rédiger d'autres textes, parfois en recopiant ce qu'il avait consigné auparavant de manière quasi diaristique. Le roman retrace des événements vécus par l'auteur entre 14 et 18 ans. Mircea Handoca a repéré l'existence de cinq-six versions : *Le journal d'un homme tordu*[4] de 1921, signé Mircea Ghe. Eliade, avec la mention de sa rédaction : du 27 décembre 1921 au 2 avril 1922. Né en 1907, l'auteur a donc 14 ans au moment où il commence la rédaction. Sur la quatrième de couverture il y a une mention du 12 novembre 1923, où l'auteur dit qu'il s'est rendu compte combien un adolescent peut changer dans un intervalle de deux ans et qu'il a ri de ses souffrances d'alors. La formule n'est pas loin des *Souffrances du jeune Werther* suggérant déjà une typologie textuelle, celle du *Bildungsroman*, et, en même temps, par le rire, le détachement de cette esthétique romantique et idéalisante, comme il se doit à tout protagoniste moderne du XXe siècle. Quelques fragments paraissent en 1923 dans un journal sur les sciences populaires et les voyages[5], qui deviendront le chapitre IX du *Roman de l'adolescent myope*, intitulé « Mes vacances ». Le titre change en 1923 dans *Le roman d'un homme tordu*, reflétant justement cette oscillation entre le journal et le roman[6]. La rédaction proprement dite a lieu en 1925, lorsque Mircea Eliade a 18 ans. Il soumet son manuscrit en 1928 à l'œil expérimenté de Ionel Teodoreanu, qui le lui retourne avec des conseils, tout en refusant sa publication. Quelques fragments paraîtront tout de même entre 1927-1928 dans des journaux de l'époque[7]. En 1929, depuis l'Inde, Mircea Eliade tente de nouveau de se faire publier en faisant appel cette fois à l'écrivain Cezar Petrescu, toujours sans succès.

Le roman n'est pas un simple brouillon, plusieurs remaniements faits par l'auteur à l'époque se sont soldés par le renoncement à certains chapitres ou la synthèse de leurs informations. Le roman de 1987 a été considéré comme

---

[4] En roumain. *Jurnalul unui om sucit*. Deux chapitres uniquement sont restés, en manuscrit.

[5] Il s'agit des numéros 13 et 19 de 1923 du *Ziarul științelor populare și al călătoriilor*. Mircea Handoca dit que le second fragment, « Scrisoare din tabără » [« Lettre de la colonie de vacances »] mentionnait en bas de page qu'il s'agissait d'un fragment du *Roman de l'adolescent tordu*, qui paraîtra intégralement « si Dieu le veut ».

[6] Dans ses *Mémoires* de 1906 à 1966, il y a un chapitre intitulé justement « Les tentations d'un jeune homme myope », rappelé dans *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet* (24).

[7] Il s'agit de *Cuvântul*, *Universul literar*, *Viața literară*, précise Eugen Simion dans *Mircea Eliade un spirit al amplitudinii*.

inédit, mais établi sous sa forme définitive par l'auteur même. Paradoxalement, un texte qui aurait dû se trouver *ab origo* de ses publications, est découvert par le public après la mort de l'auteur. Sa découverte et les traductions ultérieures ont attiré l'attention surtout à cause de la curiosité des lecteurs pour la période de formation du savant roumain, une éducation *sui generis*, sur laquelle les institutions habituellement considérées comme exerçant un impact (la famille, l'école) ont eu une influence minimale. Le roman met en lumière d'autres aspects de la personnalité de l'auteur et confirme ceux que ses textes de fictions ou ses essais ont laissé entrevoir.

**« Cosmologie » textuelle**

Ce terme est à prendre dans le sens de « monde ordonné » et nous aidera à réfléchir sur la structure du roman. Il y a 27 chapitres, divisés en trois parties, chacune constituant une étape dans l'évolution de l'adolescent vers le jeune homme. Sabina Fînaru, dans une monographie qui tente d'expliquer Eliade par Eliade, considère que le thème qui domine est, à tour de rôle, l'amour, ensuite la communication et finalement la connaissance (*Eliade prin Eliade* 245). Il est à constater que les étapes de formation que traverse le jeune Eliade suivent moins la définition du *Bildungsroman* de Mikhaïl Bakhtine, qui finalise ce processus avec l'inscription de l'individu dans son existence historique, que celle de Franco Moretti[8] qui envisage l'évolution du personnage dans un sens « symbolique » et attribue au roman de formation une fonction de « synthèse » polarisée par une structure narrative particulière et qui l'inscrit dans la nécessité de la *fabula*. En d'autres termes, dans ce type de roman, l'évolution de la personnalité n'est pas seulement une exigence socio-historique (le jeune homme qui apprend à s'adapter aux conditions de son époque), mais elle est soumise aux règles de « l'espèce fabulatrice »[9], de l'imagination.

La première partie du roman d'Eliade est centrée sur sa vie de lycéen : le héros se décrit pendant les cours, à la maison, en vacances. Il y est question d'amitié, d'amour, de lectures. La famille est peu présente et ne constitue pas un cadre conflictuel ; au contraire, les deux parents sont tendres, compréhensifs et discrets, laissant à leur fils une liberté totale dans l'organisation de son temps. L'école est un lieu détesté à cause de sa situation scolaire, certaines matières le mettant en difficultés. Il ne retrouve le bonheur que dans sa mansarde, entouré par les livres de sa bibliothèque.

---

[8] Voir surtout les chapitres « Le *Bildungsroman* comme forme symbolique » (19-31) et « Le confort de la civilisation » (35-37).

[9] Le syntagme est emprunté à l'essai de Nancy Huston qui rend hommage à l'espèce humaine capable d'inventer des histoires dans sa tentative herméneutique de compréhension du monde réel.

La seconde partie du livre se focalise surtout sur les activités extrascolaires. À l'image d'un Eliade autodidacte et grand lecteur s'ajoutent son ouverture vers l'art, reflétée par ses activités dans le cadre de la Société culturelle et dramatique nommée « La Muse » et son désir de se faire publier par différents journaux et revues de l'époque.

La dernière partie montre les nouveaux doutes à l'adolescence finissante – les influences littéraires (Giovanni Papini), le bac passé seulement en automne –, pour s'arrêter à la rentrée universitaire.

*Gaudeamus* est la continuation de l'histoire du héros myope. Rédigé en 1928, ce roman rend compte de la vie estudiantine de Mircea Eliade, mais il a plus d'éléments fictionnels qu'autobiographiques[10].

Ce parcours nous oblige, en dernière ligne de voir si *Le roman de l'adolescent myope* est un roman d'initiation, c'est-à-dire si le protagoniste subit des révélations qui le placent finalement dans un autre ordre, spiritualisé, de l'existence. Il ne nous semble pas que la définition de ce genre[11] et les étapes des rituels d'initiation soient à la base de sa cosmologie textuelle. Mircea Eliade sera toujours un « néophyte » à la recherche de guides spirituels, conduit par un fort désir de connaître les secrets du monde et de les partager avec les autres. Mais pour ce roman, nous considérons que l'adolescent Mircea Eliade, au-delà de son désir de se connaître soi-même, a plutôt l'intention de faire connaître son expérience de vie et, ainsi, il contribue à tracer les contours du mythe de l'adolescence.

### *1. Le temps profane et le temps sacré : vers une temporalité sacrée*

L'oscillation entre « journal » et « roman » ne fait qu'attester le double penchant de l'auteur : vers l'objectivité de la réalité et vers la liberté de la fiction. L'un développera son côté de chercheur savant, intéressé par la démonstration, et l'autre son côté de romancier, intéressé par l'invention. Dans un effort de sincérité totale, Mircea Eliade garde la première personne du singulier, pratiquant donc une écriture homodiégétique, autoréférentielle. Mais l'effort d'établir le genre littéraire de ce texte relève son hybridité formelle, comme nous allons le montrer.

De la définition de l'*autobiographie* de Philippe Lejeune – « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »

---

[10] Le livre a été achevé en 1928 et est resté lui aussi inédit jusqu'en 1989, lorsque Mircea Handoca le publie aux Éditions Minerva de Bucarest.

[11] Voir par exemple Simone Vierne, *Rite. Roman. Initiation* d'où il résulte qu'un roman d'initiation raconte la révélation des sens cachés et essentiels de la vie, ou Mircea Eliade lui-même qui, dans *Naissances mystiques*, soutient que : « l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ces épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu *autre* » (10).

(14), Mircea Eliade respecte le pacte nominal qui se base sur la triple identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal ; mais la perspective rétrospective est parfois remplacée par celle diaristique. Il y a certains chapitres qui résument une activité s'étendant sur une période plus longue de temps (les vacances d'été ou une année scolaire). C'est une des raisons pour lesquelles Mircea Eliade ne considère pas ce livre comme son « autobiographie ». Polygraphe, il lui semble impossible de contenir en 200 pages (de manuscrit) une vie, et son livre s'arrête d'ailleurs à son entrée à la faculté.

Dans la vision architextuelle[12] de Philippe Lejeune, un *roman autobiographique* est celui qui ne respecte pas le pacte nominal, la triple identité de l'auteur, du narrateur et du personnage (28-29), mais ce n'est pas le cas de ce livre qui renvoie sans aucun doute aux biographèmes de Mircea Eliade et au « je » qui assume les trois fonctions.

Un texte rédigé de façon régulière ou intermittente, présentant les actions, les réflexions ou les sentiments de l'auteur est un *journal* (intime). Bien qu'Eliade renonce à la datation exacte (sauf dans le chapitre « Journal d'été »), il avoue (et dans le texte, et dans ses mémoires) ne rien vouloir inventer et opter pour une écriture totalement authentique[13]. Pourtant son livre vise la généralisation de l'expérience racontée et veut parler de la génération des années 20, ce qui pourrait constituer l'argument pour le mot « roman » dans le titre.

D'ailleurs cette oscillation génétique est reflétée dans le premier chapitre du livre (« Il faut que j'écrive un roman ») : le narrateur se propose d'abord d'écrire *le Roman de l'adolescent myope* où il veut décrire sa vie en se servant de son *Journal*, qui devrait représenter « la vie d'un adolescent malheureux d'être incompris » (9), mais qui, au fond, était une manière orgueilleuse et vengeresse de montrer sa valeur devant les professeurs qui ne le comprenaient pas. D'autres difficultés sont envisagées dans l'incipit, car l'écrivain adolescent a peur que sa vie ne soit pas un sujet intéressant pour les lecteurs. Il y mentionne que, selon les tendances de l'époque, il devrait envisager plutôt d'écrire un roman d'amour, mais c'est un domaine où il n'a pas d'expérience et qu'il perçoit en couleurs trop romantiques.

Ses réflexions font penser à celles du personnage Édouard du roman *Les faux-monnayeurs* d'André Gide (1925) car, dans les deux cas, apparaissent des aspects métatextuels visant le roman en train de se faire : « Le héros du roman c'est moi […]. Le roman portera, évidemment, sur les crises de mon adolescence finissante. Je me peindrai et m'analyserai moi-même, à côté de bon nombre

[12] L'architextualité s'occupe de l'analyse des genres littéraires, selon Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (7).

[13] Dans *Fragments d'un journal*, se remémorant une discussion avec Eugène Ionesco du 4 octobre 1945, il dit qu'un « *Journal* intéresse toujours ; c'est à la fois un "document" et un "témoignage" » (10).

d'amis et de camarades d'école. Quant au *sujet* de mon roman, je dois l'inventer. » (22). L'originalité formelle et idéatique qu'il s'impose le bloque dans une panne d'inspiration et, dans le deuxième chapitre (« La gloire de Robert »), le narrateur avoue qu'il n'a encore rien écrit de ce roman, car il ne sait pas comment traiter le rapport entre la réalité vécue et imaginée, les conflits, les limites du dévoilement de soi, de l'analyse psychologique et de sa tendance méliorative, quelle fin concevoir. Le dernier chapitre du livre (« Finale ») revient sur l'échec de la genèse de ce texte :

> Je ne l'ai pas écrit parce que je ne pouvais découvrir en moi-même et dans les autres un roman. […]. Je ne l'ai pas écrit et ma vie me pèse, de même que la vie de l'adolescent que je voudrais représenter dans mon roman. […]. Le roman m'obsède, je suis hanté par mille faits qui doivent être dits. Et je ne sais pas comment l'écrire et je ne peux pas l'écrire… (283)

Tous ces aspects de *poïesis* nous donnent accès aux « mystères » de la création, aux affres du style et aux doutes qui désacralisent l'acte d'écriture. Le prestige du « créateur » est diminué par rapport à ce qu'on est habitué de considérer comme Création : un cosmos (un monde organisé) issu facilement de la volonté du Créateur. Chez Eliade, l'acte de création est loin de l'Âge d'or (y compris de l'Âge des Héros qu'il ne se sent pas capable de configurer), il semble recalé à l'Âge de fer avec les misères quotidiennes des mortels et les hésitations du scripteur.

Paradoxalement, une initiation à l'écriture s'est faite, et c'est moins le produit final qui compte que toutes les prises de conscience littéraires et personnelles qu'il a eues entre temps et les informations sur le laboratoire de l'écriture. L'excipit parle du livre à venir dont l'auteur nous donne les premières lignes qui sont en fait l'incipit du *Roman de l'adolescent myope* : « Puisque je suis resté seul, j'ai décidé de me mettre à écrire aujourd'hui même *Le roman de l'adolescent myope*… » (285). Cette fin circulaire, rappelant Proust à la fin du *Temps retrouvé* (1927) revenant chez lui pour se mettre à écrire, est un *éternel retour*, auquel le lecteur est invité pour restructurer son horizon d'attente. En même temps, un autre roman est annoncé, *Gaudeamus*, qui racontera sa vie d'étudiant.

La conclusion génétique à tirer vise donc l'hybridité des genres appartenant aux écritures du moi, présents simultanément dans le texte de Mircea Eliade. Nous opterons pour l'emploi du terme « roman », parce qu'il apparaît dans le titre, et surtout à cause de la valeur de modèle, d'exemplarité que veut donner Mircea Eliade à son adolescence**.** L'auteur se voulait le porte-parole d'une génération : « montrer que nous, les adolescents d'alors, nous n'étions pas comme les fantoches que j'avais sporadiquement rencontrés en littérature » (*Amintiri (I), Mansarda* 90), disait-il dans ses mémoires. Richard Reschika considérait qu'Eliade

avait écrit l'autobiographie archétypale d'un adolescent archétypal (73), idée avec laquelle nous sommes partiellement d'accord, car les années de l'adolescent Mircea Eliade ne sont pas celles de tout adolescent médiocre, mais se constituent sur le paradigme de l'être à part, du génie (d'où le surnom de « docteur » donné par ses camarades). *In nuce*, le titre recueille la dualité de l'écrivain, penché à la fois sur les mystères du monde, de l'être humain et de la création.

La psychologie attribue à l'adolescence le statut de période de passage, de formation et de connaissance de soi. Mais, en même temps, l'adolescent peut devenir rapidement un révolté, se considérant comme incompris par les autres, restant un inadapté social, au moins pendant cette période. L'influence des adultes sur l'adolescent est encore manifeste, mais le plus souvent, ces adultes ne font pas partie du cercle de la famille. Mircea Eliade montre des figures de professeurs sans vocation ou enseignant selon des méthodes démodées qui conduisent à l'échec scolaire (voir le chapitre intitulé « Journal de classe »). L'ironie de l'auteur est bien visible et explique la pièce parodique sur la vie du lycée qui est mise en scène (voir le chapitre « Les répétitions »).

Quant à l'épithète « myope », la critique littéraire a longuement insisté sur le port des lunettes et le fait que Mircea Eliade lisait énormément, malgré la faiblesse de ses yeux. Derrière la myopie, Eliade cachait d'autres complexes d'infériorité, liés à son aspect physique, à sa timidité, surtout avec les filles. À travers ce désir de refléter l'adolescence (au moins de sa génération), la « myopie » pourrait symboliser, à notre avis, les particularités de cet âge qui précède la maturité et se construit souvent sur des excès, y compris sentimentaux – une phase d'« imperfection » de l'être humain. La vision « myope » sur le monde se caractérise par une certaine déformation de la réalité, une impossibilité à agir selon les normes et les règles (d'où la situation de ses examens ratés). Le « myope » est celui qui ne voit pas loin (donc à qui manque la perspective, l'adolescent qui ne peut pas voir son avenir, ce qui est tout à fait explicable par la période de changements physiologiques, sociaux et intellectuels qu'il traverse). Mais le myope est aussi celui qui voit très bien à courte distance et qui peut se focaliser plus que d'autres sur les détails ; le héros du livre réalise, en fait, une fine introspection de soi-même, mais aussi une observation juste de ses camarades. L'adolescent des années 20 laisse entrevoir le chercheur de plus tard, doué d'un esprit analytique particulier et capable de consigner par écrit ses réflexions profondes et nuancées.

*Le roman de l'adolescent myope* reçoit ainsi une valeur documentaire, montrant comment l'adolescent est devenu jeune homme et comment le savant montrait des signes d'érudition depuis cette époque de formation de l'être humain. Il contient *in nuce* l'image de l'homme encyclopédique qui révèlent ses constantes depuis l'adolescence. La temporalité profane d'un élève avec ses aventures (intellectuelles) et mésaventures (scolaires, sexuelles) se présente comme un

modèle, reconfigurant des rituels (devoirs, examens, fêtes) par lesquels tout adolescent a dû passer, ce qui aide à configure le mythe de l'adolescence en général. Dans *Fragments d'un journal*, Eliade consignait une fonction importante du diariste, celle de sauver « en *les figeant*, certains fragments de *temps concret*. » (52). Transcendant un destin individuel (le sien), l'auteur s'ouvre vers la temporalité sacrée de l'adolescence : une époque hors-temps normal (« concret »), car révolue pour chaque personne qui l'a dépassée. L'adolescence de Mircea Eliade génère aussi une plus-value, car il s'agit d'avoir accès, à travers l'écriture de la mémoire, à cet *illo tempore* – aux origines de sa personnalité et de sa culture générale.

### *2. Le moi profane et le moi sacré*

*Le moi profane* appartient à l'élève Mircea Eliade qui risque d'être recalé, de redoubler sa classe. On n'a pas affaire à un génie qui se considère comme éminent dans toutes les disciplines, telles qu'elles étaient enseignées au début du XXe siècle dans le lycée Spiru Haret de Bucarest. L'adolescent apparaît comme paresseux, procrastinateur, incapable de mobiliser ses forces pour apprendre quelque chose qui ne l'intéresse pas, mais qui est obligatoire. Il passe son temps à lire et se sauve parfois à la dernière minute ou par un heureux hasard (voir les chapitres « Je suis recalé », « Mes vacances » et « Journal d'été »).

Les épreuves de baccalauréat, la description des manuels scolaires ou certaines techniques d'enseignements de ses professeurs sont l'occasion de critiquer tout le système qui risquait d'étouffer le génie en herbe des élèves. Certains professeurs sont remémorés avec respect, d'autres avec ironie. Ainsi le moi eliadien est un autodidacte qui se forme tout seul et ne se laisse pas déformer par les autres instances détentrices du savoir, préfigurant l'image d'un héros prométhéen révolté.

Mircea Eliade a du talent dans la description de ses camarades, des Don Juan, des mélancoliques ou des marginalisés, admirés pour leurs qualités ou moqués tendrement pour leurs défauts. L'auteur identifie facilement les traits psychologiques de cet âge, mais, c'est lui-même qui reste l'objet préféré d'une analyse lucide et critique.

Ce qui nous semble se préfigurer de manière plus intéressante est *le moi sacré*. Cioran, son ami, le portraiturait ainsi dans *Exercices d'admiration*, en insistant sur une *coincidentia oppositorum* heureuse de sa personnalité :

> une dualité profonde, […] un trait de caractère chez Eliade, également sollicité par l'essence et par l'accident, par l'intemporel et le quotidien, par la mystique et par la littérature. Cette dualité n'entraîne pour lui nul déchirement : c'est sa nature et sa chance de pouvoir vivre simultanément ou tour à tour à des niveaux spirituels différents, de pouvoir sans drame étudier l'extase et poursuivre l'anecdote (122).

Cioran évoque donc, le double penchant d'Eliade : vers le profane et vers le sacré.

Sabina Fînaru identifie pour chacune des parties du roman une valence particulière qui forme sa conscience : à la première partie correspond un étage qui vise les aspects psycho-individuels de la conscience, à la deuxième un étage socio-culturel et, pour la dernière partie, un étage mythologico-spirituel (245). Il s'agit donc d'une évolution spirituelle ascensionnelle chez l'adolescent, suggérée par la structure tripartite du livre. Fînaru identifie le passage de la fonction fantasmatique du biologique qui prédomine dans la première partie du roman, vers la fonction ontologique de la littérature dans la dernière partie. La fin du livre confirmera la transformation initiée au début : le moi deviendra aussi moi artistique, auteur du *Roman de l'adolescent myope*, sortant ainsi du temps linéaire de l'écriture pour embrasser le temps circulaire de la (re)lecture.

La frénésie des sens et son vitalisme, l'éducation de sa volonté, la recherche intérieure des valeurs de l'orthodoxie, sans l'imposer comme dogme, mais comme moyen d'accès au transcendantal sont d'autres constantes de sa personnalité. Le surnom que lui donnent ses camarades, « docteur », provient de l'érudition dont ils étaient sûrs : il s'initie à la recherche scientifique en s'intéressant d'abord aux sciences de la terre, comme botaniste, entomologiste et chimiste. Il devient ensuite un grand lecteur, au détriment de la santé de ses yeux, se jetant avec la même passion sur des textes littéraires ou non-littéraires. Il travaille énormément, ce qui le fait s'isoler davantage des autres. De lecteur il devient rapidement écrivain.

Comme un alchimiste, il se soumet à une ascèse qui doit lui permettre de rendre le temps humain plus efficacement exploité afin de trouver sa « pierre philosophale » – la connaissance encyclopédique : il réduit le nombre d'heures de sommeil, se punit, essaie de vaincre ses moments de léthargie en mobilisant au maximum sa volonté. Ainsi, dans une première étape, l'introspection l'aidera à intégrer les modèles et ensuite à s'en détacher pour trouver son *modus vivendi* authentique.

### *3. L'espace profane et l'espace sacré*

Dans *Le roman de l'adolescent myope*, l'espace profane est surtout celui du lycée, de la ville (avec ses parcs et ses rues devenus cadre des rencontres et des discussions amicales ou amoureuses), des localités qu'il visite pendant les vacances (les montagnes roumaines). En termes proustiens, ce sont les endroits où le moi profane « perd » son temps. Ce sont des endroits où il souffre souvent : de ne pas être apprécié par tous ses professeurs au lycée, de ne pas avoir de succès auprès des jeunes filles. Le moi social se plie à la structure d'un moi romantique,

mélancolique, jusqu'à la limite de la dépression. C'est un moi qui est obligé de tenir compte de ses besoins, surtout sexuels, ce qui le fait fréquenter en terminale, chaque samedi, le bordel, expérimenter la honte, mais aussi démontrer sa virilité.

Un espace intermédiaire entre le profane et le sacré est le sous-sol ou se déroulaient les activités de la Société « La Muse » : la mise en scène et la représentation des pièces de théâtre, les débats littéraires, donc un cadre de l'affirmation de sa valeur intellectuelle.

Un espace profane qui devient sacré, dans la mémoire de l'auteur (et des lecteurs), est la maison de la famille, rue Melodiei (aujourd'hui rue Radu Cristian), qui a été démolie en 1934. Sa disparition a contribué à la perte de toute réalité concrète, elle n'existe plus qu'à travers les descriptions de Mircea Eliade. Il se focalise surtout sur son *locus amœnus*, la mansarde (sous-titre aussi pour son premier volume de *Souvenirs* en roumain) un cosmos spirituel englobant des éléments incongrus : la Bibliothèque et des bocaux avec des insectes.

« La mansarde » est aussi le premier chapitre de la deuxième partie du *Roman de l'adolescent myope*, celle qui se concentre moins sur les échecs scolaires et sentimentaux pour valoriser davantage l'activité intellectuelle. La mansarde, espace clos, exigu et protecteur, communique avec l'extérieur par une lucarne (œil), mais elle renvoie facilement, à une cellule monacale. Son habitant y mène une vie d'ascèse ; pour lui, c'est surtout un espace de réflexion.

Schématiquement la mansarde est une forme de spatialisation du moi, le double de son habitant : réduite, mais contenant un grand nombre de livres. Le protagoniste y est totalement attaché par tout ce qu'il y a vécu, la chambre étant la confidente de ses malheurs d'adolescent. Il se propose d'écrire sur l'âme de sa mansarde, car « Comment ne pas la connaître et ne pas l'aimer, moi, qui ai pleuré tant de fois, à l'heure du crépuscule près d'elle. Elle ne se laisse voir que par moi. Je la découvre dans chaque livre, dans chaque tableau, dans chaque souvenir. Les murs, les rayons de la bibliothèque en sont imprégnés » (126). Le point central est la bibliothèque, qu'il chérit particulièrement ; aussi imagine-t-il une sorte de roman intitulé *Voyage autour de ma bibliothèque* (selon le modèle de Jules Verne et surtout de Xavier de Maistre) : « Moi, j'étais l'amant, le fiancé et l'époux. La bibliothèque était mon amante » (123) et y écrit des louanges de six pages à chaque type de livre ou contenu thématique. (Il renonce à ce projet faute d'intrigue).

La mansarde est un endroit qui est devenu spécial pour l'auteur à cause de tout ce qu'il a vécu et pensé entre ses murs, c'est son topos primaire que l'activité intellectuelle a spiritualisé, rendu sacré. Métonymiquement et métaphoriquement, elle incarne son cerveau, la bibliothèque enrichie en permanence ; elle est la grille de lecture du monde pour le jeune apprenti qui la fréquente assidument. Elle permet au néophyte soit de mieux comprendre ses drames personnels,

surtout sentimentaux, soit d'avoir accès à l'expérience et à la sagesse universelles, devenant un Athanor qui métamorphose la réalité concrète.

Dans la dernière partie de *Gaudeamus*, quasiment l'excipit (180-181), l'auteur remémorise tristement le moment où il a dû mettre tous ses livres et ses documents dans des boîtes, avant de partir en Inde, car la maison allait être démolie. La disparition de la mansarde équivaut à la disparition du cadre formateur de l'auteur, à l'effacement de la réalité concrète totale de la « Bibliothèque ».

Les espaces configurés par le roman semblent s'articuler selon plusieurs formes de la connaissance et s'organiser en fonction de deux types de libido, manifestés dans des contextes différents, entraînant ainsi plaisir et déplaisir. Il faut mentionner qu'il ne s'agit pas d'une délimitation claire entre les deux. L'espace profane de la ville lui procure une connaissance sociale, mais cela lui apporte un minimum de plaisir, car il n'est pas un séducteur et se croit laid surtout à cause de sa myopie ; il se sent toujours complexé, inexpérimenté et maladroit. Le plaisir sexuel que lui offre le bordel ne suffit qu'à sa libido *sentiendi*. Le déplaisir apparaît aussi dans l'espace profane du lycée, car c'est l'espace de la connaissance formelle et imposée ; l'adolescent n'aime pas particulièrement la manière suivant laquelle les cours se donnent et les évaluations se font. Même la mansarde devient un espace de lamentations à cause des crises d'identité de l'adolescent, de ses doutes, des fantasmes sexuels (jamais réalisés). Mais la mansarde constitue surtout le cadre de son initiation spirituelle, pour satisfaire sa libido *sciendi* : le héros-narrateur est un autodidacte qui, régi par l'esprit de « l'amplitude »[14], veut tout lire et tout savoir. Ses expériences théâtrales contribuent à sa connaissance artistique, tout autant que les livres de fictions et de critique littéraire qui l'éclairent ou le rendent encore plus confus (comme *Un homme fini* de Giovanni Papini).

Ainsi, l'adolescent avance dans la vie à travers des échecs et des réussites, contournant des obstacles, acceptant des sacrifices, affirmant, peu à peu, sa valeur, visant toujours la perfection. Les espaces qu'il parcourt à la suite des expériences propres à tout adolescent, changent de valence et révèlent le fonctionnement complexe du processus de sacralisation ou de désacralisation, comme une intuition qui sera plus tard, vérifiée, approfondie et théorisée dans ses nombreux livres.

## Conclusion : *Homo saber*

Nous avons donc envisagé *Le roman de l'adolescent myope* comme une matrice de l'œuvre et de l'homme. Ce texte s'est révélé pour nous moins qu'une clé d'interprétation, comme il aurait pu l'être si le roman avait été publié dans

[14] Selon le titre de la monographie du critique roumain Eugen Simon, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*.

les années 20, mais plutôt comme une forme de confirmation et d'explication là où les textes ultérieurs, autobiographiques ou fictionnels, n'ont pas pu combler les vides.

Ce *Bildungsroman* nous a aidé à retracer l'évolution spirituelle de Mircea Eliade, qui aboutit, en fin de compte, avec la production de cet *opus magnum* : le roman achevé, attendant sa publication et contenant en germe, la thématique de son œuvre entière. Le livre, objet sacré pour Mircea Eliade, est l'instrument capable de transgresser le temps dans le sens d'une concentration des expériences vécues linéairement. Pour lui, spirituel est à la fois l'acte de la lecture, mais aussi l'acte de l'écriture. Il a souvent dit que le mobile le plus important dans sa vie est la curiosité, qui a été, au début, quasiment panthéiste, pour manifester bientôt des préférences et se diriger vers les sciences humaines et les langues. L'amour à la recherche duquel se place tout adolescent a été transfiguré peu à peu en amour universel pour la sagesse et l'adolescent a quitté l'âge de la jeunesse avec l'acceptation de son destin. La curiosité et le désir de s'initier aux mystères du monde seront une constante de sa personnalité à n'importe quel âge.

Eliade nous semble un esprit de la totalité et non de la perfection. Il a su rester adolescent *in aeternitas*, ouvert à toute expérience humaine, mené par la volonté de se former en permanence, par la soif de la connaissance. Par la description de l'adolescent qu'il a été et des adolescents qu'il a côtoyés, Mircea Eliade apporte sa contribution au grand mythe littéraire de l'adolescence. Et par les aspects informatifs qu'il nous a donnés sur sa propre adolescence, il aide ses lecteurs à tracer les contours du « mythe Eliade ».

## BIBLIOGRAPHIE

Bakhtine, Mikhaïl. « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du roman ». *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier. Gallimard, 1984.
Cioran, Émile. *Exercices d'admiration. Essais et portraits*. Gallimard, 1986.
Eliade, Mircea. *Naissances mystiques*. Gallimard, 1959.
—. *Amintiri (I), Mansarda*. Artegrafia, 1966.
—. *Fragments d'un journal*, traduit par Luc Badesco. Gallimard, 1973.
—. *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. P. Belfond, 1978.
—. *Romanul adolescentului miop*. Muzeul Literaturii române, 1988.
—. *Le roman de l'adolescent myope*, traduit par Irina Mavrodin. Actes Sud, 1992.
—. *Gaudeamus*. Garamond, 1998.
Fînaru, Sabina. *Eliade prin Eliade*. Univers, 2006.
Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982.
Gide, André. *Les faux-monnayeurs*. Gallimard, 1925.
Huston, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. Arles, 2008.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.
Moretti, Franco. *Le roman de formation*, traduit par Camille Bloomfield et Pierre Musitelli. CNRS Éditions, 2019.
Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé*. Gallimard, 1990.
Reschika, Richard. *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, traduit par Viorica Nişkov. Saeculum I. O., 2000.
Simion, Eugen. *Mircea Eliade un spirit al amplitudinii*. Demiurg, 1995.
Vierne, Simone. *Rite. Roman. Initiation*. PUG, 2000.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 27 - 44
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.02

# ELIADE ET L'EXEMPLARITÉ DE KIERKEGAARD DANS *GAUDEAMUS*

**NICOLE HATEM**[1]

**ABSTRACT.** ***Eliade and the Exemplarity of Kierkegaard in* Gaudeamus.** Eliade's relationship with Kierkegaard began in his youth and has been the subject of serious studies. Those studies analyzed and interpreted passages, which were few in number, in which an explicit reference to the Danish thinker appeared in the scholarly production of the Romanian writer in both his Memoirs and Journals. Kierkegaard's underground influence on Eliade's literary work remained to be studied. In our article, we were interested in the strongly autobiographical novel, written in 1928, *Gaudeamus*, in which alongside an explicit reference to the Danish thinker, were important elements (in terms of structure, characters, thematic, symbolism, etc.) of the aesthetic writings of Kierkegaard that Eliade had discovered shortly before, notably *The Seducer's Diary* and *In vino veritas*. Our interest focused on the reiteration in both the Kierkegaardian and Eliadian works of the myths of Pygmalion and the Eternal Feminine. It thus appeared to us that it was not only, at times of great existential choices, as he himself asserts, that the example of Kierkegaard was decisive, for Eliade, but also on the literary level.

***Keywords*:** *Mircea Eliade,* Gaudeamus*, Kierkegaard,* The Seducer's Diary*, Pygmalion*

**REZUMAT.** ***Eliade și exemplaritatea lui Kierkegaard în* Gaudeamus**. Raportarea lui Eliade la Kierkegaard a început în tinerețea sa și a făcut obiectul unor studii serioase. Acestea au analizat și interpretat pasajele, nu foarte numeroase, unde apărea o referință explicită la gânditorul danez în producția savantă a scriitorului român, în memoriile și jurnalele sale. Mai rămăsese de studiat influența subterană a lui Kierkegaard asupra operei literare a lui Eliade. În acest articol ne focalizăm pe romanul autobiografic scris in 1928, *Gaudeamus*, unde, alături de o referință explicită la gânditorul danez, se regăsesc elemente importante (la nivelul structurii, personajelor, tematicii, simbolicii etc.) din scrierile estetice ale lui Kierkegaard pe care Eliade le-a descoperit cu puțin timp înainte, în special *Jurnalul seducătorului* și *In vino veritas*. Interesul nostru s-a focalizat pe reluarea miturilor lui Pygmalion

[1] **Nicole HATEM** est Chef du département de philosophie à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Elle s'intéresse à la pensée existentielle et a publié *Raïssa Maritain ou le courage philosophique* (Orizons, 2015) et *Éric Rohmer, Graham Greene et le pari de Pascal* (éd. du Cygne, 2016). Email : nicole.hatem@usj.edu.lb

și a eternului feminin în cele două opere kierkegaardiene si eliadiene. Ni se pare că exemplul lui Kirkegaard a fost determinant, nu numai în momentele marilor alegeri existențiale, cum o spune Eliade însuși, ci și pe plan literar.

***Cuvinte cheie*:** *Mircea Eliade,* Gaudeamus*, Kierkegaard,* Jurnalul seducătorului, *Pygmalion*

Eliade a reconnu, dans son autobiographie (*Promesses de l'équinoxe* 184), dans son *Journal* (*Portugal Journal* 154) et dans ses entretiens (*Epreuve du labyrinthe*, 27-28), l'importance de Kierkegaard, pour lui, dans sa jeunesse. Et même s'il mentionne toujours l'article qu'il a publié sur sa pensée en 1928, « Kierkegaard : fiancé, pamphlétaire et ermite » (*Cuvântul*), il révèle que c'est sur le plan existentiel qu'il fut surtout marqué par lui. Il rompt, en effet, une relation amoureuse après avoir fait comprendre à sa partenaire, à travers une citation de Kierkegaard, qu'une jeune fille peut faire d'un homme un génie, mais non une épouse et il se marie, quelques années plus tard, avec une autre pour expérimenter les effets qu'aurait eu la vie de ménage sur la capacité créatrice du Danois (*Promesses de l'équinoxe* 186, 381-382). Le phénomène identificatoire est donc patent et se manifeste, dans sa jeunesse, tout particulièrement aux moments décisifs. Le *Journal* posthume, écrit au Portugal, nous révèle qu'il en fut de même dans la période qui a suivi le décès de sa première femme, à la fin de l'année 1944, et où il lui fallut faire de nouveaux choix personnels dans un contexte politique très difficile, celui de la menace de l'occupation soviétique de son pays. Il s'était demandé alors s'il devait mener, à l'imitation de Kierkegaard, une vie de « reclus » (173). Or, si l'examen de l'influence de l'écrivain danois sur la production savante d'Eliade, relativement minime comparée à celle qu'il eut sur sa vie, a déjà bénéficié d'études sérieuses, notamment celle de Leo Stan (« On religion » 55-76), on ne s'est pas, à notre sens, suffisamment intéressé à une influence, plus souterraine, celle sur son œuvre de fiction. Et, pourtant, dans ce domaine, l'empreinte kierkegaardienne est censée être plus sensible qu'ailleurs en raison, premièrement, de la prédilection affirmée d'Eliade pour les ouvrages « littéraires » de l'écrivain danois (*Portugal Journal* 60), deuxièmement, de l'homogénéité du genre et, finalement, de la forte teneur autobiographique des romans d'Eliade qui doivent donc refléter aussi ce qu'il a vécu, conditionné, jusqu'à un certain point, par sa lecture de Kierkegaard. Il nous a donc semblé que le roman *Gaudeamus*, inspiré des années de formation universitaire d'Eliade et qui a été rédigé la même année que la publication de l'article sur Kierkegaard, pouvait être une bonne pierre de touche de la pertinence de notre raisonnement. Mais nous voulons placer notre travail sur une œuvre de fiction de l'auteur roumain

dans le cadre plus large de sa pensée, en nous référant à la notion d'exemplarité. En voici la raison.

Eliade intitule un chapitre du premier volume de ses *Mémoires*. *Les Promesses de l'équinoxe*, « À l'exemple de Kierkegaard » (175-204), alors que, quantitativement, l'évocation de celui-ci se réduit à quelques lignes. Dans son *Traité d'histoire des religions*, les fiançailles rompues de Kierkegaard et donc son célibat lui servent d'exemple pour illustrer l'actualisation, par un usage inconscient, d'un modèle mythique, en l'occurrence celui d'Achille, qui préféra être un « *héros* » à une existence heureuse auprès d'une épouse (330). Aux deux exemplarités, existentielle et archétypale de Kierkegaard, aux yeux d'Eliade, nous voulons ajouter une troisième, littéraire, qui n'est pas sans rapport avec les deux autres et, après avoir mesuré son importance, donner peut-être au titre « À l'exemple de Kierkegaard » de l'autobiographie toute sa portée.

## *Gaudeamus* et *Le Journal du séducteur* : le mythe de Pygmalion

Apparemment, la présence de Kierkegaard dans le roman *Gaudeamus* est discrète, se limitant à une occurrence dans la deuxième partie (219). Celle-ci, qui relate (sous une forme épistolaire), la rupture entre le narrateur et une étudiante du nom de Nishka, est la transposition de l'épisode de la vie d'Eliade que nous avons déjà évoqué en nous référant à ses *Mémoires*. Aussi peut-on considérer que la mention du nom de Kierkegaard, même dans un roman qui renferme plusieurs noms d'écrivains (comme ceux de Pascal, de Dante et de Papini) cesse d'être secondaire (60, 141, 110). Son intérêt s'accroît encore quand on sait que le contexte dans lequel il est prononcé se caractérise par la présence d'un lexique propre à la pensée de l'écrivain danois : l'« événement décisif », le « saut », la tentation, l'angoisse (212, 213). Mais aussi indéniable que semble être l'importance de la présence kierkegaardienne à cet endroit du récit, nous allons tenter de montrer qu'elle s'étend, en réalité, à tout le roman au point que de nombreuses pages de *Gaudeamus* peuvent être considérées comme une sorte de palimpseste des textes « esthétiques » de l'écrivain danois à travers lesquels Eliade a découvert la pensée de celui-ci : *Le Journal du séducteur* et *In vino veritas*. Le premier a pour « héros » l'esthéticien Johannes, une figure à laquelle Eliade s'est particulièrement attaché dans son article sur Kierkegaard, ainsi que l'a relevé Leo Stan (58). Du second, nous retiendrons le discours sur la femme prononcé par Victor Eremita et qui a servi à la communication indirecte entre Eliade et la jeune femme qu'il fréquentait en 1928. Dans la comparaison que nous allons mener, nous commencerons par mettre en parallèle *Gaudeamus* et *Le Journal du séducteur*, afin de voir où se vérifie particulièrement la ressemblance que nous avons affirmé exister entre les deux œuvres.

Du point de vue de la structure, nous remarquons que le roman d'Eliade et *Le Journal du séducteur* présentent une combinaison similaire de textes narratifs,

de pages d'un journal et de lettres. Certes, l'importance et la distribution de chacun de ces éléments diffèrent dans les deux récits. Mais, d'une manière générale, dans l'un et dans l'autre, le vécu amoureux est accompagné d'une réflexion intense qui l'éclaire, commande son cours et se trouve être surtout le fait du personnage masculin. En effet, le lecteur n'entend directement la voix de l'héroïne que rarement et, surtout, à travers quelques lettres où elle affirme son appartenance totale à l'homme qu'elle aime, malgré la rupture (*Le Journal du séducteur*, 292 ; *Gaudeamus*, 241). Celle-ci, brutale fait suite immédiatement à l'acmé de la relation amoureuse, et se voit soulignée, au plan de la composition, par le passage d'une partie à une autre, dans *Gaudeamus*, et par la fin du récit dans *Le Journal du séducteur*. Par ailleurs, nous remarquons que, dans les deux intrigues, l'aventure centrale du couple amoureux (celui de Johannes-Cordélia, pour *Le Journal du séducteur* et du narrateur-Nishka, pour *Gaudeamus*) est encadrée par une série d'autres aventures (quelquefois à peine ébauchées) qui constituent des possibles attractifs ou répulsifs pour le partenaire masculin du couple principal.

En ce qui concerne les personnages autour desquels tournent les deux histoires, ils partagent de nombreux traits communs. Ainsi le narrateur de *Gaudeamus*, sans être un séducteur, est réfléchi, érudit (142), dissimulé (49, 110, 182, 212, 219, 227) et aussi peu donjuanesque (164) que l'est Johannes (288). Mais c'est surtout la similitude au niveau de la personnalité des héroïnes qui est frappante : les deux sont fières, agressives (*Le Journal du Séducteur,* 320 ; *Gaudeamus,* 136) et leur aspiration à mener une vie intense, loin de la médiocrité et de la banalité (*Le Journal du séducteur*, 337 ; *Gaudeamus*, 80-85, 133) constitue le moteur principal de l'intrigue. Celle-ci consiste principalement en une histoire d'amour tourmentée dont le sens se ramène à l'idée-clé que l'éros est une éducation (voir une recréation) de la femme. En raison de l'importance de cette conception de l'amour, nous allons quelque peu détailler la manière dont elle se déploie dans les deux œuvres.

Le premier moment de la formation de la femme comporte sa libération du schéma de la relation conventionnelle entre les sexes (fiançailles et mariage). Ainsi, pour Johannes, les fiançailles sont l'antonyme de la liberté personnelle (338) et, pour les personnages de *Gaudeamus*, le mariage est synonyme de médiocrité, d'« abrutissement spirituel », de « suicide spirituel » (232, 131). L'un des moyens de l'émancipation est d'instrumentaliser un tiers en le transformant en repoussoir. Ce procédé fait partie de la tactique consciente de Johannes alors que l'ami de Nishka en bénéficie sans l'avoir voulu. Ainsi, nous lisons dans le *Journal* de l'esthète kierkegaardien, avant que s'amorce sa propre relation amoureuse avec la jeune fille, ces mots : « Je veux que Cordélia s'amourache de lui [Edouard], se dégoûte grâce à lui de l'amour banal et franchisse ainsi ses propres limites » (338); puis, après la reconnaissance de leur amour mutuel, et toujours dans le

même but d'éloigner la jeune fille « du général »[2] en l'amenant à rompre leurs fiançailles, Johannes voudra qu'elle se rende à la maison de son oncle fréquentée par des couples de fiancés et de laquelle il donne une image répulsive puisqu'il affirme que le bruit des baisers qu'on y entend est pareil à celui des « tue-mouches » (354). Dans *Gaudeamus*, les fiançailles sont celles de Nishka, mais elle les rompra dès que le narrateur manifestera le désir de renouer avec elle et lui fera prendre conscience de l'incapacité de son fiancé à « s'élever » (133). Ce rejet de l'éthique sociale répond au désir des deux héroïnes suscité par l'enseignement de leur mentor : pour Cordélia, il s'agit de satisfaire à la condition permettant d'éprouver l'éros dans sa plénitude qui est le secret, l'énigmatique (351, 395) et, pour Nishka, d'être soi-même (134). C'est par un geste très symbolique que ces personnages féminins marquent leur refus des liens conventionnels puisqu'elles vont jeter, toutes les deux, des anneaux. Dans la scène décrite dans *Le Journal du séducteur*, les anneaux sont ceux d'un jeu ; après les avoir reçus de son fiancé, Cordélia les lancera en l'air de manière à l'empêcher de les lui rendre et accompagnera son mouvement « d'un regard d'une audace sans bornes » (402). La traduction, dans la réalité, de son geste ne tardera pas à se manifester : ce sera l'annonce de la rupture de ses fiançailles (406)[3]. Dans le cas de l'héroïne de *Gaudeamus,* la symbolique de la rupture est moins complexe et le geste plus prosaïque ; néanmoins son sens n'en diffère pas. Le narrateur nous le rapporte de la manière suivante : « Elle [Nishka] arracha de son annulaire sa bague de fiancée et la jeta par-dessus les rochers » (135). Et, persuadée que les normes sociales font le lit de la médiocrité, Nishka proposera, un peu plus tard, à l'homme qu'elle aime de vivre en « mari et femme, […] sans témoins et sans consécration officielle » ; elle accompagnera cette offre d'un jugement digne d'une esthéticienne accomplie, puisqu'elle estimera que « la *beauté* d'une telle décision » serait « grandiose » (243). Enfin, après son abandon par le narrateur, la jeune femme, à nouveau fiancée, retire sa bague du doigt, lors de leur dernière rencontre, comme pour lui signifier qu'elle est toujours disposée, s'il en exprimait le désir, à mettre en application sa doctrine et à rompre tout lien officiel qui l'unit à un autre homme et à se tourner vers un amour non codifié socialement (260).

Mais cette éducation qu'on peut qualifier, à la suite de Johannes, de « morale », dans le sens d'éthique de soi (321), se fait conjointement avec une éducation intellectuelle au moyen de livres (*Le Journal du séducteur*, 321 ; *Gaudeamus*, 135). Bien que les stratégies de lecture des deux maîtres soient

[2] C'est la catégorie, empruntée à Hegel, par laquelle Kierkegaard spécifie, dans *Crainte et Tremblement,* l'éthique (146).

[3] Qu'il faille interpréter, comme nous l'avons fait, le geste de Cordélia, le discours que prononce Johannes, à l'occasion du banquet auquel il participe dans *In vino veritas*, nous en donne la preuve : « Si une nouvelle Cordélia me tombe sous les yeux, je jouerai *L'anneau n° 2* » (69).

différentes, elles visent à faire évoluer leur élève vers un monde nouveau pour elle (pathétique et merveilleux, pour Cordélia, héroïque, pour Nishka). Si nous mentionnons cet aspect du rapport entre les protagonistes des deux histoires, c'est que nous ne voulons pas passer sous silence le seul nom d'écrivain qui, dans *Gaudeamus*, concurrence, par son importance pour le récit, celui de Kierkegaard : Ibsen. En fait, ce n'est pas son nom que le narrateur mentionne, mais celui de Brand dont il va faire découvrir à Nishka, à travers la pièce éponyme, la personnalité en quête d'absolu. Il écrit à ce propos : « Je l'obligeais à renoncer à ses petits dieux en terre cuites, à ses lectures de pensionnaires adoratrices de poètes bien pomponnés et d'essayistes habiles. Je lui ai parlé de Brand sur un ton sévère. Je lui ai inculqué l'amour pour l'âpre esprit viril du pasteur. Je lui ai fait connaître cette âme nordique et tourmentée en y découvrant des trésors » (137). Or, si l'on tient compte de la remarque de Ricketts selon laquelle Eliade considérait Kierkegaard, en raison de son influence sur Ibsen, comme « le précurseur direct de Brand » (214), on comprend que la présence de l'écrivain norvégien, dans le roman, ne relativise pas celle de l'auteur danois, mais confirme que *Gaudeamus* a été écrit dans un « esprit kierkegaardien »[4].

Aider la femme à sortir de sa « société close » et l'initier à des auteurs exigeants sont des actions qui peuvent passer pour être assez ordinaires entre des jeunes gens surtout s'ils sont étudiants, comme c'est le cas dans *Gaudeamus*, mais en réalité, elles ne sont pas anodines. Dans les deux œuvres, elles s'inscrivent dans un projet de formation d'une si grande ampleur qu'il oscille, dans les discours de Johannes et du narrateur de *Gaudemaus*, entre celui du démiurge et celui du créateur, avec une identification commune et explicite à Pygmalion (*Le Journal du séducteur*, 406 ; *Gaudeamus*, 157)[5]. Outre cette correspondance exacte entre les récits de Kierkegaard et d'Eliade, nous relevons deux autres dans l'art de leurs « sculpteurs » : l'une tenant à leur technique, l'autre à son résultat. En ce qui concerne la première, elle peut être décrite, en filant la métaphore, comme cherchant à repérer les points où les outils doivent, dans ce qu'offre le matériau, travailler (mettre au jour, couper, polir, etc.). Pour ce qui est de l'œuvre finale, on peut dire qu'elle est révélation de l'être de ce matériau qui est l'être de la femme. Grâce à la personnalité très réflexive des deux personnages masculins qui s'expriment dans leur narration, dans leurs journaux et dans leurs lettres, il est aisé de mesurer la profondeur de leur prise de conscience de la nature de la relation qu'ils ont nouée avec Cordélia ou avec Nishka. Les laisser parler à tour de rôle suffit

[4] Dans *The Portugal Journal*, nous trouvons cette expression dans un jugement qu'Eliade rapporte de T. Böhlin au sujet de *La Porte étroite* de Gide. Ce roman serait, d'après le théologien suédois, l'enfant légitime de « l'esprit kierkegaardien » dans la mesure où on y assiste à un sacrifice pareil à celui de l'Abraham de *Crainte et Tremblement* (160).

[5] Dans *Gaudeamus*, c'est Nishka qui, la première, décrit le rapport que le narrateur entretient avec elle comme étant celui de Pygmalion avec sa statue (157).

à attester la justesse de ce que nous avons essayé de saisir de leur geste d'artiste. Voici ce que pense le narrateur de *Gaudeamus* de son rôle de Pygmalion :

> Ce qui m'attachait à Nishka c'était la passion que je mettais à la révéler à elle-même. Je travaillais son âme, tout comme je travaillais en l'écrivant un récit que j'imaginais. J'ai deviné ses désirs, ses aspirations, ses nostalgies ; je les remuais, je les éclairais, je les attisais. Je voulais créer cette Nishka que j'avais aperçue au monastère : Fière, libre, inquiète, cherchant à donner à sa vie un sens d'une extrême originalité (136).

Johannes, parlant de Cordélia, évoque également son « œuvre » (352, 365). Lui aussi accomplit un travail de « révélation » (que l'on peut aussi comparer à celui de Socrate), car il est persuadé que chaque jeune fille est « une énigme tenant mystérieusement la clef de son propre mystère » (310) ou, selon une autre image, « une Ariane devant le labyrinthe de son cœur […] [et qui] possède le fil conducteur, mais ne sait pas s'en servir » (372). Ainsi, écrit-il, après leurs fiançailles auxquelles Cordélia a consenti sans véritable inclination pour lui : « Quand donc l'amour va s'éveiller j'assisterai à cette éclosion et je prêterai l'oreille à toutes les voix de la passion qui s'élèveront de son âme. Je m'assurerai de sa vision de l'amour pour m'y conformer » (352), puis devenu témoin de ce moment, il déclare qu'elle « évolue à la propre mélodie de son âme », qu'il est « la simple occasion de ses mouvements » (355), qu'il se « plie à toutes ses suggestions » (383) ; cherchant à être plus précis, il ajoute, quelques jours plus tard : « Je me surveille, dans l'observance d'une stricte retenue, afin que toutes ses virtualités, afin que toutes les richesses de sa nature divine parviennent à leur plein épanouissement (359) ; enfin, à la fin de leur relation, il se livre à l'une des formes de communication indirecte qui permet aux partenaires d'un couple, selon le commentateur de Kierkegaard, Michel Cornu, de sauvegarder leur intériorité (69) : « Un billet assez bref l'informera aujourd'hui de son état en lui dépeignant le mien. C'est la bonne méthode » (361) ; « Je façonne mon cœur à l'image du sien. Un peintre fait le portrait de celle qu'il aime et il y trouve sa joie ; un sculpteur, lui, la façonne : c'est ce que je fais, mais sur le plan de l'esprit » (361). De ce modelage de l'âme de l'aimée, il reste un dernier élément commun aux deux artistes que nous avons mentionné précédemment et qu'il nous faut illustrer à présent : leur exaltation de sa féminité qui est l'occasion pour eux de développer la conception qu'ils ont de la femme et de sa vocation. Des longs discours et des nombreuses réflexions de Johannes et du narrateur de *Gaudeamus* à ce sujet, nous voulons retenir seulement un petit échantillon de propositions pour étayer notre affirmation sur leur manière très proche d'être des Pygmalion. Le premier écrit dans son *Journal* : « Elle ne doit pas tendre à l'infini par la voie laborieuse de la pensée ; la femme n'est pas née pour cet effort ; elle doit y parvenir par les voies faciles de l'imagination et du cœur » ; « La

femme est l'être pour autre chose […] La femme ne s'éveille qu'à l'appel de l'amour : auparavant, elle est songe […] c'est dans l'instant que la femme est tout » (397, 298, 400, 401). Le second assure : « Moi, je créerai Nishka, je lui imposerai d'accomplir, de dépasser et de mieux éclairer tous ses dons d'exquise féminité » ; « Je voulais qu'en elle circulent toutes les sources de la plus noble féminité » ; « L'âme féminine est passive et se laisse féconder par l'esprit et par les valeurs masculines » (138, 164, 231).

Mais si les deux Pygmalion se considèrent comme les sculpteurs de l'âme féminine, est-ce à dire que le passage d'une érotique spirituelle à une érotique physique leur soit interdit ? C'est effectivement le cas dans *Gaudeamus*. Le narrateur, qui n'a pas cessé d'insister, en parlant de son œuvre, sur la création ou le modelage de l'âme de Nishka (138, 139, 237), a intégré son refus de la conversion sensuelle de leur relation, dans une pensée de l'héroïsme qui commande son existence. En revanche, la transition d'un genre d'éros à un autre fait partie du plan de séduction de Johannes qui s'y prépare en lisant un passage célèbre de *Phèdre* (253c-257b) (388). Faut-il attribuer à cette différence d'attitude, le fait que Johannes n'a eu qu'un instant le désir très vif de posséder son œuvre alors que le narrateur de *Gaudeamus*, lui, considère que l'âme de Nishka poussant « comme une plante » dont les « racines » seraient dans la sienne, lui appartient (212, 210) ? En tout cas, l'instant du désir de possession de Johannes est important, car c'est celui où il se compare à Pygmalion, un Pygmalion qui serait désespéré de voir sa statue redevenir pierre – Cordélia ayant rompu, à cet instant, leurs fiançailles (406).

Façonnées par leur démiurge ou au moins révélées à elles-mêmes par leur éducateur, et dans les deux cas en se prêtant à cette métamorphose – selon la modalité de la soumission totale chez Nishka (136) ou de l'opposition comme élément de l'apprentissage, chez Cordélia (356) –, les héroïnes des deux récits en arrivent à devenir très proches l'une de l'autre, comme il apparaît dans les lettres qu'elles écrivent après la séparation. Elles s'y présentent comme les créatures de leur Pygmalion. Cordélia avoue à un tiers : « Je ne pense que par lui chacune de mes pensées » (290) et à l'intéressé elle assure qu'elle lui appartient, que son sentiment est celui de l'adoration et qu'elle se considère comme son « esclave » (293) ; de son côté, Nishka confie à l'homme qu'elle aime et qui l'a abandonnée que, pour s'exprimer, elle emprunte ses mots et sa manière d'écrire (217), qu'il est le « Dieu » qui l'a créée, qui lui « a donné une âme », d'où son souhait qu'il soit son « maître » (241).

Qu'en est-il, à présent, de la jouissance qui, par définition, préside à l'action de l'esthéticien ? On ne sera pas surpris d'apprendre que Johannes confirme cette primauté presque à chaque page de son Journal, en même temps qu'il nous découvre la variété des objets de son plaisir dont le beau, le possible, ou l'abandon libre de la femme (297, 315, 321). La jouissance est-elle également

une dimension importante du rapport du narrateur de *Gaudeamus* à Nishka ? À la vérité, et bien que se situant comme Johannes hors des normes de la morale traditionnelle, il ne connaît guère une volupté d'une essence pareille à celle que ressent Johannes, hormis dans l'expérimentation humaine (*Le Journal du séducteur*, 347, 412 ; *Gaudeamus*, 164, 218). Le double modèle de Pygmalion et du héros tragique qu'il s'est donné lui interdit, en effet, une telle jouissance. Par exemple, il arrive, d'une part, au Pygmalion en lui, d'être désespéré parce qu'il n'a pas réussi à créer la femme parfaite (161) et, d'autre part, au héros tragique qu'il s'efforce d'incarner, d'affirmer qu'« on ne goûte vraiment une chose qu'en y renonçant » (70). Les plaisirs, pourtant, ne sont pas totalement absents de son rapport à autrui, mais ils prennent un caractère sadique prononcé (lui-même les qualifie de diaboliques) (161) ou bien ils relèvent essentiellement de la *libido dominandi* (135, 117) – ce qui est le risque inhérent à tout exercice de maîtrise.

Nous savons que Pygmalion ne tarda pas à devenir amoureux de sa création. Et même s'il fallut du temps avant que le narrateur de *Gaudeamus* admette la nature véritable du sentiment qu'il éprouvait, celle-ci lui fut révélée lors d'un épisode important pour notre comparaison parce qu'il duplique une scène du *Journal du séducteur* qui, elle-même, est une transposition d'une scène vécue par Kierkegaard après la rupture de ses propres fiançailles et qu'il relate dans une lettre à un ami : dans les trois récits, le narrateur se sent attiré, à des degrés divers, par une jeune femme qui ressemble à l'être aimé. L'épisode de *Gaudeamus* se situe à Rome et le narrateur raconte l'amour fou qui le saisit pour une passante avant qu'il comprenne la raison de ce coup de foudre. Dans son *Journal*, Johannes, cherchant à illustrer la dialectique de l'amour, rapporte comment, amoureux d'« une jeune fille […] à Dresde », il y a rencontré une « actrice qui lui ressemblait à s'y méprendre » et comment il a voulu faire sa connaissance » et a découvert, alors, que la ressemblance n'existait pas (381). Quant à Kierkegaard, c'est à Berlin qu'il a vécu ce phénomène de projection puisqu'il y a rencontré une actrice qui lui a semblé ressembler à Régine (Le *Journal du séducteur*, 381 n. 81). Évidemment, le sens de toutes ces scènes est donné dans *Gaudeamus* comme étant l'invasion dans le champ de la conscience (et même de la vision) de l'image de l'être aimé.

Nous allons, à présent, conclure notre comparaison en nous intéressant à ce qui constitue la fin de la relation amoureuse dans les deux couples du maître et de son élève, au moment où, précisément, le nom de Kierkegaard surgit dans la trame du récit d'Eliade et où, dans les deux œuvres, le lexique associé au choix et caractéristique de la pensée du Danois, devient prégnant (angoisse, saut, etc.). La fin est marquée, dans *Le Journal du séducteur* et dans *Gaudeamus*, par un baiser. À ce propos, remarquons, d'abord, qu'il est normal que, dans des récits où le mythe de Pygmalion sert de canevas ou de thème majeur, le baiser donné par l'artiste à son œuvre inaugure une nouvelle étape

de leur rapport. Et si, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, l'amour exprimé d'une manière sensible par Pygmalion, avec l'impression qu'il a d'une réponse de la statue à son baiser, va le conduire à s'adresser à la divinité pour lui demander de rendre leur union possible, dans les deux adaptions de ce mythe que nous analysons, le baiser annonce la fin prochaine de la relation. Johannes, qui loue dans le banquet d'*In vino veritas* le baiser (68), comprend, ainsi qu'il le note dans une page de son *Journal*, que « le pas est franchi », le jour où Cordélia l'embrasse avec la gorge qui palpite et il avoue qu'il « songe sérieusement à battre en retraite », mais qu'il doit, avant cela, amener la jeune fille à devenir sienne, librement (382). Plus loin, il précise qu'il pourrait rompre lui-même leurs fiançailles, mais qu'il se priverait du « spectacle si attrayant de ce *salto mortale* passionnel » (395). C'est, dans sa correspondance avec Nishka, que le narrateur de *Gaudeamus* explique à la jeune femme que leur séparation et sa claustration sont dues au « long » baiser qu'ils ont échangé au lendemain de la veille de Noël où le nom de Kierkegaard a été prononcé (221). Ce nom est, en fait, la véritable clef interprétative de l'événement qu'a constitué le baiser, car il dit l'importance de ce « premier » contact physique entre les protagonistes[6]. Pour en saisir l'enjeu, il faut revenir au dernier chapitre de la première partie où est relatée la période précédant la veille de Noël. La méditation du narrateur dans ce chapitre tourne autour de l'attente (le mot et ses synonymes sont répétés huit fois) d'un « événement décisif », d'« une nouvelle tentation », d'un « saut », mais qui provoque, en raison de son indétermination, l'affect spécifique de l'angoisse (213-214). Nous nous trouvons plongés, à travers ce vocabulaire, dans l'atmosphère kierkegaardienne propre à l'acte de liberté qui est précédé et accompagné d'une angoisse devant le rien, le possible, autre nom d'une tentation qui attire et repousse à la fois et à laquelle on pense échapper par un *salto mortale*, selon l'expression de Johannes – saut salutaire ou prenant la forme d'une chute. On pourrait sans doute juger contradictoire que la liberté dépende, pour le narrateur de *Gaudeamus*, de la survenue d'un événement, puisque celui-ci renferme en soi l'idée d'une nécessité extérieure ; mais, outre que l'événement peut être une simple occasion pour la liberté de s'exercer, le narrateur avait déjà affirmé que « l'événement doit être soumis au héros » (116). Cet événement sera, pour le couple qu'il forme avec Nishka, la soirée de la veille de Noël, ce qu'elle comporte d'angoisse, de tentation et d'acte irréversible. Il est très remarquable qu'au début de la soirée, alors que le narrateur parlait à Nishka de Kierkegaard[7], la jeune fille lui déclare qu'elle est à la fois heureuse et

[6] Kierkegaard a souligné, dans *Le Concept d'angoisse*, la différence qu'il y a entre un premier acte et les suivants, de même nature (132).

[7] Et les trois points de suspension qui suivent le nom du philosophe peuvent signifier ou bien la longueur du discours qui ne va pas être rapporté ou bien sa discordance avec la situation puisque le narrateur remarque que la jeune fille sommeille (220).

inquiète, c'est-à-dire très précisément qu'elle éprouve l'ambivalence de l'angoisse décrite par le penseur danois comme « une antipathie sympathique et une sympathie antipathique » (*Concept d'angoisse* 144). Le baiser sensuel, le matin, au réveil, parce qu'il est le premier de cette nature entre eux, marque le début d'une relation autre, c'est-à-dire que leur relation acquiert une « qualité nouvelle », dans le langage de Kierkegaard : il n'est plus possible de l'appeler amitié et il est impossible de faire comme si l'acte n'avait pas eu lieu ; d'où l'épouvante du narrateur qui l'interprète comme une défaite par rapport à son idéal d'héroïsme. Et dans la lecture kierkegaardienne que nous faisons de ce passage de *Gaudeamus*, il nous faut relever que ce baiser fut d'une spontanéité telle qu'il surprit les jeunes gens (221) ; c'est là une illustration parfaite de ce qu'on lit dans *Le Concept d'angoisse* au sujet de la liberté qui surgit et ne s'explique pas et que la métaphore du saut essaie de traduire (133). Ainsi, le roman d'Eliade montre ce que ces autres textes purement autobiographiques nous avaient permis d'affirmer dans notre introduction, à savoir que la présence de Kierkegaard ne devient jamais aussi sensible que lorsque du décisif apparaît.

Le deuxième moment de cette fin de la relation amoureuse est celui du renversement de rôles puisque l'homme qui désire la rupture définitive amène sa partenaire à croire que c'est elle qui la veut. La formule qu'utilise Eliade lui-même, dans son ouvrage autobiographique, *Les Promesses de l'équinoxe*, est très éloquente : faire croire à l'autre qu'on se sacrifie en la sacrifiant (200). Ainsi Johannes sera le séducteur-artiste qu'il se reconnaît être en poussant Cordélia à rompre elle-même leurs fiançailles pour s'abandonner librement à lui avant qu'il ne l'abandonne à son tour, définitivement. C'est avec une lucidité totale qu'il écrit dans son *Journal* : « Je saurai bien faire en sorte qu'elle prenne l'initiative d'une rupture » (344) et il va même jusqu'à noter : « Il vaudrait vraiment la peine de savoir si l'on ne peut se dégager d'une jeune fille en exaltant sa fierté au point qu'elle s'imagine être elle-même lasse des relations » (412). Dans le cas du narrateur de *Gaudeamus*, sa tactique consistera à rappeler à Nishka qu'en ne cédant pas à leur désir de s'unir, il ne fait que réaliser son souhait, à elle, de le voir « *supérieur* aux autres » (221, 240).

Enfin, la relation des protagonistes s'achève dans les deux récits d'une manière semblable : au moment où la femme devient ce que son éducateur voulait qu'elle soit, il la quitte ou bien parce qu'il a obtenu ce qu'il considère être « la jouissance suprême » (*Le Journal du séducteur,* 344) ou bien parce qu'il prend peur des conséquences, sur sa propre réalisation de soi, d'un engagement avec autrui. Ainsi, pour Johannes qui ne goûte vraiment que l'instant où une femme libre s'abandonne à lui, l'émancipation de Cordélia des liens conventionnels et leur rencontre clandestine sonnent le glas de son rapport à elle : il va même jusqu'à lui renvoyer sans les ouvrir les lettres qu'elle lui adresse (292). Pour ce qui est du narrateur de *Gaudeamus*, après le double aveu de son amour et de sa volonté

d'y résister pour assurer, précisément, le progrès de celle-ci (239), il rejette la proposition de Nishka de mener une vie commune hors du mariage. Pourtant, comme elle le lui écrit, en choisissant librement son partenaire, elle est devenue telle qu'il l'a voulue : « N'oublie pas que c'est toi qui m'as appris à toujours aider le compagnon que je choisirais. C'est toi que j'ai choisi. Je te revendique, je te veux » (244).

De la lecture par Eliade, dans sa jeunesse, du *Journal du séducteur*, nous avons montré une empreinte à ce point sensible laissée sur *Gaudeamus* qu'on peut parler de symétrie entre les deux œuvres, à plus d'un niveau (celui de leur structure, de la symbolique, de la nature et de la fin du rapport de leurs principaux personnages, etc.). Ceci légitime que nous nous posions la question suivante : de sa découverte, à la même époque, d'un autre texte esthétique de Kierkegaard, *In vino veritas*, est-il possible de déceler aussi des traces ou au moins des correspondances significatives ? En nous référant à l'intégralité du passage qu'Eliade cite très partiellement dans ses *Mémoires*, nous constatons qu'il renferme comme une sorte de pendant du mythe de Pygmalion, créateur d'une femme idéale, le mythe de l'éternel féminin qui pousse, selon la célèbre expression de Goethe, l'homme « vers en haut » (v. 12110-12111). Reproduisons le passage d'*In vino vertias* cité par Eliade et qui est emblématique de la version romantique du mythe de l'éternel féminin :

> Beaucoup sont devenus génie grâce à une jeune fille, héros grâce à une jeune fille, poète ou saint grâce à une jeune fille – mais l'homme n'est pas devenu génie par celle qu'il a obtenue, car elle n'a fait de lui qu'un conseiller d'État; il n'est pas devenu héros par celle qu'il a épousée, car il n'est parvenu par elle qu'au grade de général; il n'est pas devenu poète par la compagne de sa vie, car, par elle, il n'a produit que des enfants; il n'est pas devenu saint par celle qui lui a été accordée, car il n'en a pris aucune, et il n'en voulait avoir qu'une, celle qu'il n'a pas eue, comme chacun des autres est devenu génie, héros, poète, par celle qu'il n'a pas obtenue (56).

Nous allons voir jusqu'à quel point il nous est possible de repérer, dans *Gaudeamus*, ce nouveau mythe de l'éternel féminin tel que présenté dans *In vino veritas*. Auparavant, il nous faut répondre à une question essentielle : pourquoi d'emblée avons-nous écarté de notre examen comparatif *Le Journal du séducteur ?*

### *Gaudeamus, In vino veritas* et *La Répétition* : le mythe de l'éternel féminin

De nombreux éléments dans le texte du *Journal* de Johannes tendent à réfuter cette exclusion : son auteur ne déclare-t-il pas, à sa manière quelquefois très cynique, qu'« une jeune fille est née maîtresse dans l'art d'apprendre, à défaut d'autre chose, la façon de la tromper » (361) ? Ne qualifie-t-il pas de « sottise » le

choix d'un officier de se fiancer avec une fille très jeune « pour la former » selon son idéal alors qu'il faudrait plutôt « s'instruire auprès d'une jeune fille » (364) ? N'est-il pas dit de lui qu'il a toujours besoin des êtres comme « stimulant[s] » et lui-même ne reconnaît-il pas que ce sont les « belles » qui sont le stimulant le plus « efficace » (207, 289, 307) ? Certes, mais ces premiers propos sont révélateurs surtout, comme nous l'avons vu, de sa technique de séduction qui est d'épouser au plus près les sentiments et les impulsions d'une jeune femme pour se l'attacher puis pour savoir comment s'en détacher ? Quant au besoin de stimulation, il est celui de l'esthète toujours en quête de plaisirs, d'aventures pour conjurer l'ennui menaçant et, s'il est vrai que Johannes jouit de dons de l'esprit assez exceptionnels (288), il ne manifeste aucun désir de se perfectionner et de réaliser une œuvre quelconque[8]. C'est donc avec cette double clef qu'il faut comprendre certaines confidences de Cordélia qui auraient pu faire croire à une variation sur le mythe de l'éternel féminin : « Il était un incomparable instrument, toujours vibrant d'un registre sans pareil ; il résumait en lui tous les sentiments du cœur et tous les états de l'âme » ; « J'écoutais avec une angoisse indescriptible, mais remplie d'une indicible et mystérieuse félicité, cette musique que je provoquais » (290, 291). *A contrario*, *Gaudeamus* semble illustrer le mythe de la femme qui révèle à l'homme ses potentialités et le pousse à les actualiser, mais d'une manière indirecte.

N'est-ce pas ce don particulier d'élever les capacités masculines à leur plus haut degré que le narrateur du roman d'Eliade reconnaît à Nishka et qu'il a cherché à développer en elle ? Nous l'entendons dire : « Je voulais créer cette Nishka que j'avais aperçue au monastère […] arborant […] cette ineffable capacité de contrarier l'orgueil masculin, de mobiliser l'intelligence et le cœur afin qu'ils dépassent la commune mesure, de stimuler les puissances étrangères jusqu'à ce qu'elles se déchaînent dans l'œuvre » (136) ; il le lui dira ouvertement : « Tu peux stimuler les âmes mâles ; c'est là un don vraiment rare. L'homme qui se trouvera à tes côtés sera torturé par l'obsession de se dépasser sans cesse » (163). Sans doute peut-on supposer que s'il a détecté ce pouvoir dans la jeune femme, c'est qu'il a ressenti sur lui son effet. Toutefois, il garde le silence à ce sujet dans ses réflexions et exprime, à l'inverse, d'une manière récurrente son appréhension que la présence des jeunes femmes, et notamment de Nishka, dans sa vie soit un frein à son propre progrès en raison du temps « gaspillé » avec elles (47, 66, 96, 218). Et le lecteur peut déduire que pour un homme tel que lui, convaincu de la toute-puissance de sa volonté au point d'estimer qu'elle peut se substituer à la grâce divine (146), la grâce apportée par une femme n'a rien d'indispensable. C'est pourquoi la jeune femme, dans la mesure où la tentation qu'elle représente aiguise sa volonté, semble ne jouer qu'indirectement son rôle

[8] Le fait que le diariste kierkegaardien n'exerce aucun métier atteste de cette absence totale de désir d'objectivation de ses dons (331).

d'éternel féminin : « Il fallait, déclare-t-il, que ma volonté agisse à travers la *tentation* dont le nom était Nishka » (164-165). Mais, précisément, tel est le point de vue défendu, dans *In vino veritas*, par Victor Eremita selon lequel le rapport de la femme à l'homme doit être négatif pour qu'elle le pousse dans le sens de l'idéalité ou, dit plus simplement : « La femme inspire l'homme aussi longtemps qu'il ne la possède pas » (56). Dans cette perspective, on comprend mieux l'épouvante de l'homme amoureux, après le baiser sensuel échangé avec Nishka qui devient le signe de la chute dans la médiocrité alors que la jeune femme aurait dû l'aider à parfaire son être héroïque (224).

Indirect, le rôle de Nishka comme figure de l'éternel féminin l'est parce que, pour le narrateur de *Gaudeamus*, il demeure seulement négatif et sans reconnaissance de sa part ; il l'est aussi parce qu'il a été mis surtout en lumière dans le cas d'un autre personnage masculin du roman qui pourrait être son double. Afin de pouvoir le montrer et mesurer l'intérêt de cette figure pour l'approche qui est la nôtre, nous devons abandonner la référence à *In vino veritas* et nous tourner vers un autre texte esthétique de Kierkegaard, *La Répétition*, dans lequel se trouve développé le thème de la femme, occasion de l'éclosion et de l'expression des potentialités masculines les plus hautes. En associant cette œuvre au travail comparatif que nous avons mené jusque-là, nous gardons à l'esprit l'idée que son statut, par rapport à *Gaudeamus*, ne saurait être le même que celui des deux autres œuvres kierkegaardiennes auxquelles nous nous sommes déjà référé. En effet, le titre de cet ouvrage ne figure pas parmi ceux qu'Eliade dit, dans ses *Mémoires*, avoir lus de Kierkegaard, lors de la découverte de son œuvre et, même plus tard, dans le *Journal* écrit au Portugal où il ébauche l'inventaire des livres qu'il possède de l'auteur danois (154). Davantage, les deux citations de *La Répétition*, que renferme ce *Journal*, sont puisées dans l'œuvre de Chestov (148). Toutefois, pour justifier la comparaison que nous allons entreprendre, nous pouvons faire valoir le fait, premièrement, que la liste fournie dans le *Journal* reste ouverte (avec l'usage des points de suspension), deuxièmement, que *La Répétition* a, plus que toute autre œuvre de Kierkegaard, le caractère littéraire que prise particulièrement Eliade chez celui-ci et qu'enfin, il serait étonnant qu'un livre avec un tel titre soit resté très longtemps ignoré de celui qui sera connu comme l'auteur du *Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition.*

Nous avons montré, dans notre première partie, combien la conduite du narrateur de *Gaudeamus* peut, à de nombreux moments du récit, s'apparenter à celle de Johannes le séducteur. Mais il est, dans le roman, un personnage dont le drame rappelle beaucoup, par son traitement, le jeune homme de *La Répétition* – drame inspiré par l'histoire malheureuse de Kierkegaard avec Régine. En effet, dans le déroulement du récit de *Gaudeamus*, le lecteur perçoit une rupture de ton et un changement d'atmosphère au onzième chapitre qui coïncide avec

l'apparition de ce personnage : ce qui passait pour une sorte de chronique d'une génération devient soudain aussi mystérieux qu'un conte de Tieck. C'est en raison, d'abord, du fait qu'*a contrario* de tous les autres personnages du roman, celui-ci n'est jamais identifié par un prénom[9] ; il est désigné par le syntagme « mon ami » ou « le jeune homme » (101) ; et ces deux expressions sont employées aussi par le narrateur de Kierkegaard, Constantin Constantius, lorsqu'il évoque le « héros » de *La Répétition* (5, 6). Ensuite, c'est le mode d'apparition du « jeune homme » énigmatique dans les deux récits qui est frappante de similarité. Chez Eliade, il fait irruption dans le récit et dans la chambre du narrateur avec l'annonce de son amour qui l'a complètement transformé puisque de simple camarade, il est devenu, à cause de cette métamorphose, son ami : « On s'est découvert amis un soir, chez moi, dans ma mansarde. Il aime. Et moi, je lui ai parlé de l'amour comme personne jusqu'alors. […] C'est parce qu'il aimait que ce jeune homme blond est devenu mon ami. Je ne le reconnaissais plus. Il faisait preuve d'une nouvelle hauteur spirituelle » (100-101). Chez Kierkegaard, après une très brève mention de la manière dont le narrateur a fait connaissance avec le jeune homme, celui-là raconte son surgissement, dans son logis, en amoureux « transfiguré » : « Un jour […] il monta chez moi tout hors de lui-même. Son allure était plus mâle, son physique, plus beau ; ses grands yeux, dilatés, rayonnaient ; bref, il semblait transfiguré. Il m'apprit qu'il aimait » (6). En outre, dans *Gaudeamus,* les passages qui sont consacrés à ce nouvel ami relatent, comme pour le jeune homme de *La Répétition*, son amour, et le narrateur joue auprès de lui, la plupart du temps, le rôle de confident qui est celui de Constantin Constantius auprès du jeune homme. Le premier rapporte à ce sujet : « On passe des nuits entières […] à se parler, à se parler. […] il me dit tout ce qu'il pense » (101). Le second écrit : « Je l'avais accoutumé à voir en moi un confident », « il avait besoin d'un confident devant qui il pût s'entretenir tout haut avec lui-même » (6, 7). Enfin, au plan thématique, la proximité des deux récits des jeunes hommes amoureux apparaît par la référence au mythe de l'éternel féminin et à la question de la foi. Pour ce qui est du mythe, il est, dans le cas de « l'ami », une illustration plus pure que dans celui du narrateur de *Gaudeamus*. Bien que les passages qui sont consacrées à son amour, dans le roman, soient relativement peu nombreux, est décrite avec insistance la transformation de son être par ce sentiment. Le narrateur de *Gaudeamus* rapporte à ce sujet : « [L'amour] a suscité dans l'âme de mon ami un déchaînement d'extraordinaires virtualités », « [il avait désormais une] si grande confiance dans ses forces et qualités, mises en valeur par l'amour que cette

[9] Or, cette question de la dénomination des personnages est importante, dans *Gaudeamus*, puisqu'elle est débattue au chapitre XX (intitulé « Les personnages jugent l'auteur ») par les amis du narrateur qui ont servi de modèles aux personnages du *Roman de l'adolescent myope* et qui lui reprochent d'avoir conservé leur nom véritable (192).

dame lui témoignait » ; « Tout était maintenant appel, exhortation à la vie et à l'œuvre, grâce à l'amour » ; « L'amour avait fait naître en lui de vastes ambitions, des idéaux, lui avait fait don d'une formidable application au travail » ; « Il s'est recréé grâce à l'amour de cette dame, […] il a vraiment acquis par elle l'âme d'un homme » (101, 102). Dans ces phrases, nous entendons l'écho de celles de Constantin Constantius au sujet de son jeune ami :

> Elle était la bien-aimée, la seule qu'il eût aimée, la seule qu'il voulût jamais aimer. Et d'autre part, pourtant, il ne l'aimait pas, puisqu'il ne faisait que soupirer après elle. Dans cet état d'esprit, un remarquable changement s'opérait en lui. La création poétique s'éveillait et se développait dans des proportions que je n'aurais jamais soupçonnées. La jeune fille […] était […] l'occasion qui éveillait en lui le génie poétique et faisait de lui un poète. Aussi ne pouvait-il que l'aimer, sans jamais l'oublier, sans jamais vouloir en aimer une autre, sans jamais cesser non plus de languir après elle. Elle avait imprégné tout son être et lui laissait un souvenir éternellement jeune. Elle avait joué un grand rôle dans sa vie en le rendant poète (10) ; « La jeune fille […] est un reflet des mouvements qui s'agitent en lui, et leur stimulant. Elle prend ainsi une importance extraordinaire » (53).

Et, d'une certaine manière, le rôle de la femme, dans les deux récits, fut encore celui que lui prescrivit Victor Eremita, après qu'elle « a élevé » l'homme amoureux : le quitter. Pour le jeune homme, elle a rempli cette fonction en se mariant avec un autre homme et en lui permettant, à lui, de se ressaisir comme il s'en réjouit (87). Pour « l'ami » de *Gaudeamus,* elle lui a rendu le « grand service » de lui être « infidèle » puisque, d'après le narrateur, « tout ce qu'il avait cueilli de l'amour de la dame se transformerait en précieuse moisson » (102). Enfin, par le saut dans le religieux qu'il opère, à la suite de cette trahison, il incarne une répétition religieuse totalement effectuée, thème dominant du récit du Danois. Certes, « l'ami », dans *Gaudeamus*, affiche sa foi orthodoxe, mais sa manière de vivre et de comprendre le religieux n'aurait pas été, pour l'essentiel, contredite par Kierkegaard, le protestant. En effet, il en parle avec exaltation, c'est-à-dire avec l'« intérêt infini » qu'elle requiert, selon l'auteur du *Post-Scriptum* (16) ; puis, il fait de la foi un absolu rejetant par là toute forme de rationalisation, qu'elle vienne du savoir des « livres », de la « théologie » ou de la « philosophie religieuse » (105) ou qu'elle soit le résultat d'une argumentation ; aussi juge-t-il « vaines » les discussions autour de l'intervention de la grâce et/ou de la volonté humaine dans l'accomplissement d'un acte héroïque ; son affirmation est claire : « Il n'y a vraiment qu'une seule chose : la foi » (111). Avec une telle position, il n'est pas étonnant qu'il puisse être accusé « de s'être laissé amadoué par le protestantisme » (106) – ce qui accentue encore sa proximité avec le luthérien Kierkegaard, détracteur de toute spéculation chrétienne.

## Conclusion

Ioan Culianu assure que si Eliade suit Kierkegaard dans la phase esthétique, ce n'est plus le cas pour les autres étapes du chemin de la vie, notamment pour l'étape religieuse où en tant qu'*homo religiosus*, il s'affirme en opposition avec le désespoir autodestructeur de sa génération (79 n). Nous voulons, dans notre conclusion, et à partir de ce à quoi nous sommes parvenu dans notre comparaison, discuter les deux propositions de ce jugement. D'abord, nous pensons avoir montré jusqu'à quel point Eliade suit l'esthétique de Kierkegaard, puisque cette influence se manifeste dans une partie de sa production qui n'est pas d'ordinaire examinée sous cet angle. Et de nombreux aspects du roman *Gaudeamus* se sont trouvé éclairés par la mise au jour des modèles premiers pris dans les écrits de Kierkegaard. Il n'en a pas résulté que l'originalité de l'œuvre d'Eliade a été amoindrie puisque nous avons vu avec quelle habileté l'auteur a tissé les thèmes (le double apprentissage par l'amour de la jeune fille et du jeune homme) relevant d'ouvrages différents et fait se côtoyer le destin de personnages n'appartenant pas à la même histoire (Johannes le séducteur et le jeune homme de *La Répétition*), comment il a su transcender ses sources par l'illustration inédite de grands mythes de la littérature universelle et, enfin, comment il a réussi à présenter les différents possibles existentiels en les laissant ouverts jusqu'à la dernière ligne – évitant ainsi de sombrer dans le roman à thèse qui est le risque mortel de toute fiction liée à une philosophie. On peut sans doute contester toute notre approche au nom de la rencontre « naturelle » de deux auteurs quand ils traitent d'un même sujet et qu'ils ont à l'esprit les grandes références classiques. Mais il faut alors expliquer les parallèles presque symétriques que nous avons relevés. C'est pourquoi il nous semble qu'il est nécessaire d'aller au-delà de l'expression que nous avons utilisée à propos de *Gaudeamus*, roman rédigé dans « un esprit kierkegaardien », pour affirmer qu'il est le fruit d'une vraie appropriation[10] puis réappropriation des textes kierkegaardiens sur l'esthétique. Ainsi, la formule d'Eliade, « À l'exemple de Kierkegaard », prend tout son sens, surtout que l'écriture du roman a suivi de peu la lecture passionnée de l'écrivain danois.

En ce qui concerne la deuxième proposition de Culianu sur Eliade comme *homo religiosus* se démarquant des adeptes du désespoir existentialiste, nous devons préciser qu'elle peut difficilement viser Kierkegaard, le penseur du religieux qui a identifié « la maladie à la mort » au péché. Mais nous voulons aussi ajouter qu'il n'est guère certain qu'Eliade n'ait pas suivi le chemin du religieux kierkegaardien, même momentanément, en allant sur les traces d'Abraham car, en adoptant l'approche qui fut la nôtre dans ce travail, on pourrait découvrir que la nouvelle *Le Macranthrope*, interprétée avec la clef de la « singularisation » kierkegaardienne, comme il le fait lui-même (*Portugal Journal*, 164), est une version du drame de l'Unique devant l'Absolu.

[10] Ce concept est éminemment kierkegaardien, comme il apparaît dans le *Post-Scriptum* (19).

## BIBLIOGRAPHIE

Cornu, Michel. *Kierkegaard et la communication de l'existence*. L'Âge d'homme, 1972.
Culianu, Ioan. *Mircea Eliade*. Cittadella, 1978.
Eliade, Mircea. «Kierkegaard: logodnic, pamfletar şi eremit». *Cuvântul,* vol. 4, no 1035, 1928, p. 1.
—. *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, traduit par Jean Gouillard et Jacques Soucasse. Gallimard, 1967.
—. *Traité d'histoire des religions*. Payot, 1974.
—. *Les Promesses de l'équinoxe, Mémoire I. 1907-1937*, traduit par Constantin Grigoresco. Gallimard, 1980.
—. *Macranthrope*, *Uniformes de général*, traduit par Alain Paruit. Gallimard, 1981.
—. *Gaudeamus*, traduit par Irina Mavrodin. Actes Sud, 1992.
—. *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Éditions du Rocher, 2006.
—. *The Portugal Journal*, traduit par Linscott Ricketts. State University of New York Press, 2010.
Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust II*, traduit par Henri Lichtenberger. Aubier Montaigne, 2000.
Kierkegaard, Søren. *Le Journal du séducteur, L'Alternative. Œuvres complètes. 3*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1970.
—. *Crainte et Tremblement, La Répétition. Œuvres complètes. 5*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1972.
—. *Le Concept d'angoisse. Œuvres complètes*, 7, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1973.
—. *Post-Scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques. Œuvres complètes, 10*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1977.
—. *In vino veritas, Étapes sur le chemin de la vie*. *Œuvres complètes, 9*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1978.
Ovide. *Les Métamorphoses*, traduit par G. T. Villenave, F. Gay et Ch. Guestard. 1806.
Ricketts, Mac Linscott. *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907-1945.* Columbia University Press, 1988.
Stan, Leo. «On religion, cosmos and agony», *Kierkegaard's influence on the social sciences*. Jon Stewart. Routledge, 2011, pp. 55-80.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 45 - 51
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.03

# L'ÉTERNEL RETOUR ET LA NAISSANCE DU TEMPS : ELIADE ET SCHELLING

**JAD HATEM**[1]

**ABSTRACT.** ***Eternal Return and the Birth of Time: Eliade and Schelling*.** The reading focused on the comparison between the philosophies of time in the conceptions of Eliade and Schelling, taking into consideration Eliade's *Myth of the Eternal Return*, as well as his novel the *Forbidden Forest* and Schelling's lectures from the 1820s. It is a question of confronting the value of temporalities, real or unreal. It appears that even the time judged real by Eliade was considered unreal according to Schelling's criteria. A distinction must be made between the absence of time (A), a time that passes in a homogenous manner (A+A+A) and, finally, a real time (A+B+C) that introduces heterogeneity through the self-positioning of a present (the B of a decisive moment), which relegates A into the past.

***Keywords*:** *time, real, homogeneity-heterogeneity, Kronos, Indra, Vishnou*

**REZUMAT.** ***Eterna reîntoarcere și nașterea timpului: Eliade și Schelling*.** Lectura noastră s-a axat pe o comparație între filozofiile timpului în concepțiile lui Eliade și a lui Schelling, luând în considerare *Mitul eternei reîntoarceri* al lui Eliade, precum și romanul său *Pădurea Interzisă* și prelegerile lui Schelling din anii 1820. E vorba de o confruntare a valorii temporalităților, reale sau ireale. Se pare că inclusiv timpul evaluat ca fiind real de către Eliade a fost considerat ireal după criteriile lui Schelling. Trebuie realizată o distincție între absența timpului (A), un timp care se desfășoară într-o manieră omogenă (A+A+A) și, finalmente, un timp real (A+B+C) care introduce eterogenitatea prin autopoziționarea unui prezent (B-ul unui moment decisiv), ceea ce îl retrogradează pe A în trecut.

***Cuvinte-cheie*:** *timp, real, omogen-eterogen, Kronos, Indra, Vishnu*

« Le temps est irréversible » dit un personnage d'Eliade, et de préciser que tout le monde le sait. Traduction existentielle : « les instants courent les uns après les autres et chacun d'eux nous rapproche de la mort ». Il y a pourtant

[1] **Jad HATEM** est professeur à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Il est directeur du Centre d'études Michel Henry et titulaire de la chaire d'anthropologie interculturelle Louis D. Il est l'auteur de nombreux ouvrages et articles sur Schelling. Email : jad.hatem@usj.edu.lb

autre chose, proteste la conscience humaine (Eliade, *Forêt interdite* 63). Un des moyens d'y parvenir est, comme le fait un autre personnage d'Eliade, de sentir *comment* passe le temps en sorte de pouvoir l'empêcher de le faire. La chose est expliquée de la façon suivante : « Il ne vit plus, comme nous, d'après un horaire plus ou moins compliqué. Il ne tient compte que du temps cosmique ; du jour, de la nuit, des phases de la lune, des saisons. Et même ce temps cosmique, d'après ce qu'il m'a dit, sera un jour aboli pour lui » (79-80). De quoi résulte qu'il refuse le temps historique. De l'histoire certains ont la phobie, lui préférant l'immobilité de toutes choses (230). N'est-on pas en droit d'aspirer à sortir du Temps, pour, échappant à la terreur de l'histoire, vivre, ne serait-ce que de manière discontinue, dans un paradis retrouvé ou conquis ou même dans l'éternité ? (254, 267, 325). Sortir du temps ou se jouer du temps dont le récit *Dayan* (ch. II) nous apprend qu'il se contracte et se dilate selon les circonstances et dont *Le temps d'un centenaire* nous révèle que la foudre frappant l'occiput d'un individu le rajeunit de trente ans et le garde longtemps en cet état.

La soustraction au temps proprement humain qui constitue une réduction au temps cosmique, un philosophe comme Schelling en juge ainsi :

> La nature se répète selon le cycle des mêmes apparitions ; là où elle ne produirait rien, il est concevable qu'elle marque le pas, tandis qu'elle demeure vivante en sa racine. Depuis ce temps où un empêchement est survenu, retentit l'ancienne lamentation : il n'y a rien de nouveau sous le soleil, toutes les eaux se jettent dans la mer, sans la remplir davantage. Chaque génération prend la relève de la précédente, pour sombrer à son tour, afin de faire place à la génération suivante, qui sombre elle aussi. Depuis ce temps, la nature est contre son gré *ouk èkousa*, comme le dit un Apôtre, soumise à la vanité, en ce qu'elle peine sans parvenir à rien produire. (*Introduction à la philosophie* 161-162).

Autant dire qu'elle est frappée d'insignifiance. De là l'allusion à la vanité qui remonte à l'exorde de Qohélet cité par le philosophe, dans ce même contexte, en son *Système des âges du monde* (210)[2].

On aura senti une différence dans l'appréciation du temps répétitif. Là on y adhère volontiers, ici on le récuse.

Il y a là pourtant à distinguer un temps qui se répète *ad nauseam* et un temps qui reproduit un acte primordial riche de sens, en récitant, par exemple, le chant de la création qui narre comment furent vaincues les puissances réfractaires à la production d'un monde (Eliade, *Le mythe de l'éternel retour* 70). Dans ce dernier cas, la reprise se veut efficace et entend précisément remédier à la déperdition de valeur qui frapperait le temps humain et cosmique.

[2] Voir du même *Initia philosophiae universae* (28).

Le mythe de l'éternel retour auquel Mircea Eliade a consacré le meilleur de son effort de phénoménologue des religions, stipule qu'un anéantissement périodique du monde a lieu, suivi d'une renaissance et ceci indéfiniment. Pour une conscience primitive cette eschatologie protologique advient annuellement à la jointure de l'hiver et du printemps. Pour une conscience plus développée, la périodicité est amplifiée. Elle se charge de grandes années successives, puis de cycles, le dernier desquels finit par être repris dans l'Un-Tout. Pour peu qu'un dieu suprême préside à cette débauche de retours, les mondes émanant de lui, il sera le seul être à survivre à l'ultime dissolution, disons mieux, lui seul surnagera, car, « rien ne subsiste en dehors de l'Océan primordial, sur la surface duquel dort le Grand Dieu Vishnou » (Eliade*, Images et symboles* 85). Cette version théiste ou panthéistique de l'absorption peut entrer en rivalité avec telle autre, athée, où toutes les formes s'abîment dans l'amorphe pour en ressortir pour une longue nouvelle carrière et ceci sans besoin de l'acte volontaire d'une entité supérieure, mais simplement à la faveur d'une combinatoire qui d'elle-même se reconduit *da capo* après chaque épuisement de tous les possibles.

Eliade rapporte à cet égard un mythe hindou. Ayant voulu rabattre le caquet du dieu Indra affligé d'une crise vanité après sa victoire sur le dragon Vritra, Vishnou prend la figure d'un enfant et lui révèle qu'il y eut d'innombrable Indras qui peuplèrent les innombrables univers qui l'ont précédé. La royauté d'un Indra dure 4 320 000 ans, un jour et une nuit de Brahma équivalent à 28 existences d'Indras. Immense est la vie d'un Brahma auquel succède un autre, et ceci indéfiniment. Vishnou demande alors :

> Qui estimera le nombre des Univers, chacun ayant son Brahma et leur Indra ? Au-delà de la plus lointaine vision, au-delà de tout espace imaginable, les Univers naissent et s'évaporent indéfiniment. Comme des vaisseaux légers, ces Univers flottent sur l'eau pure et sans fond qui forme le corps de Vishnou. De chaque pore de ce corps, un Univers monte un instant et éclate. Auriez-vous la présomption de les compter ? Croyez-vous pouvoir dénombrer les dieux de tous ces Univers ? (Eliade, *Images et symboles* 78)

Passe, sur ces entrefaites, une grande colonne de fourmis formée d'anciens Indras.

Eliade commente : Indra sort alors de son ignorance car lui est révélée l'histoire véritable, celle de l'éternelle création et destruction des mondes, le Grand Temps, source de tout être et de tout événement cosmique. Conclusion : « C'est parce qu'il peut dépasser sa "situation" historiquement conditionnée et réussit à déchirer le voile illusoire créé par le temps profane, c'est-à-dire par sa propre "histoire" qu'Indra est guéri de son orgueil et de son ignorance » (Eliade, *Images et symboles* 78-80). Il en va de même pour tout homme qui écoute ce récit.

S'il est vrai que les sociétés archaïques pensent à se régénérer périodiquement par l'annulation du temps (Eliade, *Le mythe de l'éternel retour* 104), rêvant de flotter dans un « continuel présent » (Eliade, *Le mythe de l'éternel retour* 105) fait de la réactualisation de l'événement inaugurateur, il faut bien admettre que seul l'acte inaugurateur, celui des origines, mérite le titre de commencement. Mais un commencement tel qu'il absorbe en lui tout commencement possible. Après lui, rien de nouveau ne saurait advenir. Un « soleil monotone » baudelairien, veillant de surcroît sur une « île paresseuse » (« Parfum exotique »)[3], n'est pas propre à inaugurer des temps inouïs. Et de fait le néant qui menace, qui est exorcisé et contrarié par le rite répétiteur ne débute rien d'essentiel, quand bien même un néant relatif favoriserait la création sous forme de chaos à surmonter ou de substance amorphe où puiser puissance de vie.

Ce qu'Eliade appelle Grand temps est en réalité privé de durée puisqu'il se répète tout comme, dans le temps profane qohélétien, tout est repris dans une même forme, voire avec le même contenu, et ceci inlassablement. Que s'il convient, par un rite approprié, de revivifier le cours des choses, la reprise est requise de se calquer non pas sur la répétition elle-même, les ères où parurent les innombrables Indras, mais sur un seul acte, déchirant la compacité de l'être, et prenant statut d'immuable archétype. Si Eliade est fondé à soutenir que les primitifs opposent une farouche résistance à l'histoire, il ne me paraît pas que le temps dit profane soit dans la continuité de l'acte premier : celui-ci est déchirure, celui-là circularité.

Plutôt que Grand temps et temps profane, il convient de parler d'un temps réel et d'un temps irréel. Irréel est celui de la répétition, qu'il soit grand ou petit, sacré ou profane. Par exemple celui de l'éternel retour au sens large du terme (retour du différent) ou strict (retour de l'identique) dont on trouve trace chez Nietzsche. Il n'est pas question ici de revivifier l'être à la faveur d'un rite humain qui produit les cycles. On se contente d'enregistrer l'implacable logique inhumaine du temps cyclique objectif. C'est ici que le mouvement cosmique se dira aussi bien de l'humain. Qohélet l'avait fort bien compris qui ne se contente pas de clamer que le soleil se refait tel quel, puisqu'il précise que rien n'est nouveau *sous* le soleil. Ajoutons à ces distinctions une répétition intemporelle dont on trouve trace dans une pièce de théâtre imaginée par un personnage d'Eliade. Une explosion tue un soldat en train de lire une lettre de sa femme :

> Il n'avait pas encore compris qu'il était mort. Il voulait à tout prix terminer la lecture de sa lettre. Mais, évidemment, ses efforts étaient vains. Parce que, en mourant, il était sorti du Temps. Il ne pouvait plus accomplir une

[3] Ce qui fait penser aussi à Louis Ménard et à son « Prométhée délivré » : « J'ai compté des soleils le retour monotone ».

> action qui nécessite l'écoulement du Temps. Si bien que, dans une certaine manière, il était condamné à lire, à l'infini, la même lettre, sans pouvoir jamais atteindre le dernier mot… (Eliade, *Forêt interdite* 504)

Qu'en est-il maintenant de la différence entre le temps réel et le temps irréel ?

Schelling formalise le temps répétitif au moyen de la série A + A + A pour en déduire que ce n'est guère là un temps réel. La chose est évidente quand on le représente sous la forme d'un mobile qui indéfiniment parcourt et reparcourt la circonférence d'un cercle. On pourrait dire alors que le cercle tourne en rond[4]. Or le temps n'est pas davantage réel quand bien même il irait en ligne droite, ce qu'Eliade n'a pas envisagé.

Considérons le premier point. Bien qu'elle ne confonde pas Kronos et Chronos pour en tirer argument que le temps dévore ses enfants suivant une formule élevée à la dignité d'adage unanimement reçu, la quatrième leçon de la *Philosophie de la mythologie* de Schelling n'en rapporte pas moins l'épisode kronien à une crise dans l'histoire naissante de la temporalité. Kronos relève d'un paradigme par ceci qu'il est négateur du temps réel, ce qui revient à dire qu'il l'a conçu avant d'en empêcher l'effectuation : s'avisant que Zeus, ses frères et sœurs sont présents à son esprit comme une menace, il les nie conceptuellement. Allant à l'encontre de la lettre du poème d'Hésiode, Schelling soutient que « Kronos ne produit rien, il dévore ses enfants dès avant leur naissance, avant même qu'ils ne voient le jour, au contraire du temps qui enfante, qui laisse exister ses enfants, pour ensuite les dévorer » (Eliade, *Philosophie de la mythologie* 193). Il y a donc ici à le distinguer de Chronos qui, lui, dévore ce qu'il a *mis au monde*. Une première caractérisation du temps irréel est précieuse : Kronos « n'est le Dieu que du temps *chaotique* » (Eliade, *Philosophie de la mythologie* 193). Ce dont le menace sa progéniture, c'est évidemment de lui succéder, ce qui se traduit ainsi : Kronos n'admet pas la succession qui est le propre du temps réel. En termes religieux, il veut demeurer le Dieu unique en accaparant pour soi tout l'être. Ce n'est donc pas seulement l'être-après qu'il récuse, mais tout aussi bien l'être-avec : lui seul. Il est clair que sans postériorité et sans contemporanéité, il n'est de place pour un temps réel. Schelling précise : « Il est la simultanéité *qui lutte* contre le temps ». À lui ne s'applique pas la sériation A + A + A qui ne donne jamais que l'idée d'un « temps apparent », par opposition au véritable[5]. Il n'est que A fixé à soi. Schelling se contente de juger qu'il n'est pas le Dieu du temps réel, mais qu'il l'est d'un temps irréel. En vérité, il n'est pas du tout le Dieu du temps, mais le Dieu négateur du temps. Il faut réserver à Chronos d'être le Dieu du temps irréel.

---

[4] *Les Âges du monde* établissent qu'avant la temporalité, l'être est soumis à un mouvement rotatoire, un inepte tourbillon abyssal.

[5] « Scheinbare Zeit » (Schelling, *Introduction à la philosophie* 162).

Du père de Zeus Schelling dit : « En refusant de devenir passé, il entrave l'ouverture au passé, au présent et à l'avenir, c'est-à-dire au temps *effectif* » qui ne survient « que lorsque quelque chose est posé comme passé » (*System der Weltalter*, XII 292). Tout le poids de la sentence repose sur le verbe *poser* typique de l'idéalisme allemand et qui suppose un acte, réfléchi ou préréfléchi. Poser le passé comme passé, c'est d'abord faire du présent autre chose que la continuation dans une seule coulée de ce qui a précédé et ceci sans rupture de niveau.

Il en résulte que la création s'appuie sur un mouvement tout à fait nouveau, un commencement à un degré supérieur, un temps en soi, soit A + B + C (*Initia philosophiae* 160-161), une suite de temps (*Philosophie der Offenbarung. Sämmtliche Werke* XIII 308 ; XIV 110). A est mis au passé, non à la faveur d'un mouvement immanent à A, lequel ne saurait rien faire que se reproduire, mais grâce à l'autoposition de B qui est simultanément position de A comme passé. « Aussi longtemps que l'*avant* n'a pas trouvé son *après, aussi longtemps* par exemple que n'est posé que le moment = A sans que soit encore posé A + B, il n'y a pas non plus de temps et A se situe encore en dehors de la succession » (*Philosophie der Offenbarung. Sämmtliche Werke* XIII 307). Question : est-ce que ce qui ouvre le temps doit se signaler dans le souvenir comme étant la chose marquante par excellence et ce palier auquel il conviendrait parfois de revenir dans la pensée commémorante ? Il semble que oui. Mais telle n'est pas l'opinion de Schelling : « Celui qui, en prenant une décision, se réserve le droit de la rappeler au jour, celui-là ne commence jamais » (*Les Âges du monde* 213). Certes le devenir récuse la régression, mais va aussi jusqu'à exiger que le commencement doive, pour être véritablement, se faire oublier, disparaître, sinon Kronos ne pourrait succéder à Ouranos et Zeus à Kronos. Tout cela donne ample matière à méditer.

La confrontation d'Eliade et de Schelling permet de distinguer 1/ l'éternité, le *nunc stans,* qui est l'instant dans un temps suspendu, ce qu'Eliade appelle « l'unique instant d'une infinie durée » (*Forêt interdite* 640), 2/ le hors-temps de la répétition immédiate, 3/ la vie simultanée, du saint par exemple, dans le temps et dans l'éternité[6], 3/ le temps irréel circulaire (de la répétition médiate), 4/ le temps irréel linéaire cosmique et enfin 5/ le temps véritable potentié, le seul à comporter des actes irréversibles et irréitérables qui font histoire.

Or bien qu'Eliade n'ait pas conçu formellement une temporalité potentiée différente d'une temporalité linéaire, il a eu l'intuition de celle-là lorsqu'il note dans ses mémoires que « l'amour peut constituer une rupture de niveau et révéler une nouvelle dimension existentielle – autrement dit l'expérience de la liberté absolue » (*Les moissons du solstice* 132).

[6] Dans *Forêt interdite* on précise que : « seul un saint peut vivre à la fois dans le temps et hors du temps, dans l'éternité » (633).

Sauf exception, ces cinq temporalités se juxtaposent. À considérer la généalogie du temps proposée par Schelling, nous obtenons une succession : 1/ l'éternité, le non-temps absolu, 2/ le temps rotatoire kronien, 3/ le temps de la crise ou de la scission, 4/ le temps prophétique dans l'indécision du passé et du futur, 5/ le temps prétemporel de la clôture de Dieu dans la nature, 6/ le temps au sens propre du mot, humain, 7/ le temps qui n'est plus temps, celui du grand Sabbat du Septième Jour (*Initia philosophiae universae* 172-173).

## BIBLIOGRAPHIE

Eliade, Mircea. *Images et symboles*. Gallimard, 1952.
—. *Forêt interdite*, traduit par Alain Guillermou. Gallimard, 1955.
—. *Le mythe de l'éternel retour*. Gallimard, 1975.
—. *Le temps d'un centenaire* suivi de *Dayan*, traduit par Alain Paruit. Gallimard, 1981.
—. *Les moissons du solstice. Mémoires II, 1937-1960*, traduit par Alain Paruit. Gallimard, 1988.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Philosophie der Offenbarung*. *Sämmtliche Werke.* Cotta, 1856-1861.
—. *Initia philosophiae universae*. Bouvier, 1969.
—. *System der Weltalter*. Klostermann, 1990.
—. *Les Âges du monde*, traduit par Pascal David. PUF, 1992.
—. *Introduction à la philosophie*, traduit par Marie-Christine Challiol-Gillet & Pascal David. Vrin, 1996.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 53 - 62
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.04

# STRATÉGIES TRANSNATIONALES DANS L'ŒUVRE DE MIRCEA ELIADE

**LAURA T. ILEA**[1]

**ABSTRACT.** ***Transnational Strategies in Mircea Eliade's Writings.*** In this article, we will consider the techniques through which an important hallmark of Romanian culture, Mircea Eliade, negotiated his transnational strategies, in a continual back-and-forth movement between his place of origin and a larger, cosmopolitan context. Paradoxically, as proven by Paul Cernat, it is not exoticism that will lead to his treatises on the history of religions, but on the contrary, the return to Sambo's room, as described in *The Forbidden Forest* novel. Moreover, the European modernist project, defended by Eliade, is in itself an antinomic project: exceptional avant-garde techniques succeed regressive strategies. The latter are based on the modern hermeneutics of meaning, developed by Eliade in his approach to the history of religions, which is an all-encompassing way of interpreting religious facts as hierophanies.

***Keywords*****:** *terror of history, antimodernist strategies, hierophany, autochthonism, transnational techniques*

**REZUMAT.** ***Strategii transnaționale în opera lui Mircea Eliade.*** În acest articol, vom analiza tehnicile prin care un reper important al culturii române, Mircea Eliade, și-a negociat strategiile transnaționale, într-o continuă mișcare între locul de origine și un context mai larg, cosmopolit. În mod paradoxal, așa cum o demonstrează Paul Cernat, nu exotismul este cel care va conduce înspre tratatele de istoria religiei ci, dimpotrivă, reîntoarcerea la camera Sambo, așa cum e ea descrisă în romanul *Noaptea de Sânziene*. Mai mult, proiectul modernist susținut de Eliade este în sine un proiect antinomic : tehnici avangardiste de

---

[1] Écrivaine et philosophe roumaine-canadienne, **Laura T. ILEA** a publié deux romans (*Cartographie de l'autre monde*, Humanitas, Bucarest, 2018 et *Les femmes occidentales n'ont pas d'honneur*, L'Harmattan, Paris, 2015), un recueil de nouvelles (*Est*, L'Harmattan, Paris, 2009), des études littéraires parmi lesquelles *La littérature canadienne en infrarouge. Le nihilisme féminin* (Bucarest, Tracus Arte, 2015) et *Littérature et scénarios d'aveuglement - Orhan Pamuk, Ernesto Sabato, José Saramago* (Paris, Honoré Champion, 2013) et une étude sur le philosophe allemand Martin Heidegger (*La vie et son ombre,* Éditions Idea, Cluj-Napoca, 2007). Elle est actuellement professeure de littérature comparée à l'Université Babes-Bolyai, chercheure attachée au SenseLab, Concordia, et membre du *Centre de Recherche des Études Littéraires et Culturelles sur la Planétarité* de l'Université de Montréal. Email : laura.ilea@ubbcluj.ro

excepție succedă unor strategii regresive. Acestea din urmă sunt bazate pe hermeneutici moderne ale sensului, dezvoltate de Eliade în abordarea istoriei religiilor, care reprezintă un mod extins de interpretare a faptelor istorice ca hierofanii.

***Cuvinte-cheie***: *teroarea istoriei, strategii antimoderniste, hierofanie, autohtonism, tehnici transnaționale*

Pour parler de la stratégie de *rebranding* (réinsertion culturelle) des auteurs roumains qui ont vécu à l'extérieur du pays, l'article de Mihai Iovănel du volume *Romanian Literature as World Literature* (2017) introduit le prolifique concept de cronogéométhodologie, inspiré du manifeste de Christian Moraru dans son livre publié en 2015, *Reading for the Planet : Toward a Geomethodology*. Ce que son article prouve c'est la constitution dynamique d'un système littéraire (dont les bases sont jetées par *La République Mondiale des Lettres* de Pascale Casanova), vu comme une « succession infinie de manifestes, mouvements, assauts et révolutions littéraires » (12). Dans celui-ci, les stratégies de *rebranding* jouent un rôle essentiel et les jeux de repositionnement à longue échéance entre avant-gardisme et conservatisme (notamment l'accélération et le ralentissement du temps) sont vus sous deux angles différents : d'un côté dans leur extrême imprédictibilité et de l'autre du point de vue d'un jeu culturel complexe. Certes, insiste l'auteur, plus le degré d'interculturalité d'un écrivain est important, plus son œuvre sera intégrée d'une manière inattendue dans le canon. En d'autres mots,

> temporality constitutes an environment insofar as it comprises an inextinguishable supply of nonlinear, heterogeneous scenarios and trajectories where a sequence of seemingly energetic and well-effected moves such as those making up a writer's career may stop suddenly, if not arbitrarily, or where, on the contrary, a move that was apparently blocked in the past may undergo a resuscitation that is as spectacular as it is unpredictable (Iovănel 218).

Les écrivains sont ainsi vus comme des joueurs participant à une course dans une stratégie de *rebranding*. Entre leur position initiale, les repositionnements ultérieurs et le réseau temporel et spatial dans lequel ils s'intègrent dans leur nouvelle configuration globale il y a beaucoup de convergences, mais aussi des divergences.

Ainsi, parmi les trois stratégies les plus réussies, dans la littérature roumaine, quant à leurs repositionnements culturels, Iovănel mentionne « la structure des

jeux » : la position avant-gardiste de Ionesco, la position anachronique-novatrice de Cioran et le positionnement anachronique-asynchronique d'Eliade, surtout dans ses nouvelles – stratégies qui seront explicitées par la suite (Iovănel 225). La déviation par rapport au canon national provoque ainsi « des séquences temporelles du canon national préétabli », « la progression chronologique d'une certaine nation » et, en égale mesure, « la succession chronologique des textes sanctifiés » (Dimock 227). Le canon en entier sera ainsi réinterprété.

Dans cette perspective, les stratégies des trois écrivains (Eliade, Cioran, Ionesco) sont analysées minutieusement, en regard de leurs appartenances à un contexte roumain, mais aussi à un contexte plus large, européen ou international. Leurs repositionnements se distribuent sur un axe du trauma mais aussi du refus du trauma : Eliade aspire tout d'abord à se bâtir une double carrière, en Roumanie et en Europe, en espérant jouer ce double jeu aussi longtemps que possible, ce qui ne se passera pas, malheureusement, en raison des événements historiques qui le dépassent. L'événement traumatique de la perte de la langue roumaine pour Cioran s'est transformé par la suite en une coupure définitive et dans le refus obstiné de la parler, pendant que Ionesco aurait définitivement renoncé à ses ambitions roumaines en 1948.

En ce qui concerne la stratégie de Cioran, elle serait un mélange inhabituel d'esprit révolutionnaire et régressif, en d'autres mots « la découverte de quelque chose de si ancien qu'il devient nouveau » (Iovănel 223). Le passage entre *Sur les cimes du désespoir* (1934), son premier ouvrage roumain et *Précis de décomposition*, son premier livre français (1949), représenterait ainsi le passage du pathos vitaliste de la période de l'entre-deux-guerres en Roumanie d'un côté (pathos avec peu de réverbérations dans un contexte transnational) et le scepticisme désabusé d'un admirateur des stoïciens. Ce passage représente le repositionnement dans un nouveau contexte culturel – le coup de maître de Cioran. Il est vrai que beaucoup de critiques ont insisté sur les enjeux historiques qui ont poussé le jeune Cioran vers une option politique extrémiste, dont il s'éloignera à la maturité[2]. Ceci représente une réponse au questionnement autour du passé fasciste de Cioran, d'Eliade et de Ionesco, déclenché par Alexandra Laignel-Lavastine avec la parution en 2002 de son ouvrage, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme*.

La stratégie de *rebranding* dans le cas de Ionesco serait d'une certaine manière plus évidente parce que, d'un seul coup, il se place à la conjonction de l'« l'absurdisme » roumain de ses maitres absolus, I. L. Caragiale et Urmuz, et de la tradition plus large de Kafka et de Jarry relative à l'absurde (Iovănel 223). Matei Călinescu, cité par Iovănel, affirme à propos de *La cantatrice chauve* qu'il

[2] Voir en ce sens Marta Petreu, *De la Junimea la Noica. Studii de cultură română*.

s'agit « du *début d'une série* et en même temps, du *renouvèlement d'une tradition comique* qui débute avec Alfred Jarry et, d'une certaine manière, peut être retracée jusqu'à Rabelais » (224). Les anti-pièces de Ionesco, parmi lesquelles les plus connues sont *Rhinocéros* (1959), *Le Roi se meurt* (1962), *Les chaises* (1952), *La leçon* (1951) s'inscriraient dans une double tradition, tant européenne que roumaine, de la comédie de l'absurde (Iovănel 224).

La stratégie de réinsertion culturelle d'Eliade est d'une certaine manière plus directe, puisqu'il mélange la carrière académique avec celle d'écrivain. Pourtant, le critique mentionné affirme que, même si dans l'espace académique Eliade se place exceptionnellement, dès le début, dans l'espace littéraire, ses stratégies seraient moins adéquates (du moins dans l'espace français) : ainsi, tout d'abord la traduction du roman *Maitreyi* (avec le titre *La Nuit bengali*, en 1950), qui avait eu un grand succès en Roumanie, mais non pas en France, où son exotisme est passé inaperçu ; ensuite *Forêt interdite* (paru en 1955 en français et en 1971 en roumain), écrit dans un style balzacien qui n'était plus à la mode en France à ce moment-là. Une meilleure stratégie de réinsertion culturelle semble avoir réussi à Eliade avec sa prose fantastique telle qu'on la trouve, notamment dans *Mademoiselle Christina* (1936), *Youth without Youth* (1976) (transposée en film pas Francis Ford Coppola avec le même titre en 2007) et *Le Serpent* (1979) (Iovănel 224-225).

En dépit des critiques mentionnées, nous allons regarder de près les manières à travers lesquelles cette figure de proue de la culture roumaine qu'est Mircea Eliade a négocié ses stratégies transnationales, dans un continuel aller-retour entre son espace de provenance et un contexte plus large, transnational — surtout qu'il s'agit d'un passage qui est toujours imprégné par des dérives et par l'affrontement d'une situation historique extrême. Eliade est tout d'abord l'apologète d'un modernisme accru, ponctué par l'occidentalisme, qui va main dans la main avec une attirance pour l'exotisme oriental (voir *Maitreyi* ou bien *Le secret du docteur Honigberger*). Avec *Noces au paradis*, écrit partiellement dans un camp où il a été envoyé à Miercurea-Ciuc et, ensuite, avec *Forêt interdite*, roman écrit dans les conditions difficiles de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, Eliade retourne vers une « autochtonisation » de la prose, sans toutefois tomber dans l'autochtonisme. Ainsi il essaie de contrecarrer l'obsession antérieure de la modernité, représentée par l'écriture « à la Dos Passos, Joyce ou Papini », ainsi que la propension vers « l'extérieur, donc vers l'itinérance, l'expérience et l'aventure » (Cernat 163).

Eliade veut donc contrecarrer l'obsession de l'histoire. La plupart des intellectuels de l'entre-deux-guerres en Roumanie ont entretenu des rapports tendus avec leur époque, sans doute parce qu'elle fut violente et décevante.

Le temps est perçu donc par Eliade comme une chute libre et ses stratégies d'évasion sont en même temps esthétiques et herméneutiques. L'exercice d'exégèse qu'il pratique est en égale mesure un exercice littéraire, capable de recouvrir une dimension qui transgresse l'histoire et surtout un espace qui pourrait dissoudre le temps linéaire-chronologique de l'histoire interprétée avec une clé occidentale, dans la direction d'un temps-hiérophanie.

L'équation dans laquelle se place Eliade est donc, selon le critique roumain, celle « d'une captivité et des évasions multiples »[3], grâce à la littérature et à l'herméneutique religieuse. Le 21 juin 1945, la nuit de Saint-Jean, Eliade interrompt l'écriture de son livre sur le chamanisme pour commencer l'écriture de ce que s'appellera *Forêt interdite* ou bien *The Forbidden Forest*.

Bien avant, en 1938, dans le camp de Miercurea Ciuc, Eliade prépare deux manuscrits : celui du roman, *Noces au paradis,* ainsi que la traduction du livre *Fighting Angel* de Pearl S. Buck. Il avait entamé cette traduction afin de pouvoir soutenir financièrement la publication de la revue d'histoire des religions *Zalmoxis*. La conjonction entre ces deux entreprises n'est pas aléatoire, prouve Cernat dans l'article cité. Les personnages de son livre, ainsi que du roman traduit, sont « des soldats de l'esprit ou bien des héros du vécu dans des conditions-limites (le prêtre missionnaire, l'aventurier-explorateur, le révolutionnaire-ascète) » (Cernat 160). Ces modèles s'appliquent parfaitement au contexte vitaliste de son pays à ce moment-là ; mais est-ce qu'ils s'appliquent également à un contexte plus large ?

Il s'agit, comme le prouve toujours l'article cité, d'une expérience de proportions par laquelle passe Eliade à ce moment de sa vie, qui le préparera pour les grandes évasions ultérieures. Il s'y prépare en tournant le dos à l'histoire. Pour ce faire, il y a au moins deux techniques qu'il développe en parallèle : le livre sur le chamanisme et « l'expérience quasi-chamanique de la fiction » (Cernat 160). Ce qui est intéressant à mentionner, c'est le fait que la période de jeunesse d'Eliade est marquée par l'anarchisme, par l'apologie de la virilité, par le dépit envers la femme et l'amour – des spectres de son modernisme accru, incarnés dans les figures des héros anarchiques des romans et des nouvelles tels que *Retour du paradis* (1934) et *Les hooligans* (1935).

Évidemment, dans cette expérience transformatrice racontée par *Noces au paradis* il s'agit du rôle transgressif de l'amour, du passage à la mort, qui conduit à un nouveau paradigme. Il s'agit, en premier lieu, d'un *homo duplex*, d'un écartèlement tout d'abord érotique et, ensuite, littéraire et cognitif qui donne la mesure de la duplication d'Eliade (Cernat 160). Le personnage féminin principal, Ileana ou Lena, selon les métamorphoses par lesquelles elle passe

[3] C'est le titre de l'article susmentionné de Cernat (159).

devant les deux hommes du roman, Mavrodin et Hasnas, qui l'aiment à deux moments différents de sa vie (en tant que jeune femme et en pleine maturité), vit en permanence à contretemps de ses partenaires. Ce qui dénote « la plurivalence herméneutique » spécifique à Eliade, comme l'appelle Matei Călinescu dans *Despre Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, équivalente à une intégration complexe.

Ce qui est intéressant c'est que les romans écrits dans cette période, *Noces au paradis, La vie nouvelle*, la pièce de théâtre *Iphigénie*, migreront tous dans une toute autre direction que celle annoncée par l'auteur de l'*Apologie de la virilité*. Cernat prouve qu'à travers son intérêt inouï pour une auteure qui contrevient de manière flagrante à son crédo moderniste antérieur, Pearl S. Buck, Eliade retourne à son idée que le roman contemporain devrait proposer « des personnages-mythe », ayant « une valeur exemplaire pour la communauté » (Cernat 162). Rien de plus étonnant que le passage de l'écriture à la Dos Passos à un monde narratif chargé par l'énergie élémentaire, influencée par la narration populaire chinoise, comme celui de Pearl S. Buck – « l'énergie élémentaire des découvreurs du Nouveau Monde » (162).

*The Fighting Angel* de Pearl S. Buck parle de l'histoire d'un pasteur occidental qui s'écarte, vers la fin du roman, des missionnaires américains, en s'intégrant à la population indigène. Le pasteur est construit sur le modèle du père de Buck, qui renie son appartenance, tout comme « sa fille tourne le dos à une entière tradition élitiste d'une littérature hypersophistiquée (européenne, mais aussi chinoise) » (Cernat 163). En échange, elle choisit l'authenticité extra-canonique du roman populaire chinois, qu'elle ambitionne de consacrer devant le monde entier. Stratégie qui veut légitimer une manière autochtone de voir le monde – une stratégie de *rebranding*. Effectivement, l'auteure a remporté le prix Nobel de littérature en 1938.

Après l'exotisme des romans *Minuit à Serampore, Le secret du docteur Honigberger*, ou bien *La nuit bengali*, *Noces au paradis* et *Forêt interdite* représentent la stabilisation affective « d'une personnalité encline vers des aventures irresponsables, égoïstes » et la découverte de « l'intimité calme des endroits familiers au détriment des escapades cosmopolites dans différents pays étrangers » (Cernat 163) ; « l'atmosphère d'un Bucarest en voie de disparition » – un fantasme qui le hantera pendant les années d'exil. C'est la chute vers l'intérieur, l'évasion vers *illo tempore* d'une personnalité attirée jusqu'à ce moment-là par la déambulation exotique et par les expériences cosmopolites.

Si, à travers la traduction de Pearl S. Buck qui s'effectue en même temps que la rédaction du livre *Noces au paradis*, s'expriment les « méga options globales » d'Eliade, le côté extraverti de l'écrivain – sa double option pour deux cultures et civilisations antinomiques (l'Amérique et l'Extrême-Orient) –, *Noces*

*au paradis* ainsi que *Forêt interdite* représentent la mélancolie du retour au pays, le regard nostalgique d'un Ulysse balkanique converti à la « beauté » familière.

Le camp de Miercurea-Ciuc devient ainsi le cadre d'une expérience intérieure d'où, à travers l'expérience de la fiction, « la sensibilité de l'écrivain sort purifiée et, de toute façon, suffisamment mure pour faire face aux grandes évasions qui s'ensuivront » (Cernat 164). De manière paradoxale, ce n'est pas l'exotisme et le cosmopolitisme qui deviennent les axes de confrontation avec l'histoire qui mèneront plus tard vers ses traités d'histoire des religions, mais au contraire, le retour vers la chambre de Sambo, telle qu'elle est décrite par Stefan, le personnage principal de *Forêt interdite*. Il s'agit d'une chambre qu'il s'était construite dès sa jeunesse et dans laquelle s'opérait une expérience d'arrêt temporel, une fuite du poids encombrant de l'histoire.

En fait, ce poids encombrant est appelé par Eliade la *terreur de l'histoire*. Si on considère cette fuite comme une stratégie antimoderniste, on pourrait alors facilement considérer les évasions ultérieures d'Eliade comme des projets qui tournent le dos à l'esprit avant-gardiste européen. Mais je pense, avec von Stuckrad, auteur de l'article « Utopian Landscapes and Ecstatic Journeys : Fr. Nietzsche, Herman Hesse, Mircea Eliade on the Terror of Modernity », que ces contre-stratégies appelées régressives font elles-mêmes partie du projet de la modernité. Elles s'inscrivent dans un canon plus large, où l'oscillation entre la recherche de nature scientifique et l'imagination littéraire ont été d'une importance cruciale pour la personnalité de l'auteur. Cette nouvelle stratégie constitue une interprétation métaphysique de l'histoire qui transgresse souvent les frontières de l'argumentaire académique.

C'est dans ses livres scientifiques qu'Eliade cherche une nouvelle herméneutique de l'histoire, qui lui confèrerait, encore et encore, la possibilité de l'évasion de l'histoire dans *illud tempus* : *Le mythe de l'éternel retour* (1949) (traduit en anglais avec le titre *Cosmos and History*) est écrit à l'époque où il rejoint le cercle *Eranos* et entre en correspondance avec Jung et Corbin ; l'étude sur le chamanisme, publiée en français en 1951, met en scène, elle aussi, l'idée que le temps est marqué par la guerre et par la destruction, mais que, au-delà de cette histoire damnée, il existe un temps cosmique sans contraintes. En parallèle, Eliade travaille à son roman *Forêt interdite*. L'histoire proprement-dite du roman commence la nuit de Saint-Jean et finit par la mort, dans un accident de voiture, des deux amoureux, Ștefan et Ileana. Les enjeux du roman sont les mêmes que ceux retrouvés dans le livre sur le chamanisme : l'histoire, le temps, la synchronicité, l'évasion par l'imagination et la prédestination.

Le conflit avec la modernité est prégnant, semble-t-il, chez Eliade, de même que le désir de retour vers le temps mythique, le catastrophisme inhérent au slavisme à la Dostoïevski, exprimé par la sagesse du moine Anisie, qui fait

référence à la guerre qui succédera à une autre, jusqu'à la fin du temps, où rien ne subsistera dans la déchéance finale (*Forêt interdite* 335). Il faut aussi souligner le fait que ce catastrophisme est perçu uniquement à l'intérieur d'un paradigme historique sans transcendance, où l'annihilation serait équivalente à la perte totale du sens. La seule solution pour un tel type d'approche serait l'invention d'un nouveau type d'humanité qui, paradoxalement, passerait chez Eliade par la restitution *ab initio*. Une humanité qui contrecarrerait l'obsessionnel problème de l'histoire :

> Et, pour l'homme historique, pour l'homme qui veut être un créateur d'histoire – et déclare qu'il est exclusivement, – il n'est pas douteux que la perspective d'un anéantissement à peu près total de ses créations historiques soit une véritable catastrophe. Mais il existe aussi une autre humanité, en dehors de l'humanité créatrice d'histoire. Il existe, par exemple, l'humanité qui a habité les paradis non-historiques ; le monde primitif, si vous voulez, ou le monde préhistorique, – le monde que nous rencontrons au début de chaque cycle, quel qu'il soit, représente un monde spécifique d'être dans l'Univers. Ce monde-là, se posait, comme tel, d'autres problèmes, essayait d'atteindre une autre perfection que celle que cherche l'homme moderne, obsédé par l'histoire. (*Forêt interdite* 335)

Anisie, le moine, l'interlocuteur du personnage principal, représente ainsi l'une des hypostases d'Eliade, puisqu'il partage avec lui sa conviction que l'humanité doit se reformuler profondément et qu'une telle transformation serait possible uniquement après le retour à un *illud tempus* mythique.

Une autre hypostase d'Eliade est celle de Stefan, qui voit la transformation, l'évasion de l'histoire en l'absence de l'élément catastrophique : « Et moi je rêve de m'échapper un jour du temps, de l'histoire… Mais non pas au prix de la catastrophe que vous annoncez. » (*Forêt interdite* 336).

Et cela, parce qu'il imagine un espace à part, à l'abri des catastrophes historiques, une chambre secrète, appelée Sambo – l'équivalent de l'ascension de l'âme, le contact avec l'autre monde par l'art et par l'extase – le noyau du livre sur le chamanisme écrit par Eliade ; une sorte d'évasion verticale, capable de renverser la chute dans l'histoire, selon Daniel Noël, cité par Kocku von Stuckrad.

La chambre Sambo, la mort dans un accident de voiture, le chamanisme, sont autant de techniques pour replonger l'humanité moderne dans la réalité ultime, en *illo tempore.* Toutes ces techniques renvoient vers un renversement de la modernité.

On peut ainsi conclure que le projet moderniste de l'Europe, défendu par Eliade, est en soi un projet antinomique. Et que les techniques avant-gardistes d'exception sont secondées par des projets régressifs qui ne contredisent pas

l'idée initiale mais se constituent, au contraire, comme des évasions dialectiques d'un contexte de débordement historique.

Ce qui serait très intéressant à explorer serait aussi la possible réponse esthétique et intellectuelle de Mircea Eliade dans un contexte qui est moins empreint par l'obsession de l'histoire, mais plutôt par la notion de pouvoir illimité. Ce que Noah Yuval Harari affirme dans son livre *Homo Deus* est le fait que le grand programme de la modernité peut être brièvement synthétisé dans une phrase très simple : le remplacement du sens par le pouvoir illimité. À une époque qui plonge dans l'éradication des trois fléaux qui ont marqué l'histoire de l'humanité (les épidémies, les guerres, et la brièveté de la vie humaine), le pouvoir illimité déracine la quête du sens. Arrivé à ce point, on se demande quelle serait la technique régressive qui pourrait contrecarrer, à la manière de celles auxquelles Eliade a eu recours, cet élan vers l'incommensurabilité technologique. J'insiste sur le fait que cette technique régressive s'inscrit aussi dans les termes antinomiques de la modernité, dans sa grande tentation d'évasion.

Cette technique régressive se baserait ainsi sur l'herméneutique moderne du sens, développée par Eliade dans son approche de l'histoire des religions, qui est une manière englobante d'interpréter les faits religieux. L'ouverture vers la recherche du phénomène religieux affecte la connaissance en entier par l'entremise d'une méthode implicite : l'hiérophanie, c'est-à-dire la manière dont le sacré se manifeste dans le monde. La recherche d'Eliade dans le domaine du sacré conduit vers une anthropologie philosophique qui est en même temps l'herméneutique des hiérophanies, dirigée directement vers la question du sens et de l'être : un être de facture religieuse, placé au-delà des faits et des hiérophanies.

Ainsi la fonction de la chambre Sambo dans le roman *Forêt interdite* est-elle un élément régressif, inouï, qui introduit la stratégie anachronique-asynchronique par laquelle Eliade accomplit son insertion dans le paradigme transnational. Réussis ou pas, je pense que ces espaces transgressifs, qui accomplissent les hiérophanies dans le profane, sont nécessaires au plus haut point aujourd'hui où ce n'est pas la terreur de l'histoire qui nous hante, mais la terreur du pouvoir et du manque de sens. Les hiérophanies d'Eliade constituent une cartographie du sens qui pourrait nous extraire de la logique névralgique de notre monde.

## BIBLIOGRAPHIE

Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Harvard University Press, 2007.

Călinescu, Matei. *Despre Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*. Polirom, 2002.

Cernat, Paul. «Mircea Eliade, o captivitate și două evadări prin literatură». *Philologica Jassyensia*, vol 16, no 2, 2012, pp. 159–165.

Dimock, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*. Princeton University Press, 2008.
Eliade, Mircea. *Retour du paradis*, traduit par Philippe Blasen. L'Herne, 2014.
—. *Youth without Youth*, traduit par Mac Linscott Ricketts. Univ. of Chicago Press, 2007.
—. *Les hooligans*, traduit par Alain Paruit. L'Herne, 1987.
—. *Noces au paradis*, traduit par Marcel Ferrand. Gallimard, 1986.
—. *Mademoiselle Christina*, traduit par Claude B. Levenson. L'Herne, 1978.
—. *Forêt interdite*, traduit par Alain Guillermou. Gallimard, 1955.
—. *La nuit bengali*, traduit par Alain Guillermou. Gallimard, 1950.
—. *Le mythe de l'éternel retour*, traduit par Jean Gouillard, Jacques Soucasse. Gallimard, 1949.
Harari, Noah Yuval. *Homo Deus*. Harvill Seccker, 2016.
Iovănel, Mihai. «Temporal Webs of World Literature: Rebranding Games and Global Relevance after the Second World War – Mircea Eliade, E. M. Cioran, Eugène Ionesco». *Romanian Literature as World Literature*, édité par Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian. Bloomsbury Academic, 2017, pp. 217-233.
Laignel-Lavastine, Alexandra. *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascism e : trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*. PUF, 2002.
Moraru, Christian. *Reading for the Planet: Toward a Geomethodology*. University of Michigan Press, 2015.
Petreu, Marta. *De la Junimea la Noica. Studii de cultură română*. Polirom, 2011.
Stuckrad, Kocku von. *Utopian Landscapes and Ecstatic Journeys: Fr. Nietzsche, Herman Hesse, Mircea Eliade on the Terror of Modernity*, vol 57, no 1, 2010, pp. 78-102.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 63 - 70
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.05

# LE MYTHE DU VAMPIRE FÉMININ DANS *MADEMOISELLE CHRISTINA*

**LÉNA HOBEIKA**[1]

**ABSTRACT.** ***The Myth of the Female Vampire in*** **Miss Christina*.*** Mythologist, novelist and religious historian, Mircea Eliade grants a considerable place to the Fantastic as a way of reclaiming the Sacred in a deeply desecrated modern world. In his short story *Mademoiselle Christina*, he features a female vampire embodying the archetype of the nymphomaniac and demonic woman who returns to haunt the Mosco house and who manages to seduce Egor, a young painter visiting the castle. The prose writer creates a dreamlike story, mixing dream and reality, the natural and the supernatural while propelling the reader into a strange and captivating scenario. In this sense, it would be interesting to first study the poetics of the fantastic tale as well as its different mechanisms which contribute to creating a feeling of disturbing strangeness, "the unheimlich". Then we will analyze the erotic dynamics of the female vampire as well as its various symbolisms in order to finally offer a hermeneutical and mythical-symbolic approach to the work, where the reader will be led to decrypt the symbols and signs of the Sacred, camouflaged in reality.

***Keywords*****:** *fantastic, vampire, sacred, profane, hermeneutics*

**REZUMAT.** ***Mitul vampirului feminin în*** **Domnişoara Christina.** Mitolog, romancier, istoric al religiilor, Mircea Eliade acordă un loc considerabil fantasticului ca fiind un mijloc de recucerire a sacrului într-o lume modernă desacralizată. În nuvela *Domnişoara Christina*, el pune în scenă un strigoi încarnând arhetipul femeii nimfomane şi demoniace care revine să bântuie conacul familiei Mosco şi reuşeşte să îl seducă pe Egor, un tânăr pictor venit în vizită. Scriitorul creează o povestire onirică, amestecând vis şi realitate, real şi supranatural, propulsând cititorul într-un scenariu straniu şi captivant. În acest sens, ar fi interesant de studiat mai întâi poetica unei povestiri fantastice precum şi diferitele mecanisme care contribuie la crearea unui sentiment de stranietate l'« unheimlich ». În continuare analizăm dinamica erotică a femeii-vampir şi

[1] **Léna HOBEIKA** est doctorante en lettres françaises à l'Université Saint Joseph de Beyrouth. Elle travaille sous la direction de Jad Hatem et sa thèse porte sur la mystique et l'antimodernité chez Charles Péguy et Georges Bernanos. À présent, elle est professeure de langue à la Faculté des Langues de l'Université Saint Joseph et membre du laboratoire « Littérature et Arts » de la Faculté des Lettres. Email : lenaghobeika@gmail.com

diferitele sale simbolistici pentru a propune o abordare hermeneutică și mitico-simbolică a operei în care cititorul va fi condus spre decriptarea simbolurilor și a semnelor sacrului camuflat în realitate.

***Cuvinte-cheie*:** *fantastic, vampir, sacru, profan, hermeneutică*

« Esprit de l'amplitude » (Zănoagă 85) selon le critique roumain Eugen Simion, Mircea Eliade est considéré comme l'un des fondateurs de l'histoire moderne des religions. Mythologue, philosophe et romancier, il s'inscrit par l'ampleur de ses préoccupations dans la catégorie des grands penseurs de la culture roumaine. Son œuvre exprime la coexistence de deux forces opposées : le sacré et le profane qui sont à mettre en relation avec ses idées sur la transcendance, l'ésotérisme et l'évasion du réel. Dans son roman de facture fantastique intitulé *Mademoiselle Christina*, il relate l'histoire d'une famille isolée au bord du Danube qui subit l'influence maléfique d'une ancêtre disparue, tante Christina, qui revient hanter la demeure des Mosco. Jeune femme assassinée depuis plus de trente ans, réputé de boire le sang du bétail et celui d'un jeune membre de la famille, la petite Sanda, qui parvient à charmer Egor, un jeune peintre en visite au château. Si l'œuvre convoquée vient se placer sous le signe du genre fantastique, cela revient au fait que les événements sont perçus comme inédits, sensationnels et chargés de significations provoquant l'hésitation aussi bien chez le protagoniste que chez le lecteur : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov 165). Selon Freud, le fantastique est lié au sentiment de l'inquiétante étrangeté l'« unheimlich »[2] mettant l'emphase sur l'hésitation comme objectif narratif :

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. […] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude (Todorov 29).

Interrogé par Claude-Henri Roquet sur ses rapports avec le fantastique, Mircea Eliade affirme :

[2] « L'inquiétante étrangeté » est la traduction française donnée en 1933 par Marie Bonaparte de *Das Unheimliche* de Freud. Ce dernier avait aussi relevé plusieurs termes français susceptibles de traduire le mot « unheimlich » tels : « inquiétant », « sinistre », « lugubre », « mal à son aise ».

> Dans tous mes contes, la narration se déploie sur plusieurs plans pour dévoiler progressivement le fantastique camouflé dans la banalité quotidienne […] la littérature fantastique dévoile ou plutôt crée des univers parallèles. Il ne s'agit pas d'une évasion, comme croient certains philosophes historicistes, parce que la création – sur tous les plans et dans tous les sens du mot – est le trait spécifique de la condition humaine (n. t.) (Handoca 162).

Dans cette perspective, il serait intéressant d'analyser la genèse de l'écriture éliadienne et de découvrir les mécanismes d'une poétique du fantastique tout en étudiant la structure narrative et onirique du récit. Au sein de notre étude, on portera l'attention tout particulièrement sur le mythe du vampire féminin ainsi que sur ses diverses interprétations. Par la suite, on proposera une approche herméneutique et une interprétation mythico-symbolique du récit surnaturel pour montrer comment l'œuvre vient s'inscrire dans la théorie générale de l'imaginaire religieux ainsi que dans la tradition des contes roumains.

## Genèse et poétique du récit fantastique

L'œuvre d'Eliade répond aux caractéristiques du récit onirique faisant intervenir des événements inexplicables et des éléments maléfiques suscitant chez le lecteur un sentiment de malaise et d'angoisse. Il s'agit d'une esthétique de l'hésitation, voire une rhétorique de l'incertitude mêlant le merveilleux et l'étrange. Au niveau spatio-temporel, on retrouve une fascination de la nuit, un temps favorable au déchaînement des forces fantastiques. De même, l'espace présente une normalité apparente où surgit l'anormalité et on peut relever deux lieux symboliques au sein du roman que sont le manoir et le parc. Le manoir des Mosco, décrit pendant la journée, semble à première vue ne cacher aucun mystère mais pour le lecteur initié, capable de déchiffrer les signes, sa décrépitude revêt une dimension énigmatique et étrange : « C'est un lieu maudit. Je l'ai senti dès le premier soir. Rien n'est sain ici. Pas même ce parc artificiel, un parc d'acacias et d'ormes semés de main d'homme […] Je sens néanmoins combien cette maison me pèse et je ne me trompe jamais » (Eliade, *Mademoiselle Christina* 58). L'étrangeté de la demeure donne une sensation d'épuisement, une perte de toute force physique et psychique chez les personnages. Quant au parc, il revêt une dimension énigmatique et ambiguë, constituant un seuil de passage vers le monde fantastique, voire un espace privilégié auquel les personnages peuvent accéder à la fin du processus d'initiation : « Il y a eu des forêts pendant des centaines d'années de suite, ce sont des lieux magiques […]. La forêt vous fait peur à vous aussi, qui êtes un jeune homme cultivé, dépourvu de superstition. C'est une frayeur qui n'épargne personne » (20). La forêt demeure un thème fondamental du folklore roumain symbolisant un espace des guerres entre les forces du bien et du mal. Les ténèbres renvoient aussi à la zone de l'inconscient et au chemin de l'absolu. L'espace réel

devient un lieu de passage vers un monde parallèle où les héros seront projetés, glissant du réel dans l'irréel comme le cas d'Egor et de Nazarie, des êtres cérébraux, sceptiques et antipathiques qui essaient de trouver une explication logique au surgissement du surnaturel. Sans la dimension du fantastique, les personnages sont presque insignifiants et d'une nudité morale effrayante. Egor est en pleine immersion dans le monde fantastique, il vit une expérience de type initiatique subissant les envoûtements de l'enchanteresse Christina. Quant à Nazarie, il se révèle beaucoup plus empathique face à la présence troublante de Christina et aux histoires terrifiantes qu'il a entendues et dont les conclusions, très révélatrices, lui permettent de saisir le rapport que la femme garde avec l'espace et les objets qui lui appartenaient : « Pareille femme laisse des traces dans une demeure. C'est pour cela que je sens quelque chose peser, que je me sens inquiet, abattu » (112).

Par ailleurs, on peut parler d'un fantastique anthropomorphisé proche du sensationnel et de l'étrange, voire un fantastique instrumental où les objets apparemment banals acquièrent une signification spéciale. L'impossibilité de dire le phénomène vampirique n'est pas uniquement relative aux personnages mais aussi à l'auteur, qui a souvent recours à l'allégorie et aux procédés métaphoriques pour s'exprimer. Le fantastique n'est pas décrit complètement, il n'est jamais vu en pleine lumière car la nuit et le brouillard masquent tout. Notons que l'ambiance d'inquiétante étrangeté est renforcée par la répétition de scènes glaciales, la présence d'ombres terrifiantes et inexpliquées, de tableaux qui s'animent ainsi que de l'odeur inquiétante du parfum de violettes :

> Mais ce n'était qu'une impression ; car l'autre répandait une terreur désespérée que le portrait ne dégageait pas. La torpeur et la mélancolie de la pièce provenaient des contrées autres et parlaient différemment à l'âme […] Cette odeur, c'est le parfum de sa jeunesse, des restes miraculeusement préservés de son eau de Cologne, des senteurs de son corps (43).

Les moments ancrés dans la réalité sont décrits de manière presque onirique, ainsi que le froid artificiel dans le manoir de madame Mosco, la décrépitude de celle-ci et le comportement bizarre de Sanda constituent des indices anticipant la naissance du maléfique et de l'étrange. Ajoutons que les lieux fréquentés, les personnes côtoyées et le retour obsédant de certains éléments (vision imprécise, bruits inquiétants, volutes de fumées, odeurs bizarres et lueurs infernales) viennent ranimer un sentiment d'inquiétante étrangeté chez le lecteur :

> Le froid de la chambre lui parut encore plus pesant. Il demeura longtemps indécis, sans force, près de la fenêtre. Il entendait maintenant le bourdonnement des moustiques tout près de lui, qui l'enveloppait lentement, de toutes parts, l'exténuant. Il commençait à s'apercevoir qu'il rêvait, et il eut peur. Et s'il ne s'éveillait jamais plus de ce sommeil incompréhensible, de ce monde des fièvres ? (Eliade, *Mademoiselle Christina* 93).

Au sein de l'œuvre, on peut relever aussi le motif du double, un thème fantastique par excellence où on voit apparaître des personnes qui, en raison de la similitude de leurs aspects, peuvent être considérées comme identiques. Ajoutons à cela la numérologie qui intervient à travers l'occurrence du chiffre trois étant donné qu'Egor a fait trois rêves et dans les contes roumains, ce chiffre symbolise l'équilibre, la perfection et suppose en même temps la dialectique ternaire (thèse, antithèse et synthèse) qui renvoie à la lutte de l'homme contre le monde moderne et ses contraintes. Au niveau du langage, une esthétique de l'ambiguïté et de l'étrange se manifeste grâce aux procédés stylistiques tels l'emploi fréquent de l'imparfait, la modalisation des énoncés et les constructions elliptiques ainsi que les champs lexicaux relatifs au mystère et à l'étrange propulsant le lecteur dans un monde enchevêtré entre le rêve et la réalité, le naturel et le surnaturel, le sacré et le profane. Sur le plan narratif, la causalité réelle est remplacée par la causalité surnaturelle et les jeux de la temporalité (la dilution, la contraction et le retour dans le passé) qui viennent mettre en exergue l'irruption du temps sacré et mythique dans le monde profane.

## Le vampire féminin : une dynamique érotique

La figure du vampire féminin, incarnée dans le récit d'Eliade par Mademoiselle Christina, correspond au moment de l'essor du récit fantastique. Masculin à l'origine, le vampire se féminise dans les dernières années du XIXe siècle et revêt diverses interprétations au sein de la fiction romanesque. Le vampire féminin est fortement érotisé, en contraste avec la tradition populaire qui en faisait uniquement un avatar sanguin. Créature protéiforme et enchanteresse, Christina instaure au sein du récit une dynamique érotique incarnant le mythe de la femme envoûtante, nymphomane et sadique. Au fil du récit, le romancier décrit les sortilèges et les obsessions érotiques de cette goule[3] qui revient jouir des plaisirs charnels que la mort prématurée lui avait interdits. Dotée des attributs du vampire classique, elle réussit à charmer le jeune Egor, un peintre en visite au château des Mosco :

> Egor ressentit un terrible vertige en écoutant sa voix. Elle différait de toutes les autres voix entendues en rêve. Comme si elle venait d'ailleurs, d'un autre monde […] Mais Egor n'avait pas peur de parler à une morte, il était plus gêné par sa proximité si chaleureuse, par son parfum trop fort de violette, par sa respiration si féminine. Mademoiselle Christina était émue, elle était impatiente — car elle respirait comme une femme troublée auprès d'un homme (Eliade, *Mademoiselle Christina* 67).

Chez Eliade, le fantastique s'incarne, il revêt une dimension physique vu que Christina est un agent extrahumain qui accomplit ses tâches par le biais de

[3] « La goule » (de l'arabe al-ghoûl ; féminin al-ghoûla ; « l'ogre ») est une créature monstrueuse du folklore arabe préislamique. Elle affectionne les cimetières, où elle déterre les cadavres pour s'en nourrir prenant souvent l'apparence d'une hyène ou d'une femme,

personnages auxiliaires qu'elle contamine. Son pouvoir séducteur s'exerce essentiellement par le biais d'une jeune fille Simina dont elle semble avoir pris possession : « Egor tressaillit et se sentit soudain effrayé. Non pas à cause de l'obscurité qui était brusquement tombée, surtout ici entre les arbres. Simina semblait avoir fait exprès de s'arrêter là. Ses yeux brillaient, les pupilles dilatées, et la nuque raide, d'une raideur irréelle » (50), voire même un réel processus d'envoûtement qui constitue la trame narrative du récit : « Il ressentait une véritable joie à planter ses doigts dans cette chair molle, jeune, démoniaque. La fillette se mordit les lèvres de douleur, mais pas la moindre larme ne mouilla ses yeux froids, métalliques. Cette résistance fit perdre la tête à Egor » (80).

Il est à noter que Simina est le substitut diabolique de son aïeule, voire son « alter ego diurne » (Zănoagă 87) qui cessera d'exister lorsque cette dernière sera anéantie à la fin du récit. Notons que la présence de Christina dépasse sa simple représentation picturale et ses apparitions déroutantes se subordonnent au thème du spectacle. Elle intervient trois fois dans les rêves d'Egor exerçant un sentiment d'attraction-répulsion sur sa victime : « Il ne pouvait plus résister. Son souffle passa dans le souffle de Christina, et ses lèvres se laissèrent happer, incendiées par sa bouche délicieuse comme une maladie inimaginable » (Eliade, *Mademoiselle Christina* 58). Pour créer son personnage, Eliade s'est largement inspiré du folklore roumain et des contes populaires et on observe au sein de l'œuvre de multiples références aux contes de la nourrice ainsi qu'à l'imaginaire mythologique et populaire relatif au mythe de Christina : « En tout cas, elle est curieuse, la disparition de Mademoiselle Christina, reprit M. Nazarie. Les gens prétendent qu'elle s'est faite goule […] C'est un folklore plutôt étrange, les contes de la nourrice » (46).

Une analyse plus approfondie de l'œuvre permet d'affirmer que la femme vampire revêt une dimension psychanalytique vu qu'Eliade a recours au thème du vampirisme pour donner une forme concrète au fantasme. La reprise du mythe est liée au retour du refoulé et la descente d'Egor dans la cave pour tuer définitivement Christina serait une métaphore de la descente dans les profondeurs de l'inconscient. L'acte de tuer la goule revêt une dimension symbolique et constitue une forme de catharsis permettant de libérer l'homme des forces du Mal. De même, l'incendie qui éclate dans le manoir à la fin du récit prend l'aspect d'une rébellion contre les forces du mal, voire une forme d'exorcisme libérant la demeure de la malédiction : « Tout va brûler, jusqu'aux fondations, dit sombrement M. Nazarie. Mais peut-être est-ce mieux ainsi. Peut-être la malédiction s'achèvera-t-elle... » (Christina 183). En résumé, on peut dire que le thème du vampirisme se place dans la catégorie des thèmes du « tu »[4] qui, selon Todorov, sont liés au désir sexuel et à

[4] Voir l'ouvrage *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov qui propose une classification des thèmes du « je » et des thèmes du « tu ». Les thèmes du « je » regroupent la multiplication de la personnalité, le double, la métamorphose alors que les thèmes du « tu » concernent le désir sexuel, dans toutes ses déclinaisons.

ses formes excessives, interdites et perverses. Si le prosateur a recours au surnaturel c'est pour aborder des thèmes interdits et pouvoir contourner la censure : « La fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser » (Todorov 67).

## Approche herméneutique et interprétation mythico-symbolique

Le récit éliadien illustre une esthétique de l'incertitude et tous les éléments sont mis en place pour créer un univers insolite. Dans la pensée d'Eliade, le fantastique est camouflé dans le réel où le lecteur est appelé à déchiffrer le sens caché des signes et des symboles. Face au temps profane, annihilant, et dévitalisant du monde moderne, le prosateur instaure un temps sacré et mythique illustrant la dialectique du sacré et du profane. Les personnages entretiennent un rapport complexe avec le sacré incarnant l'archétype de l'homme moderne et areligieux soumis à l'angoisse et à la terreur de l'histoire, cherchant à se libérer de la conscience de sa finitude. En effet, le scénario fantastique apparaît comme un recueil de signes, un réseau de symboles pouvant révéler, à l'homme qui apprend à les décrypter, une modalité du réel et une structure du monde : « Grâce aux symboles, le Monde devient transparent, susceptible de « montrer la transcendance » (Eliade, *Le sacré et le profane* 112). La fonction centrale de l'herméneutique[5] est de récupérer et de restaurer le sens originaire et fondateur du sacré :

> Cet autre monde représente un plan surhumain, « transcendant », celui des réalités absolues. C'est dans l'expérience du sacré, dans la rencontre avec une réalité transhumaine, que prend l'idée que quelque chose existe réellement, qu'il existe des valeurs absolues, susceptibles de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence humaine (Eliade, *Aspects du mythe* 174).

À travers son récit initiatique, Eliade cherche à refaire l'unité spirituelle du monde, unité réalisée jadis dans un *illo tempore* : « Mais il faut noter que la majorité des mythes par le seul fait qu'ils énoncent ce qui s'est passé "in illo tempore", constituent eux-mêmes une histoire exemplaire du groupe humain qui les a conservés et du Cosmos de ce groupe humain » (Eliade, *Traité d'histoire des religions* 360). Les personnages aussi bien que le lecteur appartiennent à un monde déchu et le recours au fantastique d'essence métaphysique constitue la seule voie permettant la reconquête du sacré. Penseur de l'histoire et des religions, Eliade considère qu'il est impossible à l'homme moderne de s'affranchir entièrement de la pensée religieuse qui est restée profondément ancrée en lui. Face à la montée du matérialisme et du scepticisme, l'homme moderne ayant répudié le sacré ressent la « terreur de l'histoire » cherchant une évasion hors du temps profane.

[5] Science des règles permettant d'interpréter la Bible et les textes bibliques, d'en expliquer le vrai sens. L'herméneutique philosophique chez Eliade se conçoit comme une théorie de l'interprétation, et de la réception de l'œuvre. Elle questionne la textualité en elle-même, et son rapport à l'auteur et au lecteur.

Dans la philosophie éliadienne, le message transhistorique du christianisme est l'arme la plus importante dont dispose l'homme moderne, pour faire face à l'histoire. Le romancier propose une intuition métaphorique du monde, voire un dévoilement progressif d'une surréalité camouflée dans la réalité quotidienne que chaque lecteur herméneute est appelé à déchiffrer et à interpréter. Cette œuvre à structure ouverte implique une lecture répétée où le prosateur ne facilite pas la démarche du lecteur ; au contraire, il tend à le dérouter à chaque page tout en définissant la posture interprétative qu'il devra adopter. L'acte de lecture devient, selon l'expression de Roland Barthes, un vrai « plaisir du texte », « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture » (Barthes 25).

## Conclusion

Très ancré dans la spiritualité roumaine, l'univers romanesque de Mircea Eliade représente un pont entre la culture populaire et la culture moderne illustrant le mythe de l'éternel retour et traduisant une nostalgie du sacré. Sa prose mêlant l'étrange et le merveilleux, le surnaturel et le monde physique transforme la réalité quotidienne en un lieu inintelligible. Symboles, mythes et images nécessitent une lecture herméneutique où le fantastique a pour fonction de sublimer, voire de compenser les désirs irréalisables. D'essence philosophique et métaphysique, le surnaturel chez Eliade s'intègre à notre existence illustrant la condition de l'homme moderne qui se détache du temps profane pour réintégrer le grand temps, le temps sacré. La fiction romanesque devient ainsi une véritable hiérophanie illustrant « la révélation d'une réalité absolue opposée à la non-réalité de la vaste étendue environnante » (Eliade, *Le sacré et le profane* 21).

## BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Seuil, 1973.
Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Gallimard, 1963.
—. *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965.
—. *Traité d'histoire des religions*. Gallimard,1975
—. *Mademoiselle Christina*. L'Herne, 2008.
Handoca, Mircea. *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*. Humanitas, 1999.
Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 1976.
Zănoagă, Teodor-Florin. « Les formes et les fonctions du fantastique chez Mircea Eliade ». *Transilvania*, no 1, 2009, pp. 85-90.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 71 - 86
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.06

# REPRESENTATIONS OF EVIL IN THE NOVELS *MISS CHRISTINA*, *THE SNAKE* AND *ISABEL AND THE DEVIL'S WATERS* BY MIRCEA ELIADE

**CONSTANTIN IVANOV**[1]

**ABSTRACT. *Representations of Evil in the Novels* Miss Christina, The Snake *and* Isabel and the Devil's Waters *by Mircea Eliade.*** The present article analyzes some representations of evil in the novels *Miss Christina*, *The Snake* and *Isabel and the Devil's Waters* by Mircea Eliade. In particular, we draw attention to the evil that directly refers to the mysterious dimension and, therefore, outlines a perception that exceeds the mundane experience of everyday life. In this sense, the emergence of unfathomable aspects and phenomena can only be explained in an imaginary approach. This type of representation of evil is perceived within the limits of a manifestation of the supernatural, in an unveiling of the evil through ill-fated, Mephistophelean characters or in the potentiation of "heresies" in the folkloric imaginary. The paper aims to examine how this evil, most often related to some almost occult experiences and fueled by local folklore, is capitalized in the fantastic prose of Mircea Eliade.

***Keywords:*** *mysterious, fantastic, magical, imaginary, representation, evil, devil*

**REZUMAT. *Reprezentări ale răului în romanele* Domnișoara Christina, Șarpele *și* Isabel și Apele diavolului *de Mircea Eliade.*** Articolul de față analizează unele reprezentări ale răului în romanele *Domnișoara Christina*, *Șarpele* și *Isabel și apele diavolului* de Mircea Eliade. În mod deosebit atragem atenția asupra răului care se referă nemijlocit la dimensiunea misterioasă și se înscrie, prin urmare, într-o percepție ce depășește experiența din domeniul cotidianului. În acest sens ajungem să vorbim de aspecte și fenomene stranii care pot fi explicate doar într-o abordare imaginară. Acest tip de reprezentare a răului este perceput în limitele unei manifestări a supranaturalului, într-o dezvelire a maleficului prin intermediul unor personaje nefaste, mefistofelice sau în potențarea unor „eresuri" din imaginarul folcloric. Or, acest rău, legat de cele mai multe ori de niște experiențe aproape oculte și alimentate din folclorul autohton, este valorificat în proza fantastică a lui Mircea Eliade.

***Cuvinte-cheie:*** *misterios, fantastic, magic, imaginar, reprezentare, răul, diavol*

[1] **Constantin IVANOV** is a scientific researcher at the Institute of Romanian Philology "B. P.-Hasdeu", Chisinau, Republic of Moldova. His research interests include: literary theory, comparative literature, mythology, religion and literature. Email: constantin_ivanov@yahoo.com

**Introduction.** The representation of evil as a mysterious entity in the prose of Mircea Eliade, and especially in the works mentioned in the title of this study, highlights the connection between the perception of evil in the folkloric imaginary and the capitalization of this manifestation in literary creations as an element that causes astonishment (mystery) and fear of something "incomprehensible". We refer to that "evil" which manifests itself as an instance of the mysterious, of the magnificent. As regards the concept of mysterious, what we have in mind is the acceptation of Rudolf Otto, who considers it to be a distinct element of the manifestation of the sacred. Rudolf Otto proposes the concept of *mysterium* which, taken in a general sense, expresses "only a "mystery", in the sense of something strange, incomprehensible and obscure. The *mysterium* itself is, in relation to our understanding of the term, only a concept which, by virtue of a certain analogy, gives us the possibility of designating the thing, but without really exhausting it" (Otto 33). By and large, according to Rudolf Otto, the term *mysterium* does not have a different meaning from the adjective "mysterious", this being rather the expression of the astonishment and incomprehension in relation to the "completely different", which in principle is something that causes fear, for instance, the demonic creature. This experience is also called a *numinous* experience (a form of manifestation of the sacred from which the moral dimension is drawn, a power that can be felt without being understood, namely it refers to the display of a formless power). In fact, mysterious feelings are quite prominent in Mircea Eliade's prose works, such as *Nights at Serampore* (1940), *The Forbidden Forest* (1955) or even in *Marriage in Heaven* (1938), whose characters are involved in a mirage and a welter of strange events.

The evil of mysterious nature is manifested in Eliade's prose in various unnatural occurrences and in the image of the other, of the stranger who comes from a different dimension. The mystery is expressed through the other's own way of being. What defines otherness is grasped through a process of knowledge and understanding of things and phenomena that go beyond the existential spheres, belonging to a sphere of the phenomenal and the supernatural. If a thing is perceived as having special value, then the immediate reality begins to have other valences. As Mircea Eliade puts it in *Le sacré et le profane*, "Pour ceux auxquels une pierre se rèvèle sacrée, sa réalité immédiate se transmue au contraire en réalité surnaturelle" (18). Because the longing is represented in a supernatural reality, evil (the devil) can be perceived as an expression of God's otherness, while existentially, the devil manifests itself as an unfortunate accident. To imagine what is impossible to imagine, that is, what transcends the limits of understanding the ordinary world, becomes essentially either a purely playful activity of thought focused on metaphysical meanings, or a probing into mystical or even occult abysses, as, for example, in the novels of J. K. Huysmans, *The Damned* (1891)

and *Against the Grain* (1884). In Huysmans's novel *The Damned* – in fact, a deeply occult approach to the topic, submerged in the swirl of black magic and hedonism – the image of the devil is very close to that of the Middle Ages.

In this perception, evil corrupts the human being by destroying spiritual balance. Thus, the soul no longer relates directly to the divinity by seeking fundamental answers as to its own discomposure, but resorts to a negative authority. Man seeks answers for his discomposure, exclusively in an illusory dimension offered by an entity of evil that manifests itself in demonic images, as is very well illustrated in *Faust* (1808, the first part of the tragedy, followed later by the second part in 1831) by J. W. Goethe – a mythical image of man's temptation to accede to the metaphysical world, of the aspiration to know the hidden and mysterious essence of the universe at any cost. The encounter with the demonic instance impels the human being to assimilate some mysteries, which are, for that matter, part of a taboo and camouflaged area of knowledge. Thus, evil is represented by an equivocal paradigm in which the fascination with and the fear of the mysterious prevail over rational logic and take the form of strange appearances largely perceived by exacerbated artistic sensibility.

In what follows, I aim to undertake an exegesis of some of Eliade's novels, highlighting the images and representations of evil, as well as their correlation with the Romanian folkloric imaginary, by analyzing primarily the characters with typically evil characteristics. We take the term "exegesis" to mean a methodological approach that emphasizes interpretation, in our case the interpretation of some novels from the oeuvre of Mircea Eliade. We do not intend to focus particularly on the interpretation (*hermeneia*) of the literary text proper, in its entirety, but only on the exegesis of some representations of evil in Eliade's novels. Exegesis is also called by Adrian Marino "applied hermeneutics", about which he says the following: "The original meaning is the same: hermeneutics is an exegesis (communication, explanation of meanings, texts, etc.). Practice has introduced, ever since the Middle Ages, a dissociation, which is preserved to this day: hermeneutics refers to the principles and rules of interpretation, it is the science and the methodology of interpretation, while exegesis is the practical application of hermeneutic rules, the actual, real interpretation applied to texts. Hermeneutics is the theory of exegesis; exegesis – applied hermeneutics" (Marino 39). Our approach also largely resorts to the methodological tools specific to imaginary research in the sense proposed by Gilbert Durand. This allows us to make a comparative analysis of the novels *Miss Christina*, *The Snake* and *Isabel and the Devil's Waters*. This methodological approach will enable us to identify the mythological substratum, thus achieving an interpretation that can refer to the religious factor, philosophy, anthropology or "other spheres of human expression" (Remak 31). Of course, there is a series of very well-known exegeses that come with unique approaches to Mircea Eliade's prose, such as:

*Mircea Eliade – un spirit al amplitudinii* by Eugen Simion, *Traversarea cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade* by Grațiela Benga, *Mircea Eliade. Poetica fantasticului și morfologia romanului existențial* by Gheorghe Glodeanu, *Eliade prin Eliade* by Sabina Fânaru, *Eros și thanatos. Eseu despre Mircea Eliade* by Liliana Bahnă and others. For the most part, the rhetoric of these exegetes focuses on mythical expressions and the symbolic load of some key images that allow the reception of Eliade's prose in a broader framework than that of criticism or literary history, highlighting, at the same time, some of Mircea Eliade's insights as a mythologist and historian of religions. A substantial contribution to the interpretation of symbols that encode latent meanings in Mircea Eliade's prose is that of Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, which tactically addresses the mythical substratum, as well as the relationship of some themes or motifs with the religious factor. Although we cannot refer to exegesis that implicitly address the manifestations of evil and its valences in Mircea Eliade's prose, it is worth noting the study *Imaginea nefratelui în literatură* by Simona Maria Drelciuc, which analyzes the manifestations of evil in the novel *Miss Christina*, as well as the way in which these representations alternate with elements of Romanian folklore and with the literary imaginary (Drelciuc 305-311). Thus, due to his mythical load, the figure of the devil in Mircea Eliade's prose is one that fascinates, but also one that can shake the psychic integrity of the characters. Constituting itself as an emanation of the superstitious supernatural, the image of the devil investigated in our study is under the sign of the mysterious fantastic regime.

For the most part, this is a fantastic regime with superstitious and enigmatic implications, in which battles are waged against the dark, infernal forces, often leading the characters to the brink of madness, as E.T.A. Hoffmann very well captures this phenomenon in *The Devil's Elixirs* (1815). The problem in this type of fantasy short stories and novels resides in the mysterious involvement of the main characters in magical rituals or experiences that largely arouse the forces of a realm beyond the ambit of ordinary perceptions, as can be very well seen in the novel *Miss Christina*. Therefore, the type of fantastic that we will analyze is related to the irrational. It is difficult to fathom through explanations of ordinary reality by rational means. This type of representation of evil – fed by the folkloric imaginary and archaic beliefs – is found, for instance, in enchantments, curses and sorcery.

**The novel *Miss Christina***. It is in this sense that we could very well analyze the fantastic novel *Miss Christina* by Mircea Eliade. Published in 1936, the novel is a type of fantasy that is built on an archaic substratum of the Romanian imaginary folklore, capturing in the narrative structure magical elements, mysterious deeds and a world under the sign of the curse. Referring

to the novel *Miss Christina*, George Călinescu stated the following: "The writer's program seems to be to translate some notions of magical folklore into several hermetic stories. If in the other novels the method of penetration was a discussion around experiences, here it is the initiation; in an obvious way, the author's intention, always of a cognitive nature, is grasped only by the one who tears the mythical veil" (Călinescu, *Istoria literaturii* 959).

The novel *Miss Christina* reveals the folk elements from archaic beliefs and some occult representations about the world and the realm of the dead. Anchored in a plausible spatial-temporal framework, the novel's action takes place in an almost esoteric register, in which the male characters come into contact with the forces of the world beyond the borders of the vivid and the viable. These characters, who have come rather to withdraw away from everyday disorders, are involuntarily engaged in an initiation ritual of access to a sacred dimension. The presence of fantastic elements such as mysticism, mirage and strangeness in the epic scheme of the novel *Miss Christina* is actually characteristic of the Eliade's fantastic works from his youth. Commenting on the fantastic works Mircea Eliade wrote after 1936, Mihai Gheorghiu observes that the youthful fantasy, which also includes the novel *Miss Christina*, "is focused on the magical game of illusion, the picturesque or the strange" (Gheorghiu 117).

Strange phenomena enter the reality of everyday life primarily through mundane situations. In addition to the difficult atmosphere or the strange movements noticed during the night, Professor Nazarie also confesses to Egor a series of mysterious legends from the peasants in the village about the Moscu family mansion or about Miss Christina's past, a fact which further amplifies the general fear the guests at the mansion are seized by. Still, Egor's state of fear remains within the limits of a state controlled by a well-balanced psyche, for which the temptation to know the mystery surrounding him remains far greater than the fear caused by Nazarie's frightening accounts. Although he is overwhelmed by fear and dread, Egor "marvels at his lucidity; he is so close to Mr. Nazarie, to a man he embraces and who, to his horror, looks at him with serenity, as he analyzes him. He didn't dare to look at the park, though. For a moment, Mr. Nazarie's outstretched arm had terrified him more than all his frightening words. Maybe he sees something there too, Egor thought; maybe he sees the same thing as Simina… And yet he was still lucid; only a very slight uneasiness terrified his soul" (Eliade, *Domnișoara* 77). The fact that Egor keeps his calm and lucidity, and respectively ignores the advice given by Nazarie to leave the mansion urgently, is due to another rather important factor besides the temptation of the mystery. It's about the love for Sanda. Despite the threat of evil, Egor feels the need to show tenderness and care for Sanda, directly threatened by the evil force caused by the haunting of Miss Christina's spirit. Although the characters are aware that they have been

living under the threat of a dead being for thirty years, they largely feel the atrocities and the harm produced during the life of Miss Christina. This evil is felt in the general atmosphere of the novel in the form of a strange state that the male characters can hardly explain: "Such a woman in a house leaves traces […]" (concluded Mr. Nazarie) "That's why I felt pressed, anxious, depressed…" (76). The "path of debauchery and cruelty" that Miss Christina had taken during her life, unleashed, after her death, an evil specter that haunts the mansion of the Moscu family. Basically, according to the archaic imaginary, the undead represents the punishment of a soul seized by evil forces and its condemnation to exile. Victor Kernbach argues that "Subsequent superstitions everywhere consider the undead death's cursed to leave their graves at night to wander the world" (591). The terrifying atmosphere in the Moscu family mansion is the product of the emanation of evil in the figure of the undead. This evil is materialized not only in the strange atmosphere of the mansion, it also acts on the physical and mental integrity of those who lived there permanently. Thus, Mrs. Moscu has to provide her with a creature from which Miss Christina's undead can suck blood; little Simina is involved in all sorts of strange arrangements; and Sanda is put to bed just because a man is in love with her.

In the first part of the novel *Miss Christina*, evil only causes mystery and is manifested by an "unseen power" that haunts without causing certain significant disturbances in the perception of reality by characters from outside the Moscu family. Evil is felt through a terrifying presence of an exponent from the other world that transcends the space and time of immediate, empirical reality. Egor "realizes that he was trying to fool himself, because he *knew* the exact moment when Miss Christina had left the room. He had felt her terrifying presence disappear from the space; he had felt it from his blood, from his breath" (Eliade, *Domnișoara* 83). The intrusion of evil with its serious consequences on the psychic factors of the male characters in the novel *Miss Christina* takes place only in a nocturnal setting and, in the first stage, in the dreamlike dimension. The character with evil qualities is introduced in the mysterious atmosphere of the fictional world of the novel due to Simina's strange confessions. The past of a being from the afterlife bursts into the dream of a child who takes dreamlike details as facts that reflect everyday reality. Miss Christina's profile is first outlined by Simina's seemingly naive clues. Even the stories reproduced by Simina, who claims to be told by her nanny, are nothing more than an escape into the tangled world of fairy tales and myths that intertwine the narrative layer of the novel to convert the fantastic setting into the dimension of everyday life. In fact, this is a fairly common procedure in Mircea Eliade's fantastic prose. In a commentary on the fantastic in Eliade's' prose, Marius Lazurca is of the opinion that Mircea Eliade "introduces into the strategies of fantastic prose the rhetorical

instrument of the contrast between sacred and profane, as the most platitudinous characters most appropriately outline the absolute and incomprehensible surprise of hierophany. But the common framework of extraordinary events is even more than a simple ingredient of the narrative: more than the neutral background of the narrative: more than the neutral background of a revelation, it is – claims Eliade – the significant horizon of the intervention of parallel universes" (Lazurca 102). The figure of the character Simina contributes to the outline of the obscure picture of the short story so far that she herself becomes an exponent of evil. Moreover, Sorin Alexandrescu claims that Simina takes the evil attributes of Miss Christina: "It is obvious, for that matter, that Simina has not only the minor role of an intriguing valet, but, moreover, that she *becomes* Miss Christina (a second, now metaphorical "incarnation"), in a diurnal variant that completes the nocturnal seduction of the other" (Alexandrescu 163). Not in vain did Egor consider Simina to be a little witch, because some last twitches of the undead manifested in her or the tension favorable to the materialization of the fear caused by the presence of Miss Christina was created. Professor Nazarie's cautionary remark to this naughty little girl not to play with the knife lest the angel should run away from her becomes a well-founded occasion for Egor to consider her as a component of the awakening evil: "If it were possible, this little witch would burn us alive now…" (Eliade, *Domnișoara* 102). In the same vein, Monica Borș remarks: "Simina is part of the series of those demonic characters (Manoil, the Devil, the Snake, etc.), under whose mask lies the 'fabulous dragon-like instinct' and whose role is to tempt (her play is also facilitated by the fact that, in the artist's view, 'the boundary between animate and inanimate' is extremely lax, and that, endowed with the 'grace to transform reality into image', it has the ability to 'take the metaphor as reality')" (98).

Another important element of the novel is the painting of Miss Christina, according to the details suggested by the narrator, by the painter Mirea. Being an embodiment of the physical beauty of Miss Christina, the painting created the illusion of an enchanting incarnation of an innocent, almost virginal being. However, the face in the painting animated a breath of life, of a life which seemed to establish a relationship of communication with each male character. The female face in the painting fascinated and disturbed at the same time that the teacher "Nazarie felt terror like a claw pressing on his chest. Miss Christina was smiling from Mirea's portrait as if she was looking at him deeply" (Eliade, *Domnișoara* 61). Egor, a painter himself, who was far away from the portrait, "was struggling to realize where so much melancholy and fatigue flowed in her soul, in front of this virgin who looked him in the eyes, smiling familiarly, as if she had chosen only him from the whole group, to tell him only about her endless loneliness" (61). The perfection of the face in the painting is reminiscent of

some romantic motifs in which beauty was perceived as something frightening, something that has a demonic character. The engagement, in the narrative, with Eminescu's poem "Evening Star", is visible when Miss Christina speaks to Egor in her dream, referring to the words Cătălina addressed to the Evening Star. All this deepens even further the nocturnal phantasm. In Mircea Eliade's novel, the male character becomes the one who falls prey to flying over the being from the world beyond, and the female character is the one who launches the perspective of knowing the transcendental world. Returning to the animated face in Mirea's painting, it seems to have a special symbolic charge. The painting tangentially illustrates not only the aesthetic aspect, but also the possibility of revealing a metaphysical depth following an act of contemplation of the artistic product (Miss Christina's painting). In this case, the picture in the Eliade's narrative is not only the interface of the painted being, but also a portal from the profane to the sacred. Like the portrait in Oscar Wilde's novel, *The Picture of Dorian Gray* (1890), Miss Christina's painting encrusts part of the original matrix of the human depicted in it. Therefore, both the painting of Miss Christina and that of Dorian Gray absorb the evil being and take over the attributes of the characters controlled by evil, while transforming them into demonic forces. Thus, the defeat and annihilation of evil has to begin directly with the destruction of the picture.

The same fear and terror emanating from Miss Christina's painting is felt in the dreamlike dimension. In the hope that she will be able to access a being in the body, the ghost of Miss Christina flies over Egor's consciousness, thus trying to seduce him to commit an erotic act. But Egor's resistance causes even more evil. First of all, Sanda suffers, and then her presence becomes much more oppressive, more demonic. It even employs more diabolical forces as a tool of pressure, far beyond those of the undead. Already undermining the boundary between dream and reality from Egor's psychic perception, Miss Christina leaves him prey to total desolation, faced with the terror of the "other", that is, of satanic terror. So "Egor began to feel something, unseen and unknown, around him. It was not Miss Christina's presence. He felt looked at by *someone else*, whose horror he had never tried before. His fear was now completely different; as if he had suddenly woken up in a foreign body, disgusted by the flesh, and the blood, and the cold sweat he felt, which was no longer *his*. The pressure of this foreign body was beyond suffering. It strangled him, sucked his air, exhausted him. *Someone* was looking at him side by side, very close to him, and these looks were not those of Miss Christina" (Eliade, *Domnișoara* 110). In fact, Egor's being had gone through hell. The few moments had been enough to convince him of the sinister power of absolute evil: "There are more frightening things than my approach to you, Egor. I brought you the terror of the *other*, worse and more devilish than me…" […] "*Someone* was next to you and it was enough to lose you. *Someone* you don't know,

but you will never forget" (110). The meeting with the "numinous" entity (to put it in Rudolf Otto's terms) foreshadows the mystical act of the birth of the hero from the Romanian folk tales. Thus, Mircea Eliade fictionally reconstructs the initiatory route of the hero. The encounter with what scares, a reason reflected in many other myths, symbolizes the testing of the limits that will later constitute the heroic acts. Placing a mythical scenario in a fantastic setting has a special significance for Mircea Eliade. In a note from his diary, Eliade confesses the following: "as myths reveal to us the foundation of the Worlds, of the ways of being (animal, plant, human being, etc.) of institutions, of behaviors, etc. In this sense we can talk about the prolongation of myth in literature: not only because certain structures and mythological Figures are found in the imaginary universes of literature, but especially because in both cases it is about creation or the revelation of some parallel worlds to the everyday Universe in which we move" (Eliade, *Jurnal* 586).

**The novel *The Snake*.** Another representation of evil can be found in another fantastic novel by Mircea Eliade *The Snake* (1937), a novel raised, as Sergiu Pavel Dan claims, "from the sap of the esoteric doctrines of the East" (Dan 49). The novel's fable captures in a nutshell the later preoccupations of the historian of religions. With a rich set of symbolic images, the novel *The Snake* can be seen as the entwinement of philosophical meanings in a metaphysical abyss. Mircea Eliade himself admits at one point that "Without knowing it, I had managed to 'show' in *The Snake* what I would develop later in my works on the philosophy and history of religions, namely that, apparently, the 'sacred' is no different from 'profane', that the 'fantastic' is camouflaged in the 'real', that the World is what appears to be at the same time and a cipher" (Eliade, *Eliade despre prozele* 283). The reconstruction in the novel's fable of some meanings that go beyond the narrative discourse itself speaks a lot about the way in which artistic images can also transmit philosophical depths, not only aesthetic ones.

Therefore, the text of the novel *The Snake* has a polysemantic character, in the act of the interpretation that establishes a large mythical-magical material. The very title of the novel tells us this. The image of the snake, with a rich symbolic load, is quite widespread both in sacred texts and in the most important ancient mythologies. In the Old and New Testaments, the "mythological" "snake" refers to the frightening figure of the satanic. In Romanian folklore, says Mihai Coman, "the snake is a feared and evil presence: first, for the evils that the bite brings to the human being; second, for the mythological threat that the snake represents for humanity and even for the good and balance of the world in general" (208). The figure of the snake in Eliade's novel becomes the demonic instance that incorporates the mythical features of foreshadowing the mystery. Although he appears in a latent hypostasis, his mere presence causes the character's fear and

terror. Moreover, his presence in the middle of the room not only terrifies those present, but awakens in the imagination some latent superstitious meanings from the rich pool of Romanian folklore: "Just as Mrs. Zamfirescu had thought, terrified; this shady serpent is a soul too, coming from who knows what grave. And he has a dead wife, just like everyone else; just like all the people who have dead loved ones, buried for a long time. From there they come, sometimes, hidden under the face of a snake – they come to the vineyards and drink milk left for them, wine mixed with honey… Mrs. Zamfirescu's horror was very close to veneration. Only if she still had the strength to make a cross, to pray for the souls of the dead. Who knows who is restless in the other world and has sent this filthy serpent, so far away, right into the house… Only it wouldn't ask for anyone else. Do not ask for a grave, because there are signs of this…" (Eliade, *The Snake* 235-236). The space in which the snake is located is inappropriate for the human imagination. Still, the house represents the sacred space in which there is no room for eruptions or intrusions of the profane. The situation becomes much stranger than the intentional introduction of the snake into the room where the other characters were placed by the wall. It even becomes downright hallucinatory, especially when the snake is used by Sergiu Andronic to perform a sacred ritual. A ritual that was meant to introduce the characters in a magical space of perceptions of everyday reality through the prism of the fantastic. The snake from the middle of the room that Sergiu Andronic holds could also have some symbolic-ritual connotations, such as the figure of the bronze snake raised by Moses in the wilderness (*Numbers 21:9*). In the Old Testament sense, the bronze snake served as an antidote to Jews bitten by venomous serpents sent by God to punish them. In fact, the novel's fable is a challenge to open the mythical meaning of the "snake" symbol. For Dorina, starting with the dreamlike hypostasis, the word "snake" became taboo, as uttering it was utterly forbidden. Evil can be caused by breaking some prohibitions. The foreshadowing and threat of transcendental evil are camouflaged and maintained in a state of latency precisely because of taboos. The ban on uttering the cursed word comes in the same context in which Andronic's name should not be pronounced, for otherwise adverse consequences could be triggered.

Another obscure entity of this novel is the strange figure of Sergiu Andronic, a character who comes from nowhere and pursues some occult goals. Sergiu Andronic appears in front of the group of travelers like the mysterious character of Ion Creangă, the Bald Man, in order to fulfill an initiatory desideratum in which he trains the characters from the profane community. Thus, they arrive in the midst of some bizarre events embroiled in an amalgam of superstitions that upset and frighten them at the same time. In this regard, the researcher Nadejda Ivanov observes: "The mysterious encounter with Andronic immediately frees the

characters from the rhythms of the history, from the bondage of civilization and even from the domination of their own 'demons', manifested in the violent anxieties of their inferiority and imperfection, offering them, in exchange, self-oblivion. The chain of spiritual unhappiness and trouble is broken, stopped, once a man who fills the whole car with an incomprehensible joy appears in front of them. The inexplicable happiness of the characters is defined as a spontaneous reaction of the contact with the sacred" (95). The enigmatic character infiltrated in the party group shows an equivocal behavior and arouses suspicion. The image of the stranger, the hypostasis in which Andronic appears, largely provokes suspicion, not as a possible evil that should be isolated, but as an enigmatic figure that fascinates and scares at the same time. It is frightening because it is shown, as Matei Călinescu claims, as "an impersonal force, a principle, the manifestation of a sacred force" (124). Talking to a snake and still commanding it largely denotes a supernatural trait. In this way, an attempt is made to create another reality, in which the fantastic is established through the "mysterious" Andronic. Through such gestures performed by Sergiu Andronic, the ceremonial of a magical ritual is foreshadowed. This fascinates and triggers a fear of the unpredictability of transcendental powers. Although his behavior seems to be out of place and disturbs the other characters, while illustrating man's approach to a supernatural instance, he is not expelled from the group. He continues to impose himself, a fact treated by Captain Manuilă as charlatanry, precisely because the supernatural irrupts in a deeply trivialized daily life and in circumstances with too many insignificant attributes. Andronic's image oscillates between the wizard and the charlatan, between the representation of evil and good, between the spiritualist who summons evil spirits and the power that has the capacity to drive them away. He provokes the unseen powers in defiance of generally accepted principles, as they contradict the laws of reality, managing to lay open the transcendental enigmas to Dorina. Andronic infiltrates the party group as it is beginning to get dark outside, which suggests that he could disappear at sunrise. His demonic nature is foreshadowed by the hallucinatory details he offers in connection with a shady incident that took place inside the monastery. The mysterious story of Arghira's death in the monastery's cellar, "beautiful from the milk", is in fact an overlap of the profane over the sacred space. Sergiu Andronic's way of speaking about things inaccessible to the simple human being and especially about events that took place in another temporal register that he was present in is specific to the demonic characters from the great works of world literature. Andronic's strange statement, "I know these walls, as if I had been here since the beginning of all time" (Eliade, *The Snake* 224) reveals not only his preeminence for other characters and things nearby, but also the possible hierophanies or instantiations of the profane. This fact contradicts the characters' usual perception of plausible facts, thus causing a

disagreement between what is stated and what cannot be possible. It is a fact that can be observed in the statements of another demonic character, Woland, from Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* (1967), who introduced himself as the one who had witnessed the discussions between Pilate and Jesus, who had talked to great philosophers from different timeframes and who cannot find plausible explanations at the moment of enunciation.

Therefore, the original mysterious evil in the novel *The Snake* is only a hypothesis, a premise propagated in the night space of the forest, a possibility to reconstruct a transcendental scenario. The restoration of the initiatory route in which the characters devoid of sacred elements are introduced denotes the essential features of a cosmogonic scenario of recreating the world, of returning to the primordial state. Due to the wedding ritual with Dorina, the demonic Andronic follows a path leading him to the heart of a new Eden. In the same vein, the researcher Lăcrămioara Berechet says that "Andronic is symbolically a hypostasis of Abaddon, Apollyon, angel of the Deep, where he calls his mystical wife, Dor-in-a. The text builds a sound isotope, meant to de-stress the cleavages: the devil can be saved and redeemed through love. The eschatological salvation of Andronic (in the text the devilish adjective is attributed to him) supports the scheme of the inductive myth of the text. The fallen angel returns with his mystical wife to Eden, as an angel of God (*Nous*)" (248). The image of a devil who can access a new ontological status, that is, mercy and salvation from his own demon (the condition of Evil), can be identified in other proses of Eliade's youth, included in the cycle *The Holy Devil, The Sixteen Dolls and Me* (1927), written under the influence of Goethe's work *Faust* and of Nae Ionescu's lectures on *The Problem of Salvation in Faust*, delivered in early 1925. Even the symbolic image of the game initiated by Sergiu Andronic transfigures the playful perspective into a magical one. Participants are thus challenged to enter the dark realm of the psyche to identify in the depths of the unconscious the source of opposites and contraries. In this way, evil is signified more amply by an ontological "character" (metaphysical experience) than by an existential "cliché" perceived in a phenomenological sense. This is a "character" that Sergiu Andronic tries to change through an erotic-mystical experience.

**The novel *Isabel and the Devil's Waters***. Another way of perceiving evil, especially through the prism of a metaphysical struggle, is identified in Mircea Eliade's debut novel, *Isabel and the Devil's Waters* (1929). Published in the spring of 1930 with the subtitle "spiritual adventure novel", it reveals the author's almost magical obsession with the figure of the devil. The devil appears in the perception of a "metaphysical struggle" and of the voluptuousness that characterizes a young man's existence and psychic sensitivity. The image of the devil is projected from an intimate and deeply personalized perspective of the

narrator. With some philosophical problems extended here and there in theological meanings, the novel *Isabel and the Devil's Waters* captures, as the character himself says, "a strategic metaphysics of the devil" (Eliade, *Isabel* 67).

Although it does not have the features of Eliade's fantastic prose written in later youth, this novel reveals a broad literary perspective on the problem of evil. Placed under the sign of fictional representation, the devil becomes, in this case, not a naive projection of the one from the Romanian folklore imaginary, but a much more perfidious one, with Mephistophelean overtones. It is the representation of a devil engaged in a cunning fight with the character who is caught in the grip of a spiritual experience. Thus, an awareness of the "reality of evil" is, according to the protagonist, one that can confirm the existence of the devil not only as a mythical or illusory figure, but as an entity of otherness: "The second great event was the identification of the 'other', the one who prevented me from creating, the one who dried up my genius. My intimacy with the devil began on that very day. I think that few moderns have believed more sincerely and fought the devil more persistently than I have. Maybe many have accused me of being superstitious. I have always proved to them the existence of the devil through the reality of evil. If the devil were an imagination, a notion, a fear, an antiquity, a myth, evil would be aerial and misty, evil could not be embodied" (Eliade, *Isabel* 66). Just like in the great mystical experiences, the devil becomes, for the "doctor", a personal matter, a "revelation" (appearance) which he captures in his own intimacy. A devil who actively participates in the creative process of the protagonist, like the devil in Thomas Mann's novel *Doctor Faustus* (1947), becomes a component part of the protagonist's personality who wants fame at any cost, who follows the model of the old *Faustian* myth and resembles a genius who derives his creative power from an inhuman, demonic sap.

The spiritual adventure of the novel *Isabel and the Devil's Waters* is intertwined with a disturbing feeling of incomprehension caused by the protagonist's longing to create, which will lead him into a labyrinthine search for himself. This adventure leads to his writing a book on the "strategic metaphysics of the devil", due to which the connection with the devil passes from an ideational stage, i.e., passes from the psychic intimacy of the protagonist, to his (devil's) appearance as a distinct person. In the "doctor's" reflections, evil was a possibility that materialized in the figure of a devil depicted in dreams or in psychic intimacy. After the publication of the book, the devil becomes a reality that already shattered all the mythical representations about the world and the mysterious essence of the universe: "a few months after the publication of *Metaphysics*, at the height of the commotion I would notice his breath, a man who looked like a devil. I shook, rubbing my eyes. No, it wasn't a hallucination. He was a man who looked like a devil. *And he was not like my devil*, the real devil, the devil being an enemy and fighting

against God. I do not know what happened in my blood when the man who looked like the devil approached me, touched my body, grabbed my hand and whispered to me: 'I have been summoned so I've come'." (Eliade, *Isabel* 68-69).

Therefore, the meaning of the life of a "creator" is shattered once he can't see the world in terms of ideational representations, which is also imputed by the critics of the books of the protagonist: "Everyone believed it (the book) imagined, poetic, unreal, piece of dream and thought nourished with dreams" (Eliade, *Isabel* 68-69). The "doctor" thought of the problem of evil from an ideational position and not from that of one who ascertains phenomena and things. But then again, the problem of evil approached from the perspective of metaphysics and in a transcendental sense was the only way to penetrate the abyss of mythical fascination. The basic thesis of his book on the metaphysics of the devil speaks of "That evil that goes beyond will, human being, destiny, law. That unexpected, immense evil that no one fights, because everyone was born near him, breathed with him and enjoyed his works. The devil is a creator as vast as God. If the devil were not great and real, our life would have no meaning" (66). Once this problem is no longer approached in a metaphysical, imaginary plan, then the "PHILOSOPHER" / "ARTIST" no longer sees the point of living for the sake of creation. Despite their grandeur and beauty, the mysteries (even that of evil, that is, of the *numinous*) lose all meaning, becoming unimportant: "I saw as a superstition, a self-deception, everything that was myth and law in my existence" (66). When the devil no longer has any mythical or imaginary charge, then he becomes an empty devil, a devil who no longer fascinates, a devil who can no longer open mysteries of knowledge (the one who "gave him with rare thoughts"). So for the "doctor," "the devil (ceased to be) a creator as vast as God." The maze of mystery surrounds the mythical image of the devil, which has become a mere figure of evil embedded in a man who appeared to be a devil, but a devil that is different from the real" enemy and antagonist of God."

Once he perceives the devil as empty, the protagonist's power to create and be creative ends: "Everything that was big has become small" (Eliade, *Isabel* 68). His life, "since then, has been limited to nothing" (68). This is exactly what he emphasized (warned) in his book: "If the devil were not great and real (in the metaphysical sense), our life would have no meaning" (68). Thus, the perception of the devil, both in the metaphysical and existential sense of what was shown to him in the incarnation of a human being, ceased to be an imaginary representation in the protagonist's life, because, after all, the "doctor", giving up the contemplation and the creation of the imaginary (artistic) world, he also gave up the devil: "giving up the devil, I gave up everything that remained large and high in my soul" (68). The protagonist of the novel is not only becoming a simple man without spiritual aspirations, without artistic aspirations. He has "cultivated nothing since then, with

anger; the freedom and power to create and destroy trifles" (68). It is only after a child is born that he regains a new meaning of his existence, "Now I have something to live for; for my son" (185), thus creating something, but already without the help of the devil. The problem of the devil's salvation in his book on the devil's metaphysics becomes a matter of his own salvation, a reconciliation with his Self, and a deliverance of the protagonist from the power of evil that enslaved him to bodily pleasures and sins: "The devil can no longer blur me, from now on. Because I have an heir. He was born and he is alive, he is alive, and he is mine… I am no longer barren, I am no longer cursed, because a virgin has endured that for me. And my baby is born of a virgin (Isabel)" (185).

**Final considerations**. The symbolic charge of evil from the other dimension is represented in the novel *Miss Christina* as an entity that refers to the vast, terrifying forces of primordial narratives, myths or folk creations. In this context, we cannot speak of "evil" as *nature* in the perception of the literary imaginary, but only as an *expression* (to think about it) reflected in fictional constructions, without making any commitment to affirm or refute the existence of evil. The only commitment remains to be the one that can produce delight (specific to the work of art that Aristotle talks about in his *Poetics*). This will later replace man's thirst for knowledge, thus offering him an alternative to understanding the mysteries that contradict his capacity for knowledge and allowing him to overcome the existential condition, to access the order of the transcendental and to identify with the "Transcendental" itself: "you will be like God, knowing good and evil" (*Genesis 3:5*). Such an image of the devil that promises to reveal mysteries boils down to a forced acquisition of characteristics that essentially exceed his mythical attributes. However, instead of revealing the mysteries of the universe, the doctor in *Isabel and the Devil's Waters* has access only to the mysteries revealed by the demonic character or through mystical-magical rituals.

In conclusion, the investigation of the perception of evil and its representations in Mircea Eliade's novels *Miss Christina*, *The Snake* and *Isabel and the Devil's Waters* led me to interpret some images and symbols from a wider perspective, so as to understand the existential dimension of the characters. I found that some of Mircea Eliade's characters either live under the threat of evil (manifested under the guise of a ghoul, an expression of the evil specter that haunts the folkloric imaginary during the night), or are caught in the spell of the enigmatic "stranger", in the figure of Sergiu Andronic. Evil is felt as a terrifying presence from the other dimension of immediate reality, reminiscent of the past evil encapsulated in Miss Christina or in the mythically expressed figure of Sergiu Andronic. Thus, the terror and strange events in the novels *Miss Christina* and *The Snake* contribute to the configuration of an initiatory path of the hero's birth, in which the characters

access a dimension of the sacred. On the other hand, the image of the devil in *Isabel and the Devil's Waters* has a metaphysical meaning and role, since it becomes the main character. The mysterious representation of evil alludes to the larval state, namely the state of stagnation in the ontological and existential evolution of the "doctor" (narrator), manifested largely in his hatred of himself, of his wife Isabel and of the outside world. Through Redemption from the power of evil, Eliade symbolically reconstitutes redemption in the Christian sense. Therefore, the analysis I undertook highlights an aspect less frequently addressed in the literary exegesis of Mircea Eliade's novels, as I found that the evil represented by a mysterious entity has links both with the Romanian folkloric imaginary and some philosophical implications or theories espoused by the historian of religions.

## BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin. *Privind înapoi, modernitatea*. Univers, 1999.
Berechet, Lăcrămioara. *Supraviețuirile sacrului. Scenarii posibile în literatura lui Mircea Eliade*. Institutul European, 2017.
Borș, Monica. *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*. Institutul European, 2015.
Călinescu, George. *Istoria literaturii române: De la origini până în prezent*. Editura Vlad & Vlad, 1993.
Călinescu, Matei. *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, translated by Mona Antohi. Polirom, 2002.
Coman, Mihai. *Bestiarul mitologic românesc*. Editura Fundației Culturale Române, 1996.
Dan, Sergiu Pavel. *Proza fantastică românească*. Minerva, 1975.
Drelciuc, Simona Maria. *Imaginea nefratelui în literatură*. Lumen, 2015.
Eliade, Mircea. *Jurnal*. Humanitas, 1993.
—. *Domnișoara Cristina. Șarpele*. Litera Internațional, 2011.
—. *Eliade despre prozele sale fantastice. Domnișoara Cristina. Șarpele.* Litera Internațional, 2011.
—. *Isabel și apele diavolului*. Litera, 2014.
—. *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965.
Gheorghiu, Mihai. *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*. Eikon, 2014.
Ivanov, Nadejda. *Arhetipul anima-animus în proza lui Mircea Eliade*. PhD Thesis C.Z.U.: 821.135.1.09(092)(043.2).
Kernbach, Victor. *Dicționar de mitologie generală*. Albatros, 1995.
Lazurca, Marius. *Zeul absent. Literatură și inițiere la Mircea Eliade*. Cartier, 2015.
Marino, Adrian. *Dintr-un dicționar de idei literare*. Argonaut, 2010.
Otto, Rudolf. *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, translated by Ioan Milea. Dacia, 2002.
Remak, H. H. Apud: D. Grigorescu. *Introducere în literatura comparată*. Editura Universal Dalsi, 1997.
Ruști, Doina. *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*. Coresi, 1998.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 87 - 96
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.07

# *CALAMITAS TERRENA* OU *POENA DIVINA* : UNE APPROCHE ÉLIADIENNE DE LA PESTE DANS LE ROMAN *SORTEZ VOS MORTS* DE BRUNO LEYDET

**CIPRIAN ONOFREI**[1]

**ABSTRACT**. **Calamitas terrena *or* Poena divina: *An Eliadian Approach to the Plague in the Novel* Sortez vos morts *by Bruno Leydet.*** The article proposes a dichotomous analysis of the outbreak of the Black Plague in Marseille (1720), described by French writer Bruno Leydet in the novel *Sortez vos morts*, which appeared in 2005. According to the grid established by Mircea Eliade, the analysis is built on two levels: the sacred and the profane. The religious as well as the modern perception of the disease and the use of a relevant lexis allow the bubonic plague to transgress the historical space, passing into the literary one. The plague epidemic in southern France is, in our view, not only a manifestation of the divine will to punish the sinful souls of the dead, but also the incarnation of greed and vicious side of the human being.

***Keywords*:** *plague, Bruno Leydet, Mircea Eliade, holy, unholy*

**REZUMAT. Calamitas terrena *sau* Poena divina: *o perspectivă eliadiană asupra ciumei din romanul* Sortez vos morts de *Bruno Leydet.*** Articolul propune o analiză dihotomică a epidemiei de ciumă neagră din Marsilia (1720), descrisă de scriitorul francez Bruno Leydet în romanul *Sortez vos morts*, apărut în 2005. Conform grilei stabilite de Mircea Eliade, analiza se construieşte pe două niveluri: sacru şi profan. Percepţia religioasă/modernă a bolii şi utilizarea unui lexic relevant permit ciumei bubonice să transgreseze spaţiul istoric, concretizându-se în cel literar. Epidemia de ciumă din sudul Franţei constituie, în viziunea noastră, o manifestare a voinţei divine de a pedepsi sufletele păcătoase ale muritorilor dar şi o încarnare a lăcomiei şi a esenţei vicioase a fiinţei umane.

***Cuvinte-cheie*:** *ciumă, Bruno Leydet, Mircea Eliade, sacru, profan*

[1] **Ciprian ONOFREI** est doctorant de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, sa thèse porte sur l'épidémie de peste littéraire dans le roman français du XXIe siècle, sous la direction de Simona Jişa. À présent, il est membre du Centre d'Étude du Roman Français Actuel (CERFA) de la Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai. E-mail : constantin.onofrei@ubbcluj.ro

Il est bien connu le fait qu'au Moyen Âge, on donnait le nom de peste à toutes les épidémies graves, phénomène reflété par l'étymologie, *pestis*, en latin, signifiant maladie contagieuse. La peste, telle qu'on la connaît aujourd'hui, grâce aux recherches historiques et médicales, n'était pas du tout porteuse du même sens : elle représentait d'une manière générale toutes les maladies existant dans ces temps-là. C'est à peine en 1894 que le bactériologiste franco-suisse Alexandre Yersin découvre la bactérie responsable de la maladie à laquelle il prête son nom latinisé : *Yersinia pestis*. Le chercheur affirmait alors : « Je reconnais [dans la peste] une véritable purée de microbes tous semblables. Ce sont de petits bâtonnets trapus, à extrémité arrondie » (Vitaux 78) et avec cette description simple il ouvrait la voie du nouveau vaccin.

À l'époque contemporaine, selon le dictionnaire français Larousse, l'épidémie de peste est définie comme une « altération de la santé [et] des fonctions des êtres vivants (animaux et végétaux) ». Même si cela semble donner une explication à propos de ce « tueur invisible », en réalité on ouvre la voie vers des interprétations différentes. Dans le domaine littéraire, il est question d'une transposition de la peste, de la réalité dans la fiction romanesque. Le but est de permettre l'émergence d'une réflexion sur les causes et sur les conséquences de la « nature pestilentielle », soient-elles d'ordre providentiel ou terrestre, qui s'achève en une œuvre littéraire, ayant des significations variées, inclusivement esthétiques.

En s'appuyant sur une œuvre de référence de Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, cet article a comme but d'analyser la représentation littéraire de ce fléau, dans le roman *Sortez vos morts* de Bruno Leydet. L'écrivain marseillais est un artiste polyvalent : à la fois auteur de romans, de pièces de théâtre, de scénarios, et compositeur de musique de scène[2]. Docteur en socio-sémiologie, Leydet obtient le Grand Prix Littéraire de Provence pour son roman historique *Sortez vos morts*, publié en 2005.

Le noyau narratif est constitué par la dernière épidémie majeure de peste dans l'espace européen. Notre recherche suivra la grille dichotomique d'Eliade du sacré et du profane se pliant sur l'opposition, dans l'espace littéraire, entre la pensée « primitive » – la peste envisagée comme l'ire de Dieu (*poena divina*) et la pensée moderne – l'épidémie de peste comme une catastrophe terrestre (*calamitas terrena*).

Ce roman a pour sujet l'épidémie de peste qui a ravagé Marseille au XVIIIe siècle, en utilisant comme élément central l'histoire célèbre du capitaine Chataud et du bateau porteur de peste, le Grand-Saint Antoine[3]. En optant pour le point de vue du peintre d'origine espagnole Michel Serre (1658-1733), le récit

[2] Pour plusieurs détails sur ses créations, consulter son site : https ://brunoleydet.fr/realisations/

[3] Pour des détails plus concrets, historiques, voir : Mouton, Patrick. *La Malédiction du « Grand-Saint-Antoine » : 25 mai 1720, la peste entre à Marseille !*. Autres Temps, 2001.

littéraire présente Marseille pré-épidémique et post-épidémique des années 1720-1723, en se focalisant sur une « enquête sur les causes de l'épidémie de peste » (Leydet 43), selon les dires du narrateur. Il s'agit d'un roman historique, mais qui laisse s'entrevoir aussi les traits d'un roman policier ou d'un roman de l'artiste. La perspective qui nous intéresse est celle historique, respectueuse de la chronologie; mais nous ne désirons pas établir la vérité historique[4], en s'appuyant sur des annales et sur des chroniques, (maints spécialistes lui ont consacré des études), mais mettre en évidence la perception de cette maladie, par les divers personnages du roman en cause, au fur et à mesure que la maladie dépeuplait la ville.

Un premier aspect de cette perception est visible à travers la structure du roman. *Sortez vos morts* est divisé en trois grandes parties, chacune étant représentée par une toile peinte par Michel Serre, et saisit les différents moments de l'évolution de la peste marseillaise[5]. Le roman comporte aussi un épilogue et un prologue qui présentent la situation de la ville de Marseille avant l'apparition du « fléau de Dieu » et après sa disparition. Hormis ces éléments compositionnels, on remarque aussi l'existence de deux épigraphes placées en tête du roman, qui donnent au récit littéraire un caractère ambivalent. La première épigraphe reproduit un extrait de la pensée de Nicolas Machiavel sans références précises, tandis que la deuxième épigraphe est une citation du V^e^ livre de *L'Ancien Testament*, du *Deutéronome*. Ces épigraphes justifient déjà l'introduction de la grille dichotomique éliadienne : au sacré correspond la pensée religieuse livresque et au profane la pensée moderne exprimée par Machiavel. Grâce à ces deux clés de lecture, nous envisageons la peste de 1720, telle qu'elle apparaît dans le roman *Sortez vos morts*, en tant que phénomène mystique et moyen de comprendre la nature humaine.

## Le sacré : *poena divina* par *pestis*

Dans *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade définit la notion de sacré comme une pensée qui « s'oppose au profane » (16). Le verbe « s'opposer » sépare les deux concepts entre lesquels il n'y a pas un rapport de complémentarité, mais d'exclusion. Le sacré ne représente pas le complément du profane, mais son contraire. En d'autres termes, il s'agit de deux mondes idéologiquement différents qui ne se confondent pas et qui se différentient qualitativement l'un de l'autre. On ne peut pas offrir une définition complète de ce concept à cause

[4] Pour une lecture plus profonde sur l'historicité de la peste de 1720 voir : Lucenet, Monique. *Les grandes pestes en France*. Aubier, 1994.

[5] I^e^ partie : « La Scène de la peste de 1720 : épisode de la Tourette » ; II^e^ partie : « Vue du Cours pendant la peste de 1720 » ; III^e^ partie : « Vue de l'hôtel de ville pendant la peste de 1720 ».

de l'« incapacité humaine d'exprimer le sacré : le langage est réduit à suggérer tout ce qui dépasse l'expérience naturelle de l'homme par des termes empruntés à celle-ci même » (16), soutient Eliade qui va placer la nature et le sens du sacré en dehors du langage et de la compréhension humaine.

Le « sacré » se reflète dans la deuxième épigraphe de *Sortez vos morts :* « Le seigneur des armées dit : "J'envoie sur vous l'épée, la famine et la peste" » (Deut., 28.21). Même si tous les trois noms communs : « l'épée », « la famine » et « la peste » sont des éléments profanes à l'origine, dans *L'Ancien Testament* ils acquièrent une fonction symbolisante, représentant des punitions envoyées sur la terre par la colère de Dieu causée par les pécheurs. L'utilisation du mot « peste » à l'intérieur d'un texte sacré, comme la Bible, renvoie à l'idée de justice et renforce la mission divine que le fléau doit remplir sur la terre. Ainsi, dès la première page, la cité de Marseille est mise sous l'autorité divine, suggérant que le fléau n'a pas été répandu par l'acte irresponsable des riches de la ville qui voulaient à tout prix vendre leurs marchandises, même s'ils étaient au courant des cas de peste qui avaient existé sur le bateau. Au début, la peste apparaît comme une sorte de punition divine vis-à-vis de la conduite néfaste des hommes en général, une réitération de la cité détruite, telle Sodome et Gomorrhe.

L'épidémie de peste marseillaise de 1720 incarne, dans les termes d'Eliade, « une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent » (65). Selon lui, ce « territoire […] qualitativement différent » convertit la ville de Marseille en un endroit où l'ire et le châtiment divins prennent la forme d'une hiérophanie chrétienne *inversée :* l'Enfer. Dans ces conditions, la présence divine sur la terre ne mène pas à une rencontre paradisiaque avec Dieu, mais à une punition infernale qui a comme but « l'expiation des péchés et des iniquités humaines » (Leydet 59). C'est une hiérophanie inversée aussi parce que les pécheurs ne doivent pas transcender la mort afin d'être jugés et condamnés à la torture éternelle ou pardonnés ; ils subissent maintenant, dans leur vie terrestre, la colère et le jugement divins (*poena divina*). Par ce renversement hiérophantique, le Paradis terrestre (pour lequel les chrétiens se préparent) est remplacé par l'Enfer qui redéfinit une Marseille caractérisée par une manifestation de la sacralité démiurgique dans le plan réel.

Hormis l'hiérophanie, la présence du sacré dans l'espace terrestre se manifeste aussi par la figure de l'*homo religiosus*, que Mircea Eliade décrit comme un être qui « croit toujours qu'il existe une réalité absolue, le *sacré*, qui transcende ce monde-ci, mais qui s'y manifeste et, de ce fait, le sanctifie et le rend réel » (*Le sacré et le profane* 171). Dans le cadre du roman de Leydet, le concept d'Eliade est transposé dans le personnage de l'évêque François-Xavier de Belsunce de

Castelmoron[6] qui croit en Dieu, malgré ses épreuves « assez incompréhensible[s] [et] impitoyable[s] » (46). Selon lui, « De la terre naissent les calamités ! Et du ciel tombe le châtiment… » (97), argument qui montre sa foi dans une justice divine sévère afin de rétablir l'ordre dans le monde. La symétrie avec l'épigraphe religieuse se réalise par l'intermédiaire du mot « châtiment » qui englobe d'une manière générale toutes les punitions mentionnées au début du livre : « l'épée, la famine et la peste » (Deut., 28.21).

Toutefois, il y a toujours un rapport d'interdépendance entre *l'homo religiosus* et le Créateur, rapport mis en évidence par l'image de l'évêque aux yeux des mourants : « il [Belsunce] en surgit avec l'aura d'un Sauveur ; il devient la seule source lumineuse, la seule source de chaleur, la seule manifestation de la grâce de Dieu dans cet océan de misère et de désolation » (Leydet 28). L'utilisation des noms « Sauveur », « source lumineuse », « source de chaleur » et « grâce de Dieu » précédés par l'adjectif « seul(e) » donne à l'évêque de Belsunce le statut d'un missionnaire, archétypalement construit sur la figure de Jésus, car, envoyé dans le monde profane, « dans cet océan de misère et de désolation », pour guider les pécheurs (les pestiférés, dans ce cas). Ainsi un être profane peut devenir un être sacré, car comme l'énonce Eliade, « en manifestant le sacré, un objet [une personne] quelconque devient autre chose, sans cesser d'être [elle-même] lui-même, car [elle] continue de participer à son milieu cosmique environnant » (*Le sacré et le profane* 18).

Belsunce explique dans son sermon les desseins de Dieu en déclarant que :

> qui a vu le cours avant, puis pendant l'épidémie, ne peut que se mettre à frémir […] considérant ce passage si brutal de l'insouciante futilité au malheur absolu, comme la claire expression du châtiment de Dieu. Oui, Dieu montrait Marseille du doigt comme il l'avait fait pour Sodome et Gomorrhe, pour Babel, la tour foudroyée, comme pour le déluge… Le déluge. (Leydet 34)

L'expression « Dieu montrait Marseille du doigt » fonctionne comme une sentence, comme une condamnation décisive, et sert à signaler le seul moyen par lequel la ville peut obtenir le salut : la Mort. Le recours aux épisodes bibliques a pour fonction d'effrayer son public, afin qu'il accepte plus facilement la mort. Et tout comme Noé a été épargné, cet évêque est représenté comme « la manifestation de la seule grâce de Dieu » (Leydet 28). En reprenant les paroles de Belsunce, son salut s'explique, plus précisément, par le fait que « la pestilence

[6] Pour plusieurs détails sur l'évêque de Belsunce : Fabre, Augustin. *Les Rues de Marseille*. Camoin, 1867.

ne concerne pas l'homme de Dieu sur terre ! Elle n'a fait que précipiter la mort des pécheurs, des subversifs, des séditieux » (98). Ainsi, l'*homo religiosus* bénéficie d'un statut spécial, allant jusqu'à pouvoir accéder à la transcendance grâce à sa foi.

Toutefois, comme opposant à l'idéal et de la pensée religieuse énoncée par l'évêque, on trouve le peintre Michel Serre. Il est l'homme profane qui doute des causes métaphysiques de la maladie. Intéressé par la médicine et entrant en contact avec un témoin du bateau le Grand Saint-Antoine, Serre éprouve dès le début certains doutes à propos de l'efficacité des rituels sacrés :

> Comment avons-nous pu penser que nos prières, nos chants et nos feux allaient arrêter la contagion, faire reculer l'épidémie en débarrassant l'air de ses miasmes. Pécaïre ! Pauvres de nous ! ... (21)

Le recours au mot interrogatif « comment » suivi de l'inversion « avons-nous pu penser » place son récit sous le signe de l'ironie. Il s'agit d'un passage du sacré au profane. L'exclamation ironique « Pauvres de nous ! » produit une sorte de réveil dans la pensée du peintre, blâmant subtilement l'inefficacité de la croyance religieuse. En effet, Michel Serre condamne la pensée de l'*homo religiosus* « comment avons-nous pu penser ? », essayant d'expliquer la nature de la peste, non pas dans une perspective purement sacrée mais dans une perspective objective. Ses soupçons trahissent la logique de l'homme moderne, qui choisit de vivre dans un monde réaliste. Selon lui, la maladie « pouvait avoir comme origine la malice des hommes plutôt que l'ire de Dieu » (95). Avec ce passage qui met en doute la colère de Dieu comme cause de l'épidémie de peste, on assiste à une « désacralisation » (Eliade, *Aspects du mythe* 67) du fléau qui permet l'émergence d'une quête interprétative de nature profane.

### Le profane : *calamitas terrena* par *pestis*

Si le sacré s'appuie sur la croyance religieuse comme explication du monde, le profane se base plutôt sur la raison de l'être humain pour interpréter le monde. En termes eliadiens, le profane représente « une existence radicalement sécularisée, sans Dieu ni dieux » (Eliade, *Le sacré et le profane* 12). La négation double « sans » et « ni » renforce le propos d'Eliade et a pour effet d'exclure définitivement la croyance et la pensée religieuse de la constitution du profane. À première vue, cette définition tranchante placerait le profane dans la sphère de l'athéisme. Puisqu'il s'agit d'une histoire conceptuelle et non pas d'une diffusion de la doctrine religieuse, et pour éviter la confusion, Eliade ajoute dans la définition du profane qu'il représente explicitement « une nouvelle manifestation de la même structure constitutive de l'homme qui, auparavant, se manifestait

par des expressions sacrées » (*Le sacré et le profane* 13). Il y est question d'une évolution de la pensée humaine, qui remplace les anciennes structures sacrées (les rituels et la croyance religieuse) par de nouvelles manifestations (la raison et l'esprit a-religieux), envisageant de cette manière un glissement de perspective à propos de la nature d'un événement ou d'une situation. À travers une grille sacrée, la peste représente la colère et la justice divine, mais soumise aux lois profanes, elle ne devient qu'une manifestation de l'avidité et des ambitions humaines. Cette nouvelle dimension significative est anticipée dès l'épigraphe de Nicolas Machiavel :

> La consomption est facile à guérir au début, et difficile à comprendre, mais si elle n'a pas été décelée en temps voulu ni traitée de manière correcte, elle devient facile à comprendre et difficile à guérir. La même chose se produit dans les affaires d'État ; lorsqu'on les prévoit suffisamment tôt, ce qui n'est l'œuvre que d'hommes de talent, les maux qu'elles pourraient faire naître sont bientôt guéris ; mais si par manque de prévision, on les laisse se développer jusqu'à ce qu'ils soient perceptibles à tous, il n'y a plus de remède. (Nicolas Machiavel) (Leydet 7)

Dans ce contexte, la « consomption » est un synonyme imparfait de la « peste », qui renvoie à une sorte de constatation voilée à propos des événements qui auront lieu : si la maladie n'est pas identifiée rapidement, la contagion sera difficile à maîtriser. De même, l'utilisation du nom commun « État », donne comme indice d'interprétation du sens de la maladie, la société humaine (constituée et régie par les lois humaines). Sachant que pour Machiavel, l'État représente une organisation politique visant à accomplir les désirs personnels et collectifs (27-31), la clé de lecture de *Sortez vos morts* se trouve moins dans l'espace sacré que dans l'espace profane, construit sur une dimension politique (les devoirs de l'État) et économique (les transactions commerciales). Ainsi « le fléau de Dieu » du monde sacré devient une simple « affaire dangereuse ». L'absence des « hommes de talent » dans l'évaluation du danger rend l'être humain responsable de sa destruction : ce n'est pas la colère divine qui punit l'homme, mais c'est lui-même qui accomplit cette *Calamitas terrena*. Par l'intermédiaire de son « talent », lu antiphrastiquement comme « ambition », par l'intérêt personnel prioritaire, l'être humain est l'instrument de la mort (la sienne et celle des autres, surtout des pauvres). Car la peur divine de l'*homo religiosus* a été remplacée par une peur humaine, et si le système judiciaire et administratif sont corrompus, cette peur est quasiment inexistante, comme c'est le cas à Marseille, qui, grâce à son caractère portuaire permet « le mouvement, l'accomplissement des désirs et l'intégration [des hommes] » (Leydet 49).

Le texte de Bruno Leydet se calque fort bien sur l'espace profane défini par Mircea Eliade comme : « un lieu où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle » (*Le sacré et le profane* 27). À cet espace profane, correspond, évidemment, un être profane, qui « refuse [de croire dans] la transcendance, accepte la relativité de la réalité, et il lui arrive même de douter du sens de l'existence » (*Le sacré et le profane* 172). Dans le roman de Leydet, l'homme profane est Jérôme le Cardinal. Ancien matelot et investigateur principal dans le cas du Grand Saint-Antoine, le bateau porteur de peste, Jérôme mène une enquête particulière afin d'apprendre « la vérité sur ce qui s'est passé, ici à Marseille, entre mai et novembre 1720 » (9). Sceptique à l'égard de l'explication religieuse de la peste (la colère divine) offerte par le Monseigneur de Belsunce, Jérôme pense que « Dans cette affaire, Dieu n'a rien à voir. Le mal est venu parce qu'on l'a fait venir. » (149). Sa logique et son expérience de vie le font identifier les vrais coupables, contre lesquels il manifeste une vraie colère, car la peste, propagée à cause des intérêts pécuniaires, a fait mourir sa fiancée. Il attaque les autorités publiques de Marseille :

> J'accuse Jean-Baptiste Estelle, ainsi que messieurs les échevins… tout comme le concile d'assureurs et d'armateurs liés au Grand Saint-Antoine et à sa cargaison. Je les accuse d'avoir introduit[7] dans la cité la mort et l'infamie, au mépris du peuple et du bien commun… (84)

Dans cette dénonciation, on constate que « Jean Baptiste Estelle » est le suspect principal, responsable « d'avoir introduit dans la cité la mort ». Il faut ajouter que le discours de Jérôme le Cardinal (contrairement à son nom) est purement profane, sans aucune référence à l'ire de Dieu. La dernière partie du discours représente une sorte d'accusation pour la violation des droits des citoyens, mettant en évidence qu'à Marseille les intérêts personnels priment devant le bien commun. En niant l'image de la peste comme un phénomène sacré, ce personnage réussit à montrer que la cause du fléau dans la ville ne représente qu'une manifestation de l'avidité et des désirs humains : « ils avaient fait entrer la peste dans la ville en se préoccupant de leurs intérêts particuliers avant de se soucier de la santé publique » (135). L'ancien matelot a fait sortir l'épidémie de peste du domaine sacré, (où elle était perçue comme une hiérophanie) en lui donnant un sens profane, qui exclut complètement

[7] « Estelle a dû stipendier un autre courrier, bien sûr inconscient de la contamination du Grand Saint-Antoine […] Pour pouvoir entrer hommes et marchandises dans Marseille sans encombre, il ne faut pas que le navire soit suspecté de peste. Et pour cela il n'existe qu'un seul moyen : avoir reçu, de la part d'une autre autorité portuaire, une patente qui expliquerait les décès du Grand Saint-Antoine… sauf, bien sûr, par la peste » (112).

l'implication divine. Pour reprendre les paroles de Michel Serre, « ici, à Marseille, le seul monarque est le commerce mais il s'agit d'un commerce débraillé… » (137). Il reste néanmoins à se demander si Jérôme le Cardinal ne représente pas une forme terrestre que Dieu a choisi pour transmettre sa colère, afin que la parole dite conduise à la punition des vrais coupables.

Ainsi, la peste de 1720 de Marseille est une expression de nature profane des desseins humains. Comme constatation finale sur l'épidémie de peste, le peintre Michel Serre affirme que « Pour décimer une population, il n'est pas toujours besoin d'armée, de poudre et de canons… Il suffit de détenir le pouvoir et de savoir user de rhétorique ; ensuite, ce n'est plus qu'une affaire d'écritures et de signatures au bas d'un document » (131). Il identifie donc la force destructive du pharisien, de celui qui se sert du sacré pour mieux cacher la dégradation des valeurs morales dans un monde de plus en plus désacralisé.

## Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons constater que réfléchir sur la nature de la peste, dans le roman de Bruno Leydet, implique la coexistence de deux dimensions différentes : le sacré et le profane. Il faut rappeler que, soumise à la sacralité chrétienne, la maladie a pris la forme d'une hiérophanie renversée, équivalent de *Deus Irae* dans l'espace terrestre. Cette étiologie métaphysique, renforcée par l'existence de l'organisation de *l'homo religiosus* (l'église), n'a fait que transposer l'Apocalypse dans la ville de Marseille. Ainsi, cachées sous un voile sacré, les ambitions et les intérêts pécuniaires des personnalités marseillaises ont été justifiés par l'émergence de *poena divina.*

Cependant, par le filtre de l'homme profane, la maladie a constitué une expression de la concupiscence humaine. Le caractère perfide de l'homme et la corruption, les richesses matérielles et non spirituelles, ont placé l'être humain au cœur de sa ruine, transformant l'épidémie de peste en une *calamitas terrena*. En effet, par sa nature profane, la maladie est présentée comme une conséquence néfaste de l'avidité humaine.

En tout cas, il faut ajouter que le roman permet l'émergence d'un troisième moyen d'analyse de la maladie, qui institue un dialogue entre le sacré et le profane : l'art. Grâce à l'immortalisation de la peste dans les tableaux de Michel Serre, on établit un équilibre entre la pensée religieuse et celle laïque. Par le pouvoir artistique, la peste transgresse sa nature primordiale de *poena divina* et sa conséquence profane de *calamitas terrena*, en prenant la forme de l'œuvre d'art. C'est l'imaginaire artistique et le travail du peintre qui permettent l'émergence d'une réflexion ambivalente sur l'essence pestilentielle.

## BIBLIOGRAPHIE

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965.
—. *Aspects du mythe*. Gallimard, 1989.
Fabre, Augustin. *Les Rues de Marseille*. Camoin, 1867.
Leydet, Bruno. *Sortez vos morts*. Jigal, 2005.
Lucenet, Monique. *Les grandes pestes en France*. Aubier, 1994.
Machiavel, Nicolas. *Le prince*. UltraLetters, 2013.
« Maladie » Dictionnaire Larousse. n.d. 20 novembre 2020. <https ://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/maladie/48809?q=maladie#48725>.
Mouton, Patrick. *La Malédiction du « Grand-Saint-Antoine » : 25 mai 1720, la peste entre à Marseille !*. Autres Temps, 2001.
Vitaux, Jean, *Histoire de la Peste*. Presses Universitaires de France, 2010.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 97 - 108
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.08

# L'ÉCRITURE DE L'ITALIE CHEZ DOMINIQUE FERNANDEZ : SACRALISATION D'UN ESPACE PROFANE

**MAROUA DEROUICHE**[1]

**ABSTRACT.** ***Italy in the Writings of Dominique Fernandez: The Sacralization of a Profane Space.*** For Dominique Fernandez, writing about Italy is associated with a quest for original androgyny. The Italian space supports a return to a primitive existence. Synonymous with freedom and sexual undifferentiation, it allows us to find prelapsarian paradise, where the boundaries between the sexes did not exist. Mircea Eliade's works follow the same logic. Indeed, the author studies the nostalgia for the origins which incites man to discover the mythical primordial era sanctified by the gods. Hence, this article blends the historical-religious endeavor with the literary approach which, though unable to go back in time, keeps repeating it indefinitely, thanks to the demiurgic power of the writer.

***Keywords*****:** *Italy, sacred space, secular space, lost paradises, writing*

**REZUMAT.** ***Italia în scrierile lui Dominique Fernandez: sacralizarea unui spațiu profan.*** În scrierile lui Dominique Fernandez, Italia este indisociabilă de căutarea androginiei originare. Spațiul italian favorizează, după el, întoarcerea la starea primitivă a existenței. Sinonim al libertății și al nediferențierii sexuale, el permite regăsirea paradisului pierdut dinaintea căderii în păcat, în care limitele între sexe nu există încă. Operele lui Mircea Eliade se înscriu în această logică. Scriitorul studiază « nostalgia originilor » care hrănește, la ființa umană, aspirația de a regăsi timpul mitic și primordial sacralizat de zei. Acest articol împletește un demers istorico-religios cu unul literar, care din cauză că nu poate reveni în timp, încearcă la infinit să-l repete grație puterii demiurgice a scriitorului.

***Cuvinte-cheie*****:** *Italia, spațiu sacru, spațiu profan, paradis pierdut, scriitură*

---

[1] **Maroua DEROUICHE** est doctorante à l'Université de Strasbourg (France) sous la direction du professeur Erik Pesenti Rossi. Elle est enseignante agrégée de Lettres modernes à l'Université de Gabès (Tunisie). Membre de l'équipe de recherche Culture et Histoire dans l'Espace Roman (C.H.E.R.), elle étudie la mythification de l'Italie dans l'œuvre de l'écrivain français Dominique Fernandez. S'intéressant à l'importance des mythes dans l'élucidation du mystère identitaire, elle a également écrit des articles sur Giono et sur le poète Tahar Bekri. Email : marouader@gmail.com

*La nostalgie des origines* de Mircea Eliade est une tentative de comprendre « le besoin de pénétrer et de déchiffrer les structures internes de la matière » (86). L'auteur s'y intéresse à toutes les aspirations et les impulsions, qui poussent l'homme à retourner au Temps du commencement. Il finit par affirmer que le désir de retrouver ce temps perdu des origines « dénot[e] une sorte de nostalgie du primordial » (86). C'est ce qui explique, selon-lui, « l'intérêt croissant pour les formes orientales et archaïques de la religion » (86).

Habité par ce même désir d'élucidation de mystères liés à « l'état germinal » (86) de l'existence, Dominique Fernandez quitte la France et opte pour l'Italie du Sud, terre où les choses peuvent encore être saisies à leur état pur. Publié en 1974, son roman *Porporino ou les mystères de Naples* correspond à ce voyage dans le temps. L'histoire se passe dans la Naples des années 1770. Elle se sert de la figure du castrat pour renouveler le mythe orphique de la création. Mais la Naples du castrat est, avant tout, l'incarnation de la quête d'un paradis archaïque où s'estompent les limites entre les sexes et où se célèbrent, paradoxalement, « le droit de rester dans l'indétermination originelle » (343) et « l'aspiration mythique à la plénitude » (343). De même, le retour aux espaces de l'enfance, tel que le Frioul pasolinien longuement décrit dans son roman *Dans la main de l'ange*, est, en réalité, un élan vers la pureté et la virginité originelles caractéristiques de cet âge d'avant la sexualisation. C'est justement cette béatitude originelle qui chavire le cœur de Dominique Fernandez lors de son premier séjour italien l'invitant à redéfinir son rapport à l'espace. Dans ce travail, nous montrerons comment, dans les œuvres fernandeziennes, l'espace profane accède à une certaine forme de sanctification participant à une mythification de l'Italie. Dans un premier temps, nous analyserons la mise en scène romanesque de cette sacralisation de l'espace ; nous nous attarderons ensuite sur les différentes formes du paradis fernandezien; nous finirons par montrer comment l'acte d'écrire est indissociable de l'acte primitif de la « fondation du monde ».

Dans son ouvrage *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade distingue deux sortes d'espaces selon l'expérience et l'appréhension toutes particulières de l'*homo religiosus*. Pour ce dernier, « l'espace n'est pas homogène » (25) et c'est justement cette conscience de l'hétérogénéité de l'espace ou, pour reprendre les termes d'Eliade, de son « non-homogénéité » (25), qui constitue le socle sur lequel repose l'expérience religieuse. L'espace profane correspondrait alors à un reflet de « l'irréel » (25) ou du « pseudo-réel » (25), par opposition à l'espace sacré qui, lui, serait « le réel » (25) doté d'une grande symbolique et investi d'une fonction ontologique et d'une valeur existentielle.

L'expérience italienne de l'écrivain français Dominique Fernandez pourrait se prêter à cette même typologie spatiale. Bien qu'il ne soit pas évident de parler de religiosité lorsqu'on parle d'un écrivain qui affirme, à plusieurs

reprises, ne pas être croyant[2], nous pensons que le lien tissé par les œuvres fernandeziennes avec la Péninsule, et surtout avec l'Italie du Sud, revêt un aspect sacré.

Visitée pour la première fois en 1950[3] avec un groupe d'étudiants pour rencontrer le pape Pie XII, l'Italie a toujours correspondu, pour Fernandez, à la mise en pratique de « l'expérience de la non-homogénéité de l'espace » (Eliade, *Le sacré et le profane* 25). Elle a autorisé, dès lors, l'établissement d'une cartographie subjective où la notion d'espace, qui constituait jusque-là une entité monolithique, évolue en espace central et espace périphérique ou secondaire. Pour Mircea Eliade, cette « rupture » (25) ou « cassure » (25) de l'espace relève du domaine du sacré. Synonyme d'hiérophanie, elle révèle « un point fixe » (25), « un Centre » (25) qui s'oppose à « la non-réalité environnante » (25) et qui va désormais servir de point de départ ou d'« axe central de toute orientation » (25). Selon cette même catégorisation spatiale, il nous semble pertinent d'insister sur le fait que, pour Dominique Fernandez, la découverte de l'Italie, des Italiens et des mœurs italiennes lui a toujours fourni le prisme à travers lequel l'écrivain perçoit, pour ensuite critiquer et mettre à mal les Français et les mœurs françaises. La France est souvent abordée en opposition avec l'Italie. L'auteur se plaît à approfondir les brèches qui séparent les deux peuples des deux côtés des Alpes assumant une nette prédilection pour la Péninsule et pour le « laisser-aller » définitoire du peuple italien. Le rapport aux arts, au corps et à la sexualité, la notion du plaisir dans toutes les acceptions que le mot pourrait prendre[4], tout semble séparer les deux peuples faisant de l'Italie le seul point de repère dans le monde évanescent qui l'entoure.

Mircea Eliade a montré, à ce propos, que la mise en valeur d'un espace au détriment de plusieurs autres peut être observée comme un acte religieux. « La révélation d'un espace permet d'obtenir un "point fixe", de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de "fonder le Monde" et de vivre réellement » (25), affirme-t-il.

Que l'Italie de Dominique Fernandez soit vue et vécue comme une révélation, ceci est indéniable. L'auteur recourt à ce même mot lors de l'interview organisée par Laure Adler et diffusée sur la station de radio France Culture. Il affirme avoir eu « la révélation d'un pays où tout était beau »[5]. Pris dans un sens

---

[2] Émission télévisée présentée par Charles Mercier, « Dominique Fernandez, un Immortel à Solesmes ».

[3] Dans notre article « L'Italie de Dominique Fernandez : Voyage au bout de l'être », nous aborderons la notion de l'espace chez l'auteur selon un point de vue géopoétique. Nous y détaillons les circonstances de ce premier séjour italien tout en soulignant sa grande capacité à exorciser les fantasmes et les obsessions personnels de l'auteur.

[4] Comme l'affirme Dhérin, Céline. *Le Plaisir dans l'œuvre de Dominique Fernandez*.

[5] Il s'agit de l'émission radiophonique *Hors champs* intitulée justement « Dominique Fernandez : La passion de l'Italie ».

religieux, le terme nous permet de faire le rapprochement entre cette Italie toute particulière et « la révélation d'une réalité absolue » (26) propre à l'espace sacré dont parle Mircea Eliade dans son ouvrage déjà mentionné. Le générique « tout » confère à cette première expérience spatiale et esthétique une certaine perfection. L'Italie serait désormais le « monde parfait » (Eliade, 82) qui « correspond à la nostalgie d'une situation paradisiaque » (83).

Néanmoins, il nous paraît essentiel de préciser que contrairement au paradis eliadien généralement religieux, dans la conception fernandezienne, le paradis se décline sous formes diverses qui répondent toutes à une seule aspiration, celle de renouer avec l'état initialement androgynique de l'existence. L'auteur a imaginé un éventail de situations qu'il a placées en Italie et qui tendent à renouer avec cet état originel de l'indifférenciation sexuelle ; *Porporino ou les mystères de Naples* en reste la meilleure illustration.

Présenté comme *l'alter ego* de l'écrivain, Don Raimondo, l'un des personnages principaux du roman, est obsédé par cette « nostalgie des origines ». Dépourvu de sexe et donc d'âge et d'identité, le castrat semble lui ouvrir la voie pour la reconquête de ce monde édénique d'avant la chute. Le discours qu'il tient au personnage éponyme s'apparente à un panégyrique de l'*illud tempus* des commencements :

> Toi, Porporino ! Toi tu n'es d'aucun sexe, c'est-à-dire que tu réunis les deux sexes à la fois. Toi, tu n'accèderas jamais à un rang social défini, c'est-à-dire que ta place sera partout à la fois sur terre. Toi, tu n'atteindras jamais à la maturité, c'est-à-dire que le temps de ta vie humaine ne sera pas disjoint du temps infini de l'univers, qui ne connaît ni âge, ni degré, ni évolution, ni épanouissement ! Enfant ou vieillard, homme ou femme, qui es-tu ? Toi, tu n'es nulle part, tu n'es personne, tu n'es rien, c'est-à-dire que tu es tout ! (Fernandez 369)

Quelques lignes après, il ajoute :

> Mes recherches visent toutes à recréer l'unité première du cosmos, en abolissant les distinctions que la fausse science des hommes essaie de mettre entre les choses. Je ne m'intéresse qu'aux origines ! À nous deux […] nous pourrions retrouver le paradis. Oui le paradis ! (369)

Le syllogisme « tu n'es nulle part, tu n'es personne, tu n'es rien c'est-à-dire que tu es tout ! » renvoie à l'idée d'une unité primordiale développée par Eliade dans son ouvrage *Méphistophélès et l'androgyne* et reprise par Françoise Dubois-Amelin dans le cadre de son article sur « Le héros dans *Porporino* de Dominique Fernandez ». Pour l'auteure de cet article, la figure du castrat de

l'école de chant de Naples ravive « la nostalgie d'un Paradis perdu, nostalgie d'un état paradoxal dans lequel les contraires coexistent sans pour autant s'affronter et où les multiplicités composent les aspects d'une mystérieuse unité » (217). Donc sacrée pour lui parce qu'elle assure ce voyage vers le « Temps mythique » par le biais de la figure du castrat qui constitue une réactualisation lyrique du mythe orphique, la Naples androgynique de Fernandez est également sanctifiée par ses personnages. Les scènes de travestissement pullulent dans l'œuvre italienne de Dominique Fernandez dévoilant l'incoercibilité de cet élan vers l'androgynie initiatique. Si les castrats de Naples ont disparu dès le XVIIIe siècle, les *femminielli* de Naples sont toujours là. « Hommes qui vivent en femmes » (*Le volcan sous la ville* 79), ils remplissent la fonction fondamentale du déguisement et du travestissement. Pour Mircea Eliade, l'objectif du masque étant « de sortir de soi-même, de transcender sa situation particulière, fortement historicisée, et de recouvrer une situation originelle » (*Méphistophélès et l'androgyne* 163).

Dans son livre intitulé *Quête baroque chez Dominique Fernandez*, Simona Furdui étudie l'importance religieuse, ontologique et existentielle que revêtent le travestissement et le souffle carnavalesque omniprésents dans les récits fernandeziens. Elle affirme :

> Le travestissement n'occupait pas une période profane, mais sacrée, hors-temps nécessaire pour réinstaurer, pour un bref intervalle, la plénitude initiale, au-delà des sexes (mot qui par son étymologie signifie « séparation »). L'homme aspire toujours à la totalité perdue, à la réinstauration de ce type de « chaos » primordial qui ne signifiait pas désordre et destruction, mais latences de toutes les énergies. (128)

Par ailleurs, « fruit d'une pensée "primitive" et mythique régie par une temporalité sacrée » (Guilbault 14), la Naples de Dominique Fernandez avec ses figures archétypales est investie d'une fonction salvatrice incontestable. Pier Paolo, personnage principal de *Dans la main de l'ange*, la présente comme le revers apaisant et rassurant de l'embourgeoisement pernicieux de l'Italie du Nord. Pour lui, Naples incarne depuis toujours la douceur des origines et la lutte contre la tentation de l'industrialisation. C'est au moyen d'un parallélisme que le personnage formule sa prédilection du Sud : « Plus s'est enrichie l'Italie, plus je me suis enfoncé loin dans le Sud » (Fernandez 305).

Pour le Caravage, narrateur homodiégétique de *La course à l'abîme*, le premier voyage dans le Sud italien est vécu comme une descente aux enfers, aussi douce que déconcertante. La découverte de cet espace hors-temps se fait à travers un regard à la fois artistique et ontologique s'inscrivant sous le double signe d'Hadès et de Dionysos :

> C'était donc cela, le Sud : une absence de couleurs et de lumière, un entassement de murailles noires, un fouillis de boyaux sans air, un monde de ténèbres et de clameurs […]. Je ne pensais plus à Virgile, aux tendres idylles entre bergers, aux concours de pipeaux sous les hêtres, mais à Dante et à son univers de damnés. Damnés, mais non vaincus [...]. Fête, farce, danse, chanson, grimace, vol à la tire, transe religieuse, que sais-je d'autre qui jette hors de soi ? (Fernandez 525, 529)

Cette consécration de l'espace peut donc apparaître à travers les divers voyages dans le temps effectués indifféremment par l'auteur et par ses personnages lorsqu'ils vont dans le Sud, mais elle est également accessible à travers la remémoration d'un passé lointain et idyllique.

L'enfance des personnages, et en l'occurrence celle de Pier Paolo Pasolini, est souvent racontée sur un air hautement élégiaque. Le voyage vers ce paradis perdu constitue l'une des multiples formes du retour à un passé mythique prôné par l'auteur. À l'instar de l'androgynie primitive à laquelle est accordé un rôle cardinal dans la réflexion de l'auteur, l'enfance est souvent présentée comme un voyage nostalgique dans un pays qui n'existe plus. C'est donc la mémoire qui se charge de recréer les moments-clé de cette période emblématique du développement de l'individu. Anamnèse ou réminiscence sont considérés comme des processus obligés pour retrouver cet éden, synonyme de bonheur « incomparable » chez Merleau-Ponty (Bachler 164) mais qui revêt, dans l'imaginaire fernandezien, le statut d'un véritable mythe.

Se colorant souvent d'une teinte religieuse, le mythe du Paradis perdu se décline en plusieurs versions mettant ainsi en lumière son potentiel mythogène. En effet, le mythe lié à l'enfance comme phase révolue est tributaire de la mise en place d'un cadre idyllique propice à son épanouissement et à sa perpétuation. Les enfances imaginées par l'auteur s'ancrent dans des espaces métatemporels et élégiaques que seule la mémoire pourrait faire ressurgir et c'est justement cette métatemporalité qui leur octroie une dimension sacrée. L'exemple le plus probant nous est fourni, encore une fois, par Pier Paolo Pasolini. Son Frioul natal correspond à un espace-temps révolu, peuplé d'êtres chers qui n'existent plus, mais que le récit fernandezien essaie de ranimer. Rongé par le sentiment de culpabilité, le personnage postule que c'est la découverte de son corps et de sa sexualité qui lui ont infligé la déréliction dont il est victime. Selon lui, son exclusion de cette terre pure au sens moral du terme est la conséquence directe de son éveil sexuel souvent assimilé au péché originel. Le serpent présent dans le texte biblique est incarné, chez Pier Paolo Pasolini, par le sexe mâle. Fernandez le dit clairement dans l'article « Enfantines » de son *Dictionnaire amoureux de l'Italie* : « Le serpent, symbole évident du sexe, empoisonne la vie » (187). Donc, reconquérir le monde asexué de l'enfant revient, en quelque sorte, à réintégrer le paradis primitif d'avant la faute.

Toutefois, si dans le cas des castrats cette réactualisation du « Temps sanctifié » (Eliade, *Le sacré et le profane*, 65) se fait au moyen du chant lyrique des castrats de Naples, pour Pier Paolo Pasolini, « la nostalgie de la perfection des commencements » (65) et l'aspiration à « [ré]intégrer une situation mythique » (65) s'effectuent grâce à l'acte mnésique et à un va-et-vient incessant entre le passé et le présent. Ce retour à l'espace sacralisé de l'enfance radieuse se fait de façon solitaire et à une fréquence irrégulière comme l'attestent les analepses qui ponctuent le récit : le narrateur fait de ce Frioul des temps révolus son seul point de repère dans un monde plus que jamais hostile et menaçant. Pier Paolo s'y réfugie de temps en temps pour recréer une sorte d'espace-temps mythique où il est inatteignable.

Néanmoins, lorsque ce retour à un épisode primitif ancré dans la conscience collective devient un besoin viscéral de toute une communauté, il prend l'aspect d'une fête religieuse. Synonyme de commémoration d'un événement mythique, il intègre « le calendrier sacré » (65) et acquiert une périodicité qui lui attribue, par voie de conséquence, une haute résonance mythique. Les cocagnes organisées par le roi Ferdinand et rapportées par Perocades, l'un des personnages principaux de *Porporino*, illustrent cette dernière idée. La fête doit être considérée comme un moyen de reconquérir ce que Dominique Fernandez appelle un « Âge d'or ». Voilà ce que l'auteur dit à propos de cet événement sacralisé par les Napolitains :

> Les cocagnes représentent toujours un sujet historique ou mythologique. Perocades se souvient que celle de l'an dernier, particulièrement forcenée et horrible, figurait *l'Âge d'or*[6]. Tous les animaux, même les bœufs, étaient attachés vivants à l'échafaudage. Chose étrange, des guirlandes de festons et de branches grimpaient entre les poutres avec un art merveilleux. Les *lazzaroni* eux-mêmes procèdent à la décoration. Cette fois-là, ils avaient hissé au sommet de la charpente une énorme effigie de Saturne. Le dieu de l'abondance agricole présida du haut de sa majesté légendaire aux crimes de la populace déchaînée. (277)

La réflexion de Mircea Eliade s'inscrit dans ce même ordre d'idées. Pour lui, la participation à la fête autorise le retour à l'*illud tempus* mythique. Elle soustrait l'*homo religiosus* aux apories existentielles du temps moderne et lui procure une espèce d'ivresse rattachée à l'exaltation du « sentiment obscur d'une solidarité mystique avec la Terre natale » (*Le sacré et le profane* 122). La fête joue, alors, un rôle capital dans la réactualisation des événements sacrés. Elle concourt à la mise en place d'un temps cyclique où la répétition des rituels symbolise la réitération infinie de la toute première fête qui célébrait la fondation du monde :

[6] C'est l'auteur qui souligne.

> À chaque fête périodique on retrouve le même Temps sacré, le même qui s'était manifesté dans la fête de l'année précédente ou dans la fête d'il y a un siècle : c'est le Temps créé et sanctifié par les dieux lors de leurs *gesta*, qui sont justement réactualisés par la fête. En d'autres termes, on retrouve dans la fête *la première apparition du Temps sacré*, telle qu'elle s'est effectuée *ab origine, in illo tempore*. Car ce Temps sacré dans lequel se déroule la fête n'existait pas avant les *gesta* divins commémorés par elle. (*Le sacré et le profane* 64)

Pour Dominique Fernandez mais également pour ses différents personnages italiens, la fête ou d'une manière générale le rassemblement, assouvit, même momentanément, le désir de renoncer à soi, à son corps et à son identité. La foule favorise une espèce de *cupio dissolvi* omniprésente dans sa « matière italienne ». L'auteur et ses nombreux avatars fictifs parcourent la Péninsule à la recherche de cette « technique archaïque de l'extase »[7].

Décrits tel un tableau de peinture baroque et présentés comme la résurgence quotidienne de la fête mythique, les marchés de l'Italie du Sud semblent offrir aussi le cadre parfait pour la liquéfaction voluptueuse et la fusion originelle du propre corps dans d'autres corps. Loin d'être anodine, la visite du marché palermitain rapportée dans *Mère Méditerranée* est assimilée, par l'auteur à une expérience sensuelle. Lieu où s'entremêlent le tactile, le gustatif, le visible, l'olfactif et l'auditif, il plonge l'écrivain dans une transe qui accentue l'impression de la dépossession de soi et le regain d'une certaine unité primordiale. Le premier pas mis dans cet espace presque féérique déclenche une série de métamorphoses comme l'atteste la gradation ci-dessous. Les « je » qui scandent l'extrait apparaissent comme une dernière tentative, probablement inconsciente, d'être un Moi distinct avant la dissolution finale :

> Bientôt, je ne m'appartiens plus. Dépossédé de moi, comme je crois qu'il faut être à Palerme, je deviens la flore tumescente que mes doigts caressent au passage, la déjection visqueuse où le pied me manque. Je suis plante, ordure, tintamarre. Je poisse et je pue. Je ressemble à ce cochon vivant, qui a fait sa bauge des immondices. J'enfle, je voudrais enfler, je voudrais me glisser dans le corps des énormes acheteuses qui m'écrasent. (Fernandez 175)

Conjuguée à un certain mysticisme présent dans le terme « dépossédé » et aux connotations sexuelles que pourraient prendre les mots « tumescent »[8],

---

[7] L'expression correspond au titre de l'ouvrage de Mircea Eliade *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* publié chez Payot en 1968.

[8] *Le Petit Robert de la langue française* définit la tumescence comme un « gonflement des tissus ». Il ajoute que le terme est généralement associé à la « turgescence d'un organe érectile, marquant un état d'excitation érotique ».

« enfler » et « glisser dans le corps », la veine rabelaisienne caractéristique de cet extrait permet de dégager la sensibilité au dionysisme attestée chez les Méridionaux.

Reprenant la dichotomie établie par Jean-Jacques Wuneburger dans son ouvrage *Le sacré*, Cézar Enia confirme l'existence de deux modes d'appréhender le religieux : une approche dionysiaque qui s'exprime dans l'excès et la fusion et une approche apollonienne qui considère le religieux en termes de distance et de respect.

La prédilection de l'approche dionysiaque est patente dans les récits et romans italiens de Dominique Fernandez. Aux églises fermées et froides que les prêtres confisquent à leur profit et que l'auteur vilipende dans plusieurs de ses romans, surtout dans le dernier intitulé *Aux confins de la Nouvelle-Athènes* publié en 2020, les romans fernandeziens opposent une Italie hiérophanique où « tous les objets sont […] susceptibles d'incorporer le sacré » (Énia 324).

Se considérant comme lâchés par le Dieu chrétien et partant du fait que « le Christ s'est arrêté à Eboli »[9], les Méridionaux se sont réfugiés dans un sacré profondément païen et naturaliste où la vie religieuse se mue en une exaltation quotidienne de la solidarité de l'homme avec la nature et ses éléments. En témoigne le rapport singulier qu'ils entretiennent avec le Vésuve et l'Etna et qui mêle vénération et grande terreur. Le dialogue entre Le Caravage et Mastro Peppone, le patron d'une taverne nommée Cerriglio, dévoile la complexité de cette manière de considérer le sacré :

> — Tu sais ce que c'est, cette montagne ?
> — Le Vésuve, je suppose.
> — Et cette fumée ?
> — Le signe qu'il n'est pas éteint.
> — Tu parles comme un homme du Nord ! Nous disons, nous : la preuve qu'il bouillonne à l'intérieur et se tient prêt à nous ensevelir à nouveau.
> — Il y a donc menace réelle ?
> — Malheureux, tu oses me poser cette question ? Crains de réveiller la fureur de dieu. À tout moment nous risquons d'être recouverts sous une pluie de cendres et de laves ; la terre qui est sous nos pieds peut nous manquer d'une minute à l'autre, et la mer nous engloutir dans un raz de marée soudain. Si nous cessons un seul instant de parler et de nous agiter, Vulcain prendrait notre silence pour un acquiescement. Le dieu, qui a ses forges au fond du cratère, commencerait son œuvre de destruction et de mort. (Fernandez, *La course à l'abîme* 525)

Ce dialogue confronte le rationalisme du Nord au paganisme de l'Italie méridionale. À travers la voix du Caravage, c'est bien évidemment celle du

[9] Nous faisons référence au roman de Carlo Levi.

romancier qu'il faut entendre. Mais que Fernandez et ses différents personnages soient croyants ou non au sens chrétien du mot et bien au-delà de la tonalité ironique qui caractérisent ses textes sur la religion, leur installation même en Italie est perçue comme une consécration de ce même espace. Eliade précise que :

> S'installer dans un territoire revient […] à le consacrer […]. Se situer dans un lieu, l'organiser, l'habiter, autant d'actions qui présupposent un choix existentiel : le choix de l'Univers que l'on est prêt à assumer en le « créant ». Or, cet « Univers » est toujours la réplique de l'Univers exemplaire, créé et habité par les dieux : il participe donc à la sainteté de l'œuvre des dieux. (Eliade, *Le sacré et le profane* 36)

Quelques lignes plus loin, il ajoute qu'habiter dans un lieu est la manière tout humaine de « [re] fonder l'Univers » (36) imitant, par-là, l'acte cosmogonique du Temps primitif.

Pour le romancier, la réitération de cet acte originel et la réappropriation de l'espace sacré se font par le biais du Verbe saisi comme la voie qui conduit vers le sens et donc vers l'ordre. Le temps des commencements coïncide, dans ce cas particulier, avec la parole de l'auteur douée d'une grande puissance créatrice et capable, grâce à la performativité du langage, de donner un aspect plus concret à une existence et à une réalité fluctuantes et insaisissables.

Écrivain révolté, Dominique Fernandez s'emploie à recréer un nouveau monde où le paria saurait se trouver finalement une place, mettant ainsi un terme aux questions existentielles qui hantent son esprit et à la condamnation au rejet dont il est victime. Omniprésentes dans son œuvre, les références mythologiques et la glorification d'un passé édénique dévoilent sa volonté de refonder le monde et de le réinvestir de nouvelles lois et de nouvelles règles. Le roman, et en l'occurrence le roman autobiographique, s'est offert alors comme « l'espace littéraire » propice à sa praxis démiurgique ainsi qu'à la mise en place d'une « technique iconoclaste de réhabilitation artistique»[10] (Voinea 332), à savoir le mentir vrai. L'auteur se propose d'explorer la partie obscure de l'existence pour la réécrire selon sa propre conception des faits. Par besoin épiphanique, il dote ses personnages, comme il se dote lui-même, de plusieurs « identités de rechange » (Fernandez, *L'art de raconter*, quatrième couverture) qui constitueraient des micro-espaces favorables à l'épanouissement de son moi artistique[11] (336). Ce moi artistique ou ce « corps artistique » selon la

[10] L'expression est de Marius Voinea dans l'article intitulé « La genèse de l'art - l'origine du monde comme hémolyse vitale », présent dans les actes du colloque « Dominique Fernandez : citoyen du monde » de Cluj-Napoca, Roumanie, parus en 2010.

[11] Marius Voinea oppose le « corps artistique » au « corps physique ». La distinction nous paraît extrêmement importante.

distinction de Marius Voinea, devient une sorte d'espace sacré intériorisé et, puisqu'il est immortalisé par la mémoire collective[12], il concourt à la pérennité de l'artiste. L'expérience de la « non-homogénéité » de l'espace se transforme en une exploration de l'identité sacrée inhérente à l'artiste comme projection de l'image divine. C'est alors cet espace sacré et intérieur propre à l'artiste qui permet à Pier Paolo Pasolini et à Caravage de quitter leurs dépouilles massacrées par des inconnus sur des plages italiennes pour revenir, sous forme de voix *post mortem*, sur leurs histoires essayant de comprendre ce qui s'est passé et de réorganiser deux existences totalement chaotiques.

« Occurrence émulative des dieux » (Voinea 339), le romancier possède ce même pouvoir. Grâce à sa part sacrée, il se propose de redéfinir les limites de l'univers où sont ancrés ses personnages détruisant la forteresse éthique érigée par les systèmes sociaux et recréant un monde alternatif où le moi pourrait être multiple et où la marge redeviendrait le Centre.

Dans cette reproduction de l'acte primordial, la page blanche devient, par voie métaphorique, l'équivalent de l'étendue désertique où le romancier se propose de recréer son propre monde, de l'arranger comme il veut, de donner un sens aux choses, de faire résonner une symphonie à la place de la cacophonie pré-cosmogonique, bref de transformer le Chaos en Cosmos. Mircea Eliade associe le travail des colons scandinaves labourant la terre aride de l'Islande à l'acte originel de la création du monde. Il affirme : « En travaillant la terre désertique, ils [les colons scandinaves de l'Islande] répétaient simplement l'acte des dieux qui avaient organisé le Chaos en lui donnant une structure, des formes et des normes ». (*Le sacré et le profane* 33)

L'acharnement de l'écrivain face à la stérilité de la page blanche autorise le rapprochement avec les laboureurs de l'Islande et un simple jeu métaphorique nous permet de voir en l'acte d'écrire une réorganisation de l'Univers et une redéfinition des rapports de forces.

En conclusion, nous pouvons constater qu'écrire l'Italie consiste, tout d'abord, à conférer à ce paysage élu une certaine sacralité. La matière italienne de Dominique Fernandez se prête incontestablement à une lecture eliadienne. Toutefois, il est intéressant de préciser que l'expérience de la non-homogénéité de l'espace et de sa rupture en espace sacré et espace périphérique relèvent du subjectif. Ce qui est sacré pour Fernandez l'est souvent pour ses personnages et l'interrogation ontologique se développe généralement en même temps que la *vis fabulatoria*. Cependant, la voix de l'auteur et celle du narrateur ne se confondent pas toujours. Si l'enfance de Pier Paolo Pasolini constitue le Paradis perdu regretté que le poète cherche à regagner par tous les moyens, celle de Fernandez est marquée par la séparation douloureuse de ses parents et par la mort de son

[12] « L'immortalité artistique réside dans la récupération du *corps artistique*, instance diaphane, par la mémoire collective ». (C'est Voinea qui souligne).

père. Fernandez se projette dans ses personnages pour réécrire cette période associée étroitement au malheur et à la frustration. De même, si les personnages-artistes mis en scène penchent du côté du chaos multipliant procès et mésaventures amoureuses, la conscience de l'écrivain, elle, est habitée par le désir de réorganiser ces bribes de vie, de donner un sens à des parcours condamnés à l'incompréhension puisqu'ils échappent à l'entendement des hommes.

## BIBLIOGRAPHIE


Alder, Laure. « Dominique Fernandez : La passion de l'Italie ». Émission radiophonique *Hors champs*, 18 fév. 2016, <https ://www.franceculture.fr/hors-champs/dominique-fernandez-la-passion-de-l-italie>.

Bachler, Laurent. « L'enfance heureuse, une tragédie ? ». *Spirale*, vol 81, no 1, 2017, pp. 164-165.

Cézar, Enia. « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade ». *Laval théologique et philosophique*, vol 62, no 2, 2006, pp. 319-344.

Derouiche, Maroua. « L'Italie de Dominique Fernandez : Voyage au bout de l'être ». *Carnets. Revue électronique d'études françaises.* Deuxième série, no 20, 2020. <https ://doi.org/10.4000/carnets.12202>.

Dhérin, Céline. *Le Plaisir dans l'œuvre de Dominique Fernandez*. 2000. Université Lyon 2, Thèse de doctorat.

Dubois-Amelin, Françoise. « Le héros dans *Porporino* de Dominique Fernandez ». *Les mythes de l'ogre et de l'androgyne*, *Recherches sur l'imaginaire*, édité par Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, no 26, 1997, pp. 201-217.

Eliade, Mircea. *Méphistophélès et l'androgyne*. Gallimard, 1962.

—. *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1965.

Fernandez, Dominique. *Dans la main de l'ange*. Grasset, 1982.

—. *Le volcan sous la ville. Promenades dans Naples*. Plon, 1983.

—. *Mère Méditerranée*. Grasset, 1985.

—. *La course à l'abîme*. Grasset, 2002.

—. *L'art de raconter*. Grasset, 2006.

—. *Le voyage d'Italie. Dictionnaire amoureux*. Plon, 2007.

Furdui, Simona. *La Quête baroque chez Dominique Fernandez*. Napoca Star, 2005.

Guilbault, Nadia. « Le mythe d'Orphée dans *Porporino ou les mystères de Naples* ». *Les mythes de l'ogre et de l'androgyne*, *Recherches sur l'imaginaire*, édité par Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, no 26, 1997, pp. 219-231

Mercier, Charles. « Dominique Fernandez, un Immortel à Solesmes ». Émission télévisée *Une nuit au monastère*, 17 oct. 2020, <https ://www.youtube.com/watch?v=kpaIu2Udzm>.

Voinea, Marius. « La genèse de l'art - l'origine du monde comme hémolyse vitale ». *Dominique Fernandez : citoyen du monde*, édité pat Yvonne Goga et Simona Jișa. Casa Cărții de Știință, 2010, pp. 332-346.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 109 - 125
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.09

# TOWARDS AN INTEGRAL STUDY OF RELIGIOSITY ROOTED IN MIRCEA ELIADE'S NEW HUMANISM

**ALINA PREDA**[1]

**ABSTRACT.** ***Towards an Integral Study of Religiosity Rooted in Mircea Eliade's New Humanism.*** The present article advocates for the development and the implementation of a philosophy of religiosity informed by Mircea Eliade's new humanism, Eugeniu Sperantia's axiotropism, D. D. Roşca's outlook on human existence and Aurel Codoban's hermeneutic philosophy of religions. If such an integral study of religiosity were to be accommodated by a new educational paradigm, the resulting humanist pro-social education would protect society from underlying drivers of polarisation such as religious dogmatism and fundamentalism.

***Keywords:*** *religion, religiosity, Eliade's new humanism, the philosophy of religions, attitudinal values, the human ideal*

**REZUMAT.** ***Noul umanism eliadesc, studiul interdisciplinar al religiozității și educația umanistă pro-socială.*** Pornind de la noul umanism eliadesc pe baza căruia Aurel Codoban a construit o filosofie hermeneutică a religiilor, utilizând teoria valorilor propusă de Eugeniu Sperantia precum și concepția filosofică a lui D. D. Roşca privitoare la condiția umană, articolul de față propune introducerea unui studiu interdisciplinar al religiozității într-o nouă paradigmă educațională. Educația umanistă pro-socială rezultată ar proteja societatea de extrem de nociva polarizare cauzată de fundamentalismul religios.

***Cuvinte-cheie:*** *religie, religiozitate, noul umanism eliadesc, filosofia religiilor, atitudini-valori, idealul uman*

---

[1] **Alina PREDA** is Associate Professor at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca. Her research interests include Syntax and Discourse Analysis, Gender Studies, Contemporary English Literature and Comparative Religious Studies. Dr. Preda is the author of several books, including *Jeanette Winterson and the Metamorphoses of Literary Writing* (2010), *A Synoptic Outline of Phrasal Syntax and Clausal Syntax* and *Interferences: On Gender and Genre* (2013). Contact: alinapreda74@gmail.com

## Introduction

The protean nature of the term "humanism" both accounts for and is mirrored by the plethora of revendications it has enjoyed, especially since it became an umbrella-term for the various "instances of a common phenomenon" that has been manifest around the world for more than 2,500 years and that is best equipped to ensure a human being's unimpaired development from a cultural, intellectual, personal and social point of view (Copson 1). Unfortunately, as Andrew Copson pertinently explains, there have been several tendencies to qualify the noun "humanism" by using adjectives such as "secular" or "religious" – thus creating a false dichotomy – or the adjective "Christian", leading to claims from Sikh, Muslim, Jewish, Hindu and Buddhist communities, to name just a few, that they, too, partake in humanism and should be acknowledged rather than ignored. Such attempts only serve to unnecessarily complicate the terminology and are unwarranted if meant to qualify "humanism" in terms of content, given that other expressions – such as "religious humanitarianism", suggested by Karl Popper, or "humanistic Christianity" and "humanistic Judaism", etc. – would be better suited to convey "the accurate sense that what is primary is the religion at hand and that the qualification is secondary" (Copson 3). Nevertheless, adjectives that describe "the cultural context of a particular example of humanism, such as «Chinese humanism», «British humanism in the eighteenth century», «contemporary African American humanism» and so on" are essential in identifying the various "manifestations of humanism in different societies" (Copson 24).

Reminiscent of the critical movement going strong in the United States between 1910 and 1930, and based on Matthew Arnold's work, the concept of "new humanism", as used by both Mircea Eliade and Aurel Codoban, could undergo a new lease of life, as long as it avoids the pitfall of cultural elitism. Eliade and Codoban share the early twentieth-century New Humanists' view on human being's uniqueness in the natural world and agree that humans are essentially free, despite certain determinism engendered by genetic and environmental factors. Yet, given the inextricable link between the cultural, the philosophical and the religious realm, for this freedom to be preserved, enjoyed and brought to fruition, the development and implementation of an integral study of religiosity is mandatory. One which nurtures not simply religious but rather universally moral attitudinal values that reinforce humanity's axiotropic potential. One that transforms the tragic consciousness generated by man's awareness of imminent death not into a religiously-induced fanatic consciousness but rather into a creative spirit able to ameliorate the state of the world he inhabits[2]. One

[2] "Man" is used in this article as a generic term, not as a manifestation of androcentrism but in order to avoid both unnecessarily protracted statements and the annoying repetitions of the term "human being".

freed from the dogmatism of a particular scripture and, thus, characterised neither by Ethnocentrism, nor by Eurocentrism, since it relies on philosophy rather than religion, albeit informed by a hermeneutical investigation of religious phenomena and by a comparative study of religions.

The final chapter of Ioan Petru Culianu's study on Eliade's work leaves the readers with the following unanswered questions: Is the new humanism described by Eliade viable and possible? Is it not merely another public mask reflecting the decline suffered by *Da-sein*? (131). The aim of this article is to show that the Eliadesque vision of new humanism and Codoban's hermeneutic philosophy of religions informed by Eliade's works could constitute the foundation of an integral study of religiosity as part of a new educational paradigm that would help set the bases for a humanist pro-social education meant to shape profoundly humanist attitudes of mind and protect society from underlying drivers of polarisation such as religious bigotry, dogmatism and fundamentalism.

## Mircea Eliade's new humanism

In his article entitled "A New Humanism", a revised and expanded version of the 1961 study on "History of Religions and a New Humanism", published in *The Quest - History and Meaning in Religion*, in 1969, Eliade insists on the necessity for conducting a thorough hermeneutical investigation of religious phenomena, one that is not confined to a specific religion but rather encompasses both religious morphology and phenomenology as part of a comparative approach enriched by interdisciplinarity. Data collection, analysis and publication can amount to an ineffective and incomplete endeavour in the absence of meaningful enquiries into the contextual factors fostering the emergence, development and triumph of each particular religion at that specific time in history:

> It is solely insofar as it will perform this task – particularly by making the meanings of religious documents intelligible to the mind of modern man – that the science of religions will fulfil its true cultural function. For whatever its role has been in the past, the comparative study of religions is destined to assume a cultural role of the first importance in the near future. (Eliade, *The Quest* 2)

Whereas Eliade's intuition was strikingly accurate, it was also ahead of his time, so his predictions have not come to pass, yet the state of the world today calls for an urgent revaluation and worldwide implementation of humanist imperatives. Eliade claimed that the profound understanding of the human condition provided by comparative religious studies can inform a new

humanism which, if globally developed, will offer new insights into the complexity of the religious phenomenon, will transcend nationalist provincialism and will foster cultural creativity (*The Quest* 3).

An interdisciplinary approach[3], being based on a variety of viewpoints, allows for all the valences and meanings of religious phenomena to be revealed and nurtures a better understanding of the sacred. Rudolf Otto's description of the universal dimension of the sacred as the "wholly other" (*ganz andere*) is effective in conceptualizing as para-religious experiences the encounters with the sacred "brought about by depth psychology and modern artistic experiments" (*The Quest* 4). Just like original artistic creations, which "exist on their own plane of reference", being not only the result of economic, socio-political and cultural factors but, most importantly, of the individual creative spirit's victory over the immediate data of experience, so must religious realities be viewed as having "a mode of being that is peculiar to themselves" (*The Quest* 5-6). It is only by investigating how the combination of transpersonal realities with individual experiences gives both the aesthetic and the religious universe their dual nature that one can gain access to the real, profound and complete meaning of artistic and religious realities. And even though it would be a sign of naïveté to assume the eventual erosion of the "tension between those who try to understand the *essence* and the *structures* and those whose only concern is the *history* of religious phenomena", it might be the case that precisely due to this creative tension the science of religions will ultimately "escape dogmatism and stagnation" (*The Quest* 8-9).

## Aurel Codoban's outlook on religion and philosophy

The origins of philosophy can be traced back to religion, just like those of chemistry and astronomy can be found in alchemy and astrology. As both philosophy and religion are initiatory undertakings, philosophy may constitute an alternative for religion, especially since their inextricable connection has not been entirely severed, like in the case of alchemy and chemistry or in that of astrology and astronomy (Codoban 12). Therefore, in addition to theology, fields of enquiry such as religious philosophy and the philosophy of religion emerged, the former populated by philosophers convinced that reason can penetrate religion without altering it, and the latter by philosophers engaged in unabated meditations on and criticism of religion, with no regard for a particular religion's inherent dogmatism (Codoban 17).

[3] Eliade mentions, in addition to the historical, ethnological, anthropological, sociological, economic and political perspectives, the psychological, aesthetic, philological and cultural ones.

Whereas religious philosophy is much closer to theology, its strongly apologetic stance has undermined its position in favour not only of the philosophy of religion but of other competitors as well, from domains such as psychology[4] or sociology[5]. The difference between theology and the philosophy of religion is tantamount, hermeneutically speaking, "to the difference between «autointerpretation» and «heterointerpretation»" and there is a significant divergence in what regards the discourse articulated by the philosophy of religion and the discourse characteristic to the humanities and social sciences: the former "develops at the level of sense", whilst the latter "at the level of significance" (Codoban 19-20)[6].

Codoban proposes a new "hermeneutic philosophy of religions", grounded in Eliade's work, and explains that the use of the plural form, on the one hand, points to a distancing from Eurocentrism and from Ethnocentrism that allows for the worldwide religious experience to come under investigation in its entirety and, on the other hand, signals that the new philosophy, instead of focusing on the divine, strives to frame "a phenomenology of the sacred" in order to cover not only the individual experience, but also the social, historical and cultural ones: "A philosophy of religions from the perspective of the sacred is, in the Kantian sense, a critical philosophy focused on historical forms of religion and on cultural formulas of religiosity" (21)[7]. Following the main lines of Eliadesque thinking, but also combining Martin Heidegger's philosophy with Paul Ricoeur's hermeneutics, and Leroi-Gourhan's anthropology with structuralist semiology, Codoban aims to establish a field of investigation that caters for the needs of those who, as Heidegger had stated, "were born too late for gods and too early for Being" (qtd. in Codoban 24), in a European culture marked by a

---

[4] See the works of Sir Edward Burnett Tylor (*Primitive Culture* 1871), Max Müller (*Essays on the Science of Religion* 1869 and *Lectures on the Origin and Growth of Religion* 1878), Sir James George Frazer (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* 1900), Sigmund Freud (*The Future of an Illusion* 1927, *Civilization and Its Discontents* 1930, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* 1933 and *Moses and Monotheism* 1939), Carl Gustav Jung (*Analytical psychology: Notes of the seminar given in 1925* 1925, "Psychology and religion" 1938, "A psychological approach to the dogma of the trinity" 1942, "On the nature of the psyche " 1947, "Answer to Job" 1952 and "Religion and psychology: A reply to Martin Buber" 1952), etc.

[5] See Marcel Mauss and Henri Hubert ("Essai sur la nature et la fonction du sacrifice" 1899), for instance, or Émile Durkheim (*Les formes élémentaires de la vie religieuse* 1912), and Robert Hertz (*Death and the Right Hand* 1960).

[6] "Hermeneutic, diferenţa dintre teologie şi filosofia religiei este similară diferenţei dintre «autointerpretare» şi «heterointerpretare» (Codoban 19). "Discursul filosofic evoluează la nivelul sensului, pe cînd discursurile ştiinţelor, ale disciplinelor socio-umane, la nivelul semnificaţiilor" (Codoban 20). Translation ours.

[7] "Filosofia (hermeneutică) a religiilor îşi propune o *fenomenologie a sacrului*. (…) O filosofie a religiilor din perspectiva sacrului este, în sensul celei kantiene, o filosofie critică a formelor istorice de religie şi a formulelor culturale de religiozitate" (Codoban 20). Translation ours.

widening rift clearly illustrated by Western philosophical trends, confined in the erratic interim space between "a too late" and "a too early" (24)[8]. Acknowledging that this fundamental gap between a religion which is impossible to uphold and a philosophy that is impossible to pursue must be bridged, in a gesture of "programmatic restitution – restoring the being's access to the sacred", Codoban argues for a hermeneutic philosophy of religions which, by mediating between religion and philosophy, will champion a new humanism, yet "not as a cultural sub-product of metaphysics and ideologies", but rather as a new form of spirituality (24)[9].

### D. D. Roşca's humanist view of the "complete spiritual personality"

D. D. Roşca shares Aurel Codoban's concern with what should and what might belong to Being but, whereas the latter's pioneering endeavours are still tributary to religion, the former articulates, in *Puncte de sprijin* and *Existenţa tragică*[10], a profoundly humanistic vision of human existence with a focus on philosophy rather than religion. Given that his particular brand of existentialism is informed by the autochthonous archaic-mythic ethos so accurately conveyed in Romanian popular ballads such as "Mioriţa" or "Monastirea Argeşului"[11], D. D. Roşca views human beings' existence as tragic, though not as tragically inescapable: given the intrinsically liberating role of philosophy, the creative spirit, if accompanied by a philosophical attitude, can aspire to the human ideal (*Puncte* 162). Since there is nothing more organically linked to the complexities of cultural existence than philosophy, "(i)f art could be viewed as the inflorescence of culture, philosophy can be considered its ripe fruit" (*Puncte* 57)[12]. A tragic existence begets a tragic consciousness which, in turn, forges the highest interior tension as well as "the greatest spiritual force that human beings are endowed with" (*Existenţa* 9)[13]. Man's tendency towards balance and harmony

[8] "Spunînd: «Ne-am născut prea tîrziu pentru zei şi prea devreme pentru Fiinţă», Heidegger definea cultura europeană drept o formaţiune a intervalului. Toată filosofia occidentală este cuprinsă între un prea tîrziu şi un prea devreme" (Codoban 24). Translation ours.

[9] "Programatic, restituind fiinţei sacrul (…) sperăm la un nou umanism, nu ca un subprodus cultural al metafizicilor şi ideologiilor, ci ca o nouă spiritualitate" (Codoban 24). Translation ours.

[10] *Points of Support* and *The Tragic Existence*. Translation ours.

[11] Both the pastoral ballad "The Little Ewe" and the popular one recounting the aesthetic myth of Master-builder Manole and entitled "The Monastery on the Argeş River" reveal how the creative spirit lives on throughout the ages and how, once the tragic nature of human existence is fully understood and bravely accepted, the human propensity towards a defeatist attitude can be overcome.

[12] "Dacă arta a putut fi numită floarea unei culturi, filosofia poate fi asemănată cu fructul copt al acesteia" (Roşca, *Puncte* 57). Translation ours.

[13] "Tensiunea interioară produsă de conştiinţa tragică e nu numai cea mai fecundă, credem, dintre toate tensiunile sufleteşti posibile, ci în general e, după părerea noastră, cea mai mare forţă spirituală între toate puterile sufleteşti de cari dispunem" (Roşca, *Existenţa* 9). Translation ours.

is constantly challenged by conflictual interactions with the world, an erratic world which offers a plethora of uncanny trials, irresistible temptations and unpredictable outcomes. Thus, the seemingly never-ending battle between human spiritual ideals and the insouciance of the natural world can account for the contradictory nature of human existence.

This tragic fate, however, is not inescapable. By avoiding the pitfalls of disheartened resignation and idle contemplation, one should be able to constructively turn the ensuing high tension into spiritual passion. As Alexandru Tănase pertinently points out in "Cultură şi umanism" (172-173)[14], it is Roşca's deeply held conviction that cultural consciousness – the outcome of interior freedom, of knowledge and experience, of intellectual and emotional engagement – allows for effective cultural action and cultural creation, thus fostering a constructive way of gratifyingly leading one's tragic existence. Tănase[15] concludes that Roşca's outlook on cultural reality mirrors Lucian Blaga's definition of culture as "the product of a necessary *ontological mutation*, an inherent trait of man's existential status" (174) since he writes:

> It is in the laws of nature that the roots of culture can be found. Culture is a fundamental prolongation of nature. And, thus, it is necessary. (…) Civilisation constitutes the continuation, development and enhancement of the biological. (…) On the infrastructure formed by the inorganic and by the biological, the world of the spirit is reared as a natural suprastructure. (Roşca, *Existenţa* 73)[16]

Moreover, given that the awareness of one's ephemeral existence and the subsequent propensity towards the search for immortality can only be formed at the cultural and not at the biological level, culture becomes the only province that allows humans to extend their presence beyond biological limitations (Tănase 177). Human beings alone can conceptualise death and it is precisely this realisation that has motivated them to negate the biological by means of cultural creations (Roşca, *Existenţa* 124). Thus, for the spiritual beings that humans are, transcendence is made possible through the cultural endeavours prompted by attempts to annihilate the sense of approaching doom.

Yet, due to the deeply-held belief that existence must have a purpose which gets progressively fulfilled, spiritual life essentially "remains the most

[14] "Culture and Humanism". Translation ours.

[15] "D. D. Roşca este destul de aproape de Blaga (care definea cultura ca produsul unei mutaţii ontologice necesare, un atribut inerent statutului existenţial al omului)" (Tănase 174). Translation ours.

[16] "Considerată dintr'o astfel de perspectivă, cultura este fundamentată în legile naturii. Este o prelungire naturală a acesteia. Şi, ca atare, este necesară. (…) Civilizaţia ne apare ca o continuare, o îmbogăţire şi-o aprofundare a biologicului. (…) Lumea spiritului se ridică drept suprastructură naturală pe infrastructura ce-o formează anorganicul şi biologicul" (Roşca, *Existenţa* 73). Translation ours.

problematic of all imaginable forms of existence" (*Existenţa* 238)[17]. By showing that spiritual values – whose essential role in transforming outer realities cannot be denied – are not merely subjective, but rather originate from objective reality, Roşca highlights the role of critical thinking in overcoming the dire implications of human beings' tragic existence. Against the tragic essence of existence, Roşca employs "brave standards of morality", as well as rationalist approaches to all data, whether rational or irrational (Joja 263)[18]. However, what Roşca deems "irrational" is not a mystical concept but, simply, the as-yet-unknown, which our imagination, emancipated from the reasoning powers, often colonises with mystery and magic (176). So Roşca's "irrational" is, practically, what Lucian Blaga had called "the world's corolla of wonder", though – unlike the poet – "the former is prevented from falling into the trap of dogmatic agnostic idealism by the mobility of the frontiers between the two areas of existence and by the solidity of the bridges" connecting the rational or commonsensical sphere to the irrational or absurd one (Tănase 176)[19].

Thus, D. D. Roşca grants a superior purpose to existence, purpose rooted in the fusion of a scientific stance, an axiological stance and an ethical one which, when combined, configure "a complete spiritual personality" (*Existenţa* 185)[20]. The validity of his approach rests on the correct assumption that values such as kindness, generosity, fairness, etc., even though beyond the bounds of scientific investigation, entail profound emotions outwardly manifested through actions, and are, therefore, "not illusory aspects of existence, but integral parts of it" so it is precisely with the assistance provided by such values that radical transformations of human existence have been conducted (*Existenţa* 228)[21].

## Eugeniu Sperantia's "axiotropism" and the human ideal

Given the essential role of individual values for any creative endeavours and the constancy of the interaction between the individual consciousness and the social one, it is not surprising that there has been a continual preoccupation with axiology among philosophers. In the case of Eugeniu Sperantia, the outcome

[17] "Vieaţa spirituală rămâne, cu'n cuvânt, cea mai problematică dintre toate formele de existenţă imaginabile" (Roşca, *Existenţa* 238). Translation ours.

[18] "Tragicului existenţial, Roşca îi opune o morală bărbătească, precum şi o analiză raţionalistă chiar a datelor iraţionale" (Joja 263). Translation ours.

[19] "pe cel dintîi mobilitatea frontierei şi soliditatea punţilor de legătură dintre cele două zone ale existenţei îl fereşte de a cădea în idealism agnostic şi dogmatic" (Tănase 176). Translation ours.

[20] "Personalitate spirituală completă" (Roşca, *Existenţa* 238). Translation ours.

[21] "În acest sens, susţinem deci că rezonabilul, binele, dreptatea, generozitatea, adecă valorile, nu sunt aspecte iluzorii ale existenţei, ci elemente constitutive ale ei tot atât de reale ca şi opusele lor" (Roşca, *Existenţa* 228). Translation ours.

was a philosophical anthropology that provides a theory of values centred on the imperative of "axiotropism" (112). According to Sperantia, humans are the only beings that manifest axiotropic potential, one that they must acknowledge, activate and fulfil in order to foster a harmonious development of their own selves.

Both group psychosocial differences and individual ones are rooted in the morpho-functional biological heredity as well as in the cultural heredity, the latter including etno-psychological features that are the expression of the collective subconscious and become manifest in mentalities, customs and attitudes. Values are the expression of particular social relations that mirror a common outlook on cultural standards and a general agreement on institutionalised norms. Values have been classified as follows: political values, ecological values, scientific values, technological values, cultural values, aesthetic values, moral values and religious values. Once values are acquired and interiorised, they manifest as attitudinal values, becoming motivational factors and forceful ideas that inform human activity, shape interpersonal relationships and frame an individual's exploration of the future (Preda 209). Attitudinal values are social in nature, being the reflection of the socio-cultural environment where a person grows up and develops from childhood to adulthood (Iluţ 44). The dominant in social attitudes is not the cognitive element, but a combination of conative and emotional substrata, so attitudes are dynamic, as they prompt the individual to action in favour of or against a social object, and constitute "one of the fundamental agents of human behaviour" (Chircev 31)[22]. An interplay of various factors leads to the historical, political, economic, social, cultural and religious conditioning of attitudinal values so, in order to ensure the quality of this conditioning and to prevent the formation of a fanatic consciousness, a humanist pro-social education is mandatory, as it relies on quintessential action-reflection dialectics, presupposes varied methods of investigation and nurtures moral-based anticipatory thinking.

Whilst moral values and the respective attitudinal values are universal, having ensured, throughout the millennia, the survival of the human species, religious values may display dangerous levels of partisanship and unhealthy amounts of prejudice, ultimately detrimental to the functioning of society at large. As Lucian Blaga indicated, "High moral consciousness is incompatible with prejudice (…). Any moral imperative must be revised in light of the situation at hand. Otherwise, morals take the pathological form of fixed ideas" (211)[23]. Attitudinal values, being grounded in conative, emotional and axiological

[22] "atitudinea poate fi considerată ca unul din motivele fundamentale ale conduitei umane" (Chircev 31). Translation ours.

[23] "O conştiinţă morală de cel mai înalt nivel este incompatibilă cu prejudecăţile (…) Orice imperativ moral trebuie corectat printr-un just sentiment al situaţiei. Altfel, morala ia forma patologică a ideilor fixe" (Blaga 211). Translation ours.

substrata and, as such, not dominated by cognitive processes, are relatively stable and discernibly more resilient to change than pure knowledge is (Iluţ 44). Extra-rational elements and religious values distort pure intelligence, preventing it from conducting a consistently logical thorough investigation of researched phenomena (Roşca, *Figuri* 25), a reality perfectly mirrored by the highly incoherent speeches of many self-appointed religious and spiritual leaders who are granted false prestige by those regarding unintelligible and incomprehensible discourses as penetrating and profound. True to Cartesian epistemology, Roşca cites the French historian, philosopher and theologian Joseph Ernest Renan, endorsing his definition of the perfect man through an insistence that not only are honesty, bravery and dignity essential, but a simultaneous propensity towards scientific erudition, philosophical thought and poetic sensitivity are also a must (*Figuri* 33). Man's ultimate purpose is the pursuit of a human ideal that encompasses in one individual the core features and the concentrated image of humanity as a whole (*Figuri* 34). Human beings nurture a burning desire to express themselves creatively, and their determination is marked by a drive towards universalising and eternalising values that must be shared as part of an inter-spiritual communication process if they are to ever heighten both the ego's value and that of the world in its entirety (Sperantia 112-113). Yet the world which the creative spirit wishes to expand, enlighten and elevate is not the physical world, but the human world, the human universe: a true creative spirit aims to "uplift the world through his creations, so that his own Ego's repute will then augment by the very fact that he is inhabiting a world of amplified value" (Sperantia 129)[24].

For D. D. Roşca, the ideal man's attitude to worldly living is a moral philosophical one, based on the valorisation of experience through a twofold spiritual effort, both rational and emotional, so that the whole personality is involved in a balanced manner, fostering an enhanced ability to adapt to the demands of everyday reality and a true sense of freedom, internal and external, active rather than merely passive: "The most endowed personality whose interests lie exclusively in the unseen realm of spiritual values […] will not always succeed in adapting to the exigency of practical life" (*Existenţa*, 128)[25]. Given the tragic antagonism that plays on the conflict between antinomies such as good versus evil, truth versus deceit, justice versus injustice and, last but not

[24] "Primatul e deţinut de voinţa de a spori valoarea Lumii prin valorile pe care el însuşi le creează şi, apoi, de a-şi spori valoarea „Eului" prin faptul că se încadrează într-o lume cu valoare sporită" (Sperantia 129). Translation ours.

[25] "Personalitatea cea mai bine înzestrată, dar al cărei interes este îndreptat întreg către lumea nevăzută a valorilor spirituale (…) nu e în stare totdeauna să se adapteze la exigenţele vieţii practice" (Roşca, *Existenţa* 128). Translation ours.

least, survival versus demise, this ideal attitude commands a healthy dose of "intellectual heroism" and a strong will that is absolutely necessary for constant, unrelenting attempts at self-betterment and at life-betterment, in order to make more beautiful, more sensible and more righteous this cruel, indifferent world marked by uncertainty in all its aspects except one: the certainty of death (*Existența* 129). And, as Viktor Frankl explains, it is precisely "through attitudinal values that even the negative, tragic aspects of human existence, or what I call the 'tragic triad' – pain, guilt, and death – may be turned into something positive and creative" (125-126).

## Towards an integral study of religiosity

At the foundation of what D. D. Roșca had called "the Greek miracle" lies the emancipation of Hellenistic reasoning processes both from the practical utilitarianism that had been the ultimate aim of human endeavours for Oriental scholars, and from the mythical and the magical, which had governed Indic thought (*Figuri* 24). Similarly, Aurel Codoban points out that philosophy is religious in nature, springing from "the significance strata of Greek mythology" (11)[26], and that it was precisely the non-canonicity of the description given to the Greek gods, with their much too human features, that led to the emergence of philosophy. Early Greek philosophers discarded these mythological figures as unsatisfactory, favouring instead "an abstract principle", whose leverage consisted in "a more rigorous ethics and a more coherent logic" (12)[27].

Ever since medieval times, philosophers and theologians alike have been longing for a "universalistic, transhistorical, «mythical» religion", being bitterly dissatisfied with all the available theologies and with their respective views on man's place in the universe. Yet their quest was dismally unproductive and, by the nineteenth century, a consensus had been reached among the intelligentsia that "the philosophers had proven the impossibility of demonstrating the existence of God" and that "the sciences were proving that man was made from matter only, that is, that there is no such thing as the «soul», a spiritual entity independent of the body and surviving it" (Eliade, *The Quest* 39). But, albeit notable, scientific discoveries and technological advances have done little to eradicate man's irresistible urge to reconfigure "the original, universal *matrix*" by identifying the "primordial situation" that had marked the absolute origin of Being (Eliade, *Myth* 111). And, although this has always been a

[26] "discursul filosofic occidental își are originea în stratul semnificațiilor mitologiei grecești" (Codoban 11). Translation ours.

[27] "primii filosofi greci le preferă un principiu abstract, care are calitatea de a fi mai sobru etic și mai coerent logic" (Codoban 12). Translation ours.

universal quest, its extent, complexity and variety of manifestations remained for much too long unknown to the world.

According to Eliade, magico-religious behaviour dates as far back as Paleanthropic times, since "the experience of the sacred constitutes an element in the structure of consciousness" and the Paleanthropians are considered to have been complete humans (*History*, vol. I 5). Nevertheless, the consistent and complex religiosity that characterises human existence was not acknowledged due to a purely terminological issue: "in the second half of the nineteenth century, the term «religion» had a decidedly limited application, the rest being designated by various pejorative terms: «magic», «superstition», «savagery», etc.". Thus, the term was only used with reference to "an ideological complex" comparable to Judeo-Christianity, Islamism, Hinduism, or "the pantheons of the ancient Near East" (*History*, vol. I 377). This hijacking of the term "religion" rendered impossible "the homologation of different multiform religious universes" (*History*, vol. II 404). What is more, if primitive religions were dedicated to "exalting the solidarity of man and nature", Judeo-Christianity, Islam and other religions in which "the element of other-worldness" is central inevitably brought forth Feuerbach's and Marx's well-deserved criticism of the alienation induced by religion (Eliade, *The Quest* 64).

There is an inherent danger posed by any belief system grounded in eschatological visions: for true believers, the idea that "the triumph of Sacred History – manifested by the End of the World – in some measure implies the restoration of Paradise" may constitute an incentive to abandon moral values and to justify, through an adherence to religious values, their contribution to the onset of the apocalypse (Eliade, *Myth* 65). If this life is seen as nothing more than a phase of transition towards the real life after death, not much value is placed on terrestrial existence and its obliteration seems less final. In light of the terrifying surge of religious fundamentalism resulting in the hindrance of scientific progress, in a gross infringement on human rights and in atrocious terrorist attacks, the words of Matthew Arnold resonate today with reference not merely to Christianity, but also to Islam, Hinduism, Buddhism, etc.: "one is not always to attack people's illusions about religion merely because illusions they are. But at the present moment two things about the Christian religion must surely be clear (…). One is, that men cannot do without it; the other, that they cannot do with it as it is" (xiv).

Arthur C. Clarke's claim that "the greatest tragedy in mankind's entire history may be the hijacking of morality by religion" (360) holds true at least for proselytizing religions such as the Christian and the Islamic ones, especially because the self-contradictory nature of the Bible and of the Qurʾān allows for these religions to be used for antipodean purposes, so the religious values they

promote may be at odds with human rights principles and practices, which makes them anything but moral. The progress of civilisation cannot be bolstered by discouraging independent moral thought in an insistence on a prescribed morality that hinders medical progress by banning stem cell research, that promotes hostility towards believers in other deities and non-believers alike, that upholds the objectification and exploitation of women, that perpetrates violence and hatred against certain minority groups, that mandates the killing of apostates, etc.

Yet religion's powerful grip on humanity seems, in many parts of the world, still unrelenting, because for adults it may be challenging to liberate themselves from forms of totalitarian thinking, to rationally shape their way of seeing and being with and in the world, to enhance their own capacity for presence in this world instead of anticipating its end through an eagerly awaited apocalypse. But children are far from being a lost cause and, thus, should not be abandoned, but helped to grow both intellectually and spiritually through the undeniable power of education. Since religious transmission among family members cannot be prevented, the mechanisms of the educational systems must provide access to more than one religious worldview, to a variety of belief systems able to accurately mirror the religiously manifold human societies and cultures that populate our planet. Children need not be taught only the precepts of one religion, but shown the roots of humans' propensity towards religiosity and the diverse manifestations of the religious phenomena, if they are to ever escape the tentacles of fanatic consciousness. Thus, an integral study of religiosity from an early age is mandatory, because once individual values have been shaped, attitudinal values are acquired and care must be taken, during this value-acquisition process, to secure the desired extent of flexibility that fosters a person's integration in the ever-changing world of today.

The idea of a "homo universalis" rests on the realisation that no discipline can, by itself, offer all the necessary knowledge and skills for a deep understanding of human existence, of its purpose and of its role. This understanding relies on the proper investigation of religiosity as a worldwide phenomenon, especially since "culture is secularised religion" (Codoban 22). Even though modern culture and contemporary culture seem to have distanced themselves from religion, it is "through the perspective of religiosity" that they can best be understood, since "the fundamental forms of culture are manifestations of religious origin" (Codoban 22)[28]. Codoban's hermeneutical philosophy of religions can offer a rational analysis of the conditions that make religious experience possible and of those that foster the crystallisation of religions, together with the religious criticism

[28] "Cultura este o religie secularizată. Formele fundamentale ale culturii sînt manifestări de origine religioasă" (Codoban 22). Translation ours.

of culture which Eliade had auspiciously practiced (Codoban 23). Codoban acknowledges the essential requirement that this be a critical philosophy of culture from the perspective of religiosity – mainly concerned with the sacred, not of theology – mainly concerned with the divine, yet the hermeneutical philosophy of religions is still tributary to the study of religion and, therefore, if it were to be employed in the educational realm, it would benefit from the distancing that a philosophy of religiosity can offer, because the Eliadesque concept of "homo religiosus" has reverberations closer to the term "religiosity" than to the term "religion" (Codoban 22).

For Eliade, "homo religiosus" is a "total man", so a "total discipline" that can "use, integrate, and articulate the results obtained by the various methods of approaching a religious phenomenon" must be developed if the contribution of any religious phenomenon to a certain culture is to be "elucidated" (*The Quest* 8). Since modern science has as one of its fundamental principles the realisation that "the scale creates the phenomenon", and given that the history of religions is meant to "further the rise of a new humanism", the imperative of developing an understanding of religiosity which fosters the formation, preservation and enhancement of new humanist values on a worldwide scale becomes evident (*The Quest* 7). Once the obsolete reductionism of an independent theological study confined to one and only one particular religion is acknowledged, new research opportunities arise and fields of enquiry such as the history of religions, philosophical anthropology, the comparative study of religions and religious phenomenology can join forces and offer researchers the chance to "grasp the permanence of what has been called man's specific existential situation of «being in the world»" (*The Quest* 9).

For as long as man fears old age and death, religion will prosper. Yet it can do so in a less detrimental manner if change is implemented on the basis of a philosophy of religiosity that is not confined to the academic sphere, but rather informs the educational system to prevent the formation of fanatic consciousness and promote the development of naïve consciousness into critical reflexive consciousness: "There could be no such thing as human existence without the openness of our being to the world, without the transitiveness of our consciousness" (Freire 82). Most parents are adamant that their offspring be immersed in a particular religion, the only true one, in their view, which means that, during the critical period of development, namely between 2 and 7 years of age, children undergo experiences whose long-lasting effects are bound to negatively influence their outlook on the world: children's innate curiosity is stifled and the formation of their critical thinking skills is hindered by the "God did it" answer. At home, religious education exposes children to a singular world view and to a set of religious values masquerading as moral ones.

Consequently, to ensure that it does not continue to counter the efforts made towards the desired peaceful religious pluralism, the home-schooling in a particular religion must be supplemented by compulsory classes during which children are exposed to the impressive range of religious phenomena, encouraged to explore the many different cultural manifestations of religion and prompted to meet and exchange views with children coming from various religious backgrounds, including non-believers. Such interactive classes, if properly integrated in the curriculum from kindergarten to college, are likely to result in a surge of empathy, tolerance and acceptance as well as in the acquisition of truly universal moral values.

## Conclusion

Human beings' inability to serenely accept the imminence of death, their need to be given a purpose for their existence, coupled with the hope for salvation in life eternal, have always made them vulnerable to the illusion of comfortable lies, chosen at the expense of uncomfortable truths. And in the absence of appropriately devised interdisciplinary and transdisciplinary methods of religious education meant to cast some light on the human propensity towards religiosity, the anticipated undramatic and steady progress of mankind shall continue to be thwarted by unwarranted interference on the part of ever-growing anti-scientific movements grounded in religious dogma. Hence the pressing need for a pro-social humanist education that will lead to the creation of more welcoming communities, whose members display supportive, dignified and selfless attitudes, and prove themselves capable of more humane, balanced and harmonious interpersonal relationships. The focus on universal values generates pro-social behaviour, characterised by respect for, openness towards, and tolerance or even acceptance of other communities. When social consciousness and individual consciousness are clustered around spiritual values agreed upon through a reliance on the principles of universal human rights, rather than on a particular scripture, differences are no longer perceived as threatening and, hence, feared, but regarded as complementary features, and, therefore, valorised as enriching and worthy of being cherished.

This pro-social humanist education could be achieved through the timely introduction in the school curriculum of an integral study of religiosity, suitably prepared so as to meet the age-appropriateness standards. From the Myths and Legends module to be done in kindergarten and primary school using board books and picture books containing material related to various parts of the world, to a Comparative Mythology module in secondary school followed by the Philosophy of Religiosity module during the high-school years,

there will only be a small step to "a historic-religious creative hermeneutics" that, as Eliade claimed, can revigorate philosophical thought and stimulate a new phenomenology of the mind (*The Quest* 64). The creative expression of the young will be nurtured by their exposure to a diversity of mythological accounts, including but not limited to those pertaining to the religion in which they are raised; thus, they will not succumb to totalitarian modes of thinking, progressing instead towards the formation not only of a cultural consciousness, but of a critical reflexive consciousness as well. This will allow them to embrace their existence in the world of their peers and to strive for the realisation of their full potential, whilst generating a social climate characterised by openness, empathy and equity.

A harmonious microcosm, the ideal man, freed from the limitations imposed by dogmatic authority and specious superstitions, will employ rigorous reasoning, along with a flexibility of approach, in an attempt to advance the field of knowledge, as well as that of artistic creation, not only for his own sake, but for that of society at large. Although man is doomed to live under the permanent threat of annihilation, with death as the final prospect, the only – albeit terrifying – certainty, he can and will find his life's purpose by creating it. Accepting the painful truth of his own transience and the impetus given by the ensuing painful tension is more beneficial than embracing the comforting lie offered by one of the various supernatural accounts that promise delivery of suffering in life eternal. Human existence is precious because of its brevity and it is precisely its curtness that should urge one to waste it not on apocalyptic scenarios, but to treasure it instead, making it count in the here and now. This is the right attitude towards human's tragic existence and man can fully adopt it, becoming himself a demiurge by turning his dreams and ideals into objective realities through a reliance on his unique combination of cognitive skills, emotional intelligence and axiotropic potential.

## BIBLIOGRAPHY

Arnold, Matthew. *God & the Bible: A Review of Objections to 'Literature & Dogma'*. Smith, Elder, & CO. 1875.

Blaga, Lucian. *Elanul insulei*. Dacia, 1977.

Chircev, Anatole. *Psihologia atitudinilor sociale – cu privire specială la români*. Editura Institutului de Psihologie al Universităţii din Cluj la Sibiu, 1941.

Clarke, Arthur C. *Greetings, carbon-based bipeds! Collected Essays, 1934-1998.* St. Martin's Press, 1999.

Codoban, Aurel. *Sacru și ontofanie. Pentru o nouă filosofie a religiilor*. Polirom, 1998.

Copson, Andrew. "What Is Humanism?" *The Wiley Blackwell Handbook of Humanism*, edited by Andrew Copson and A. C. Grayling. Wiley Blackwell, 2015, pp. 1-31.

Culianu, Ioan Petru. *Mircea Eliade*. Nemira, 1978.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*, translated by Willard R. Trask. Harper & Row, Publishers, 1963.

—. *The Quest - History and Meaning in Religion*. The University of Chicago Press, 1969.

—. *A History of Religious Ideas, Volume 1: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*, translated by Willard R. Trask. The University of Chicago Press, 1978.

—. *A History of Religious Ideas, Volume 2: From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity*, translated by Willard R. Trask. The University of Chicago Press, 1982.

Frankl, Viktor E. *The Unconscious God*. Washington Square Press, 1985, pp. 125-126.

Freire, Paulo. *Pedagogy of Freedom: Ethics, Democracy, and Civic Courage*, translated by Patrick Clarke. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.

Iluţ, Petru. *Valori, atitudini şi comportamente sociale. Teme actuale de psihosociologie*. Polirom, 2004.

Joja, Athanase. *Logos şi ethos*. Editura Politică, 1967.

Popper, Karl. *The Open Society and Its Enemies*. Routledge, 1945.

Preda, Vasile Liviu. "Rolul atitudinilor-valori, al inteligenţei emoţionale şi al judecăţilor morale în comportamentele prosociale." *Dragoste, familie şi fericire. Spre o sociologie a seninătăţii*, edited by Petru Iluţ, Polirom, 2015, pp. 208-232.

Roşca, D. D. *Existenţa tragică. Încercare de sinteză filosofică*. Fundaţia pentru literatură şi artă "Regele Carol II", 1934.

—. *Puncte de sprijin*. Editura Ţara, 1943.

—. "Minune greacă." *Linii şi figuri*. Ţara, 1943, pp. 9-38.

Sperantia, Eugeniu. *Cartea despre carte*. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.

Tănase, Alexandru. "Cultură şi umanism." *D. D. Roşca în filosofia românească. Studii*, edited by Tudor Cătineanu, Dacia, 1979, pp. 168-190.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 127 - 143
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.10

# MIRCEA ELIADE ET L'HERMÉNEUTIQUE PSYCHO-HISTORIQUE

**CORIN BRAGA**[1]

**ABSTRACT.** ***Mircea Eliade and Psycho-Historical Methodology*.** Starting from Thomas Kuhn's seminal work on scientific paradigms, the venerable concept of *Weltanschauung* (world-vision) can be upgraded in order to reach a psycho-historical understanding of cultural evolutions. In this paper I intend to adapt to contemporary cultural hermeneutics a schema proposed by Nietzsche and developed by Freudian and Jungian psychoanalysis. In this model, the relations between the individual consciousness and the unconscious offer the blueprint for describing the dynamics of the collective psyche. The model states that, when a culture (religion, etc.) has been overruled by a new dominant culture (religion), it remains active by way of survivals and reminiscences (Aby Warburg, Walter Benjamin) and eventually, after a period of persecution and censorship, it will re-emerge in a new form, transformed by the general principles of the dominant culture but nevertheless contesting and challenging it. I will attempt to show that such a psychohistorical dialectic has occurred six successive times in the history of European civilization.

***Keywords:*** *psycho-history, Mircea Eliade, remerging cultures, European civilization, history of religions*

**REZUMAT.** ***Mircea Eliade și hermeneutica psiho-istorică***. Studiul esențial al lui Thomas Kuhn asupra paradigmelor științifice a permis aducerea la zi a mai vechiului concept de *Weltanschauung* (viziune asupra lumii) în analiza evoluțiilor culturale. În această lucrare îmi propun să adaptez la hermeneuticile culturale contemporane un alt model, propus de către Nietzsche și amplificat de către psihanaliza freudiană și jungiană. Este vorba de un model psiho-istoric care presupune că relațiile dintre conștiința și inconștientul colectiv urmăresc aceleași mecanisme precum cele din psihismul individual. Schema presupune că o cultură (sau o religie) care a fost dislocată de o altă cultură (religie) va sfârși prin a reveni la suprafață, după o perioadă de cenzură, de persecuție și de marginalizare, sub o formă nouă, adaptată criteriilor culturii dominante. Voi încerca să demonstrez că asemenea re-emergențe psiho-istorice au avut loc, de-a lungul civilizației europene, în șase mari perioade istorice.

***Cuvinte-cheie:*** *psiho-istorie, Mircea Eliade, cultură reemergentă, civilizația europeană, istoria religiilor*

[1] **Corin BRAGA** est professeur de littérature comparée à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie et Vice-Recteur de la même université. Email : corinbraga@yahoo.com.

Mircea Eliade, un des jeunes écrivains prodigieux de la génération de 27 (de la Roumanie de l'entre-deux-guerres), a commencé sa carrière de savant international et d'historien des religions avec une dissertation doctorale sur le Yoga. De retour de l'Inde, où il avait passé trois ans (1928-1931) avec une bourse à l'Université de Calcutta, il a transposé son expérience de vie autant dans des romans de fiction autobiographique comme *Isabel et les eaux du diable* (1930) et *Maitreyi* (1931) que dans des études érudites nourries par sa connaissance du sanscrit et de la civilisation indienne : *Alchimia asiatică* (1935), *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (1936), *Techniques du Yoga* (1948), *Le Yoga. Immortalité et liberté* (1954). Bien que pratiquant avant la lettre une sorte d'immersion dans le milieu humain exploré (ce qu'on appelle aujourd'hui *participative research*, *going native* et *emic studies*) et qu'ayant adopté une position phénoménologique face aux phénomènes religieux (en opposition avec l'attitude positiviste des ethnologues précédents), Eliade n'a pas manqué d'élever ses observations directes et sa pratique concrète des techniques du yogi à un haut niveau d'abstraction transhistorique, qui met à jour les schémas archétypaux des phénomènes religieux et de la dynamique des civilisations et de la spiritualité en général.

Pour dégager le sens de la complexité religieuse et culturelle de l'immense sous-continent indien, il a mis au point un instrument d'analyse psycho-historique de la dialectique des chocs des civilisations. Quarante ans avant la création par Thomas Kuhn du concept de paradigmes scientifiques, il a proposé une herméneutique culturelle inspirée par Nietzsche et amplifiée par la psychanalyse freudienne et jungienne qui met au jour l'ancien concept goethéen de *Weltanschauung* (vision du monde) et est en synergie avec les concepts de survivances d'Aby Warburg et de réminiscences de Walter Benjamin. Dans ce travail, je me propose de présenter le schéma psycho-historique de Mircea Eliade et de l'appliquer non plus aux civilisations de l'Inde, mais à celles d'Europe.

L'herméneutique psycho-historique[2] de Mircea Eliade suppose que les relations entre la conscience et l'inconscient collectif suivent les mêmes mécanismes que ceux de la psyché des individus. Ce modèle décrit la relation entre les éléments du système culturel dominant et les éléments de la culture (ou des cultures) du substrat, à savoir la relation entre le sur-moi idéologique (religieux, philosophique, scientifique) et l'inconscient symbolique collectif et les processus de refoulement culturel et de retour du matériel refoulé.

L'idée de retour du refoulé trouve son point de départ dans la philosophie soi-disant irrationaliste, qui remplace la raison classique (de

[2] Une discipline relativement nouvelle, pour le moment non-canonique, la psycho-histoire se propose d'analyser les phénomènes historiques en utilisant les instruments de la psychanalyse. Parmi ses membres fondateurs se trouvent Lloyd deMause, David R. Beisel, Paul H. Elovitz, Henry W. Lawton, Bruce Mazlish, Howard F. Stein, Robert Liris, Ştefan Borbély, etc.

Descartes aux Lumières), en tant que faculté dominante (et « triomphante »), avec des principes irrationnels comme le « moi nocturne » (Goethe), le sentiment (les Romantiques), la volonté (Schopenhauer, Nietzsche), l'intuition (Bergson), etc. Appliquant cette réversion des facultés dominantes à l'histoire des civilisations, Nietzsche a fait la célèbre distinction (mais fausse du point de vue historique) entre les principes apollonien et dionysiaque et a posé que la culture allemande du XIXe siècle était en train de vivre une résurgence de la mythologie païenne dionysiaque qui remplacerait la civilisation apollonienne latine et chrétienne. Utilisant ce schéma, des historiens des religions comme Walter F. Otto (dans son traité *Dionysos. Mythos und Kultus*, 1933) et E. R. Dodds (*The Greeks and the Irrational*, 1951) ont présenté le culte dionysiaque comme une résurgence des croyances pré-indoeuropéennes réprimées par le polythéisme homérique classique.

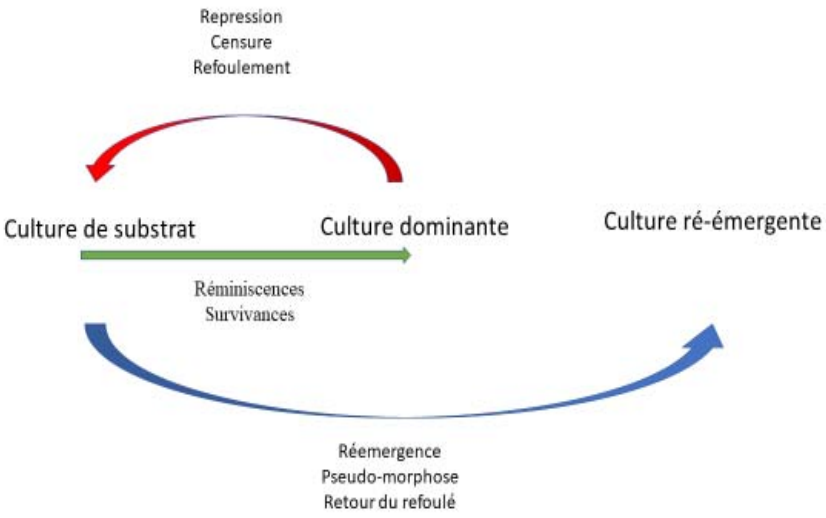
Dans ce paradigme de pensée, d'autres philosophes et idéologues de la première moitié du XXe siècle, entraînés dans le mouvement d'affirmation des origines nationales, ont parlé du retour du fonds ancestral (arien, celtique, panslave, sarmate, géto-dacique, bulgare, hongrois, etc.) dans les cultures allemande, latine, russe, polonaise, roumaine, bulgare, hongroise, etc. Pour ne donner qu'un exemple, on peut citer l'essai du philosophe roumain Lucian Blaga, qui parle, du temps de la Grande Guerre, de la « Révolte de notre fonds non-latin ».

Le concept de retour du refoulé a acquis de la rigueur conceptuelle et scientifique grâce à Sigmund Freud (au niveau de la psychologie de l'individu) et à Carl Gustav Jung (au niveau de la psychologie collective). Selon Freud, les éléments refoulés ne sont jamais complètement détruits, ils restent enfouis dans l'inconscient jusqu'à ce qu'ils soient capables de revenir dans la conscience d'une manière déformée, dans des déguisements capables de tromper les censures. Les rêves, les actes manqués, les symptômes, etc., sont des manifestations de ce matériel refoulé (256-258). À son tour, quand il amplifie les formations de la psyché individuelle aux archétypes de l'inconscient collectif, Jung voit les obsessions collectives comme une prise de possession des masses par l'*ombre* culturelle refoulée (1968). Dans des essais comme *Wotan* (1936), *Après la catastrophe* (1945) et *Bataille avec l'ombre* (1946), il a expliqué les horreurs provoquées par les idéologies fascistes et racistes comme un « retour de Wotan », personnification de l'*id* collectif.

L'idée du retour du refoulé est sous-entendue dans les concepts de survivances et de ré-émergences d'Aby Warburg et de réminiscences de Walter Benjamin. Inspirés par l'auteur de l'Atlas *Mnémosyne*, les érudits de l'Institut Warburg de Londres, comme Frances Yates (1964, 1979), ont pu interpréter la Renaissance comme une renaissance non seulement de l'humanisme classique, mais aussi des doctrines mystiques, ésotériques de l'Antiquité, censurées

comme des hérésies par l'Église chrétienne. À son tour, partant de son expérience biographique et des souvenirs du Berlin de son enfance, Walter Benjamin a appliqué le concept de réminiscences et de survivances du passé dans le massif projet, resté inachevé, des *Arcades*.

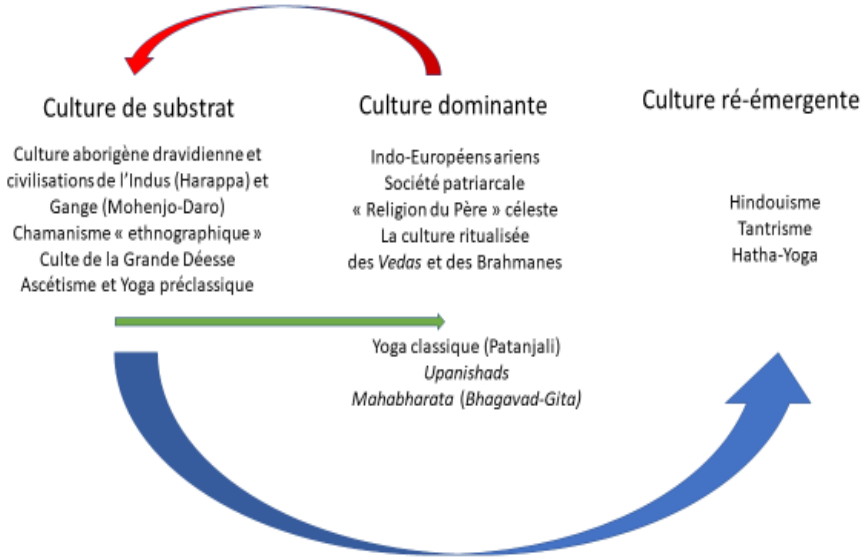
En bref, ce scénario socio-culturel suppose une équation à trois termes : la culture de substrat, la culture dominante et la culture ré-émergente. Voilà un schéma qui pourrait résumer cette dynamique :




Imposée par une migration, une conquête militaire, une réforme religieuse, une imposition administrative, etc., la culture dominante, soutenue par les institutions de la classe conquérante ou/et de l'État, exerce une censure et un blocage sur la culture du substrat local ancien, qu'elle renvoie dans les zones périphériques de la vie sociale et culturelle. Cependant, à mesure que les différences ethniques, militaires, économiques, sociales, idéologiques, etc., entre les dominés et les dominateurs s'estompent, des éléments de la culture refoulée commencent à revenir à la surface. Ce matériel symbolique ne conserve plus sa signification originale, il s'intègre dans le contexte sémantique de la culture dominante, il endosse les images et les concepts de l'idéologie officielle, pour être accepté ou du moins toléré. Tout comme, dans le psychisme individuel, le contenu inconscient qui revient à la surface est rectifié et modifié par les censures jusqu'à devenir compatible avec les configurations de la conscience, de même les composantes de la culture du substrat sont soumises à des adaptations et modifications qui leur permettent de s'intégrer (ou du moins de

mimer l'intégration) dans l'idéologie dominante. Dans la morphologie culturelle, le processus psychanalytique de transfiguration des fantasmes a été défini par Oswald Spengler (1931-1933) comme une pseudo-morphose[3].

C'est sur un tel schéma que Mircea Eliade dispose les différents niveaux des civilisations historiques de l'Inde (1954) :



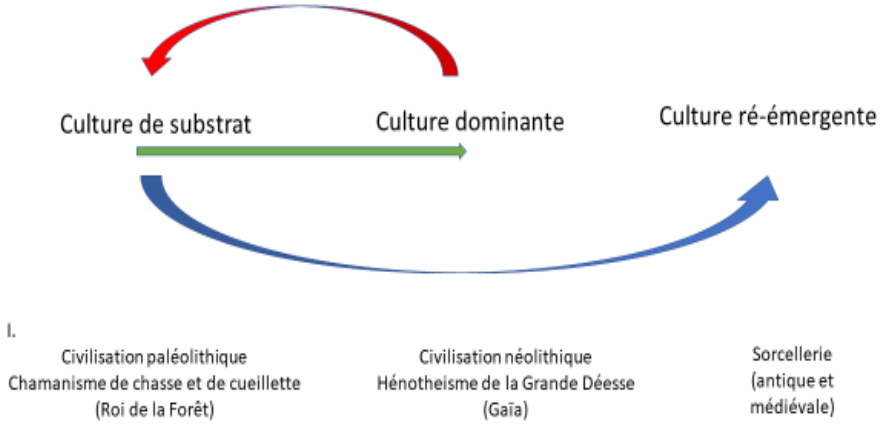

La culture de substrat est représentée par les pratiques religieuses autant des aborigènes dravidiens (auxquels Eliade attribue une sorte de chamanisme « ethnographique »), que des civilisations de l'Indus (Harappa) et Gange (Mohenjo-Daro) (dont proviendrait autant les éléments d'un culte de la Grande Déesse que l'ascétisme et le Yoga préclassique) (1993, 298-302). Ces peuples plutôt pacifiques n'ont pas pu résister à l'invasion des Indo-Européens ariens, qui ont apporté une économie pastorale, une société patriarcale et une « religion du Père » céleste (atmosphérique) et ont fini par créer la grande culture fortement ritualisée des Vedas et des Brahmanes (1992, 196-198). Néanmoins, les pratiques du Yoga ont réussi non seulement à survivre et être incorporées dans quelques-unes des *Upanisads* et dans *Mahabharata* (spécialement dans le chant de la *Bhagavad-Gita*), mais ont fini aussi bien par ré-émerger dans la grande synthèse de l'Hindouisme et du Tantrisme (sous la forme du Hatha-Yoga) (1992, 177-191).

[3] Dans la cristallographie, la pseudomorphose désigne les processus par lesquels un minéral avec une forme géométrique spécifique finit, après des éruptions volcaniques qui l'ont rendu liquide, par cristalliser dans la forme géométrique d'un autre minéral.

Utilisant ce schéma psycho-historique, l'étude se penchera, dans ce qui suit, sur l'histoire de la civilisation européenne, surtout sur l'espace méditerranéen, qui offre le plus d'informations archéologiques, iconographiques et documentaires. Selon l'analyse, au cours des dix derniers millénaires, les peuples de l'Europe auront subi, depuis une perspective très large, six grands processus de refoulement et de retour du refoulé collectif.

### 1. Premier processus

Le processus le plus ancien, pour lequel on ne peut se baser que sur des informations insuffisantes, a été le remplacement du mode de vie du paléolithique, basé sur une vision probablement de type chamanique de chasse et de cueillette, par la civilisation des cultivateurs des plantes.




Selon les analyses de Roberte Hamayon et d'autres ethnologues qui se sont penchés sur le chamanisme asiatique, les chamans étaient censés assurer la liaison entre la nature et la surnature, entre le monde des hommes et le monde des esprits, entre les vivants et les morts (1977). Pour que les chasseurs de la tribu puissent capturer le gibier nécessaire pour la survie, ils devaient voyager chez le Roi de la Forêt ou le Roi des Eaux, pour recevoir les âmes des animaux avant que ceux-ci soient tués. Ces « spécialistes du sacré », comme les appelle Mircea Eliade, utilisaient toute une série de techniques de l'extase, de la décorporalisation et du voyage dans l'au-delà ; ils étaient les sorciers, les hommes-médecine et les guides psychopompes de la communauté (1953).

Un grand changement de paradigme s'est produit avec l'avènement du néolithique, grâce à la domestication des animaux et à la découverte de la culture des plantes à des échelles de plus en plus amples. Vers le huitième millénaire avant notre ère, en partant de l'Asie mineure, une population

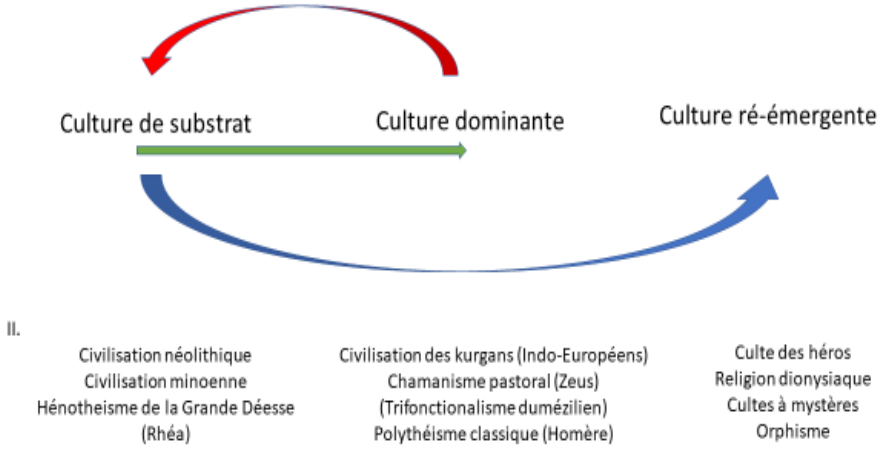
d'agriculteurs s'est propagée en Europe. Suivant le grand axe du Danube et de ses affluents, ils sont montés vers la Mer du Nord et ont continué jusqu'en Espagne et les Îles Britanniques. Peuple pacifique, sans une culture spécifique de la guerre, ils se sont imposés par leur technique agricole (cultures de plantes à petite échelle, dans des lieux propices), qui leur assurait une bien plus grande indépendance face au milieu que la cueillette, la chasse ou la pêche. Pendant les premiers millénaires, ces agriculteurs du néolithique ont créé dans l'Europe orientale une série de terroirs et de cultures, que Marija Gimbutas réunifie sous le nom d'« Ancienne Europe » (1982, 2001). Avec le remplacement du mode de vie dédié à la chasse et à la cueillette par l'économie agricole, Le Roi de la Forêt (ou des Eaux) a été remplacé par des divinités des lieux fertiles, représentées par de nombreuses petites statues stéatopygiques, toutes résumées dans la figure d'une Grande Déesse de la terre, Gaïa.

À partir du quatrième millénaire, le centre de cette civilisation s'est déplacé vers l'Europe centrale et occidentale, où est née la grande civilisation néolithique des mégalithes (dont peut-être le plus fameux exemple est le complexe circulaire de Stonehenge). Vers la fin du néolithique, sous l'influence des Cités à État du Proche Orient et de l'Égypte, cette culture est entrée dans une nouvelle étape, dont le centre s'est déplacé dans l'île de Crète et les Cyclades. La civilisation minoenne et ses similaires cycladiques (Santorini) honoraient une Grande Déesse (que les Grecs appelaient du nom de Rhéa, fille de Gaïa) qui pourvoyait à la fertilité des plantes, des animaux et des humains. Cette déesse mère était accompagnée d'un dieu parèdre, fils et amant, incarné par un roi-prêtre dont la vitalité garantissait la richesse de la cité.

Le culte hénothéiste de la Grande Déesse et, plus tard, les religions polythéistes de l'Antiquité ont jeté de l'ombre sur la conception chamanique de l'univers, remplaçant les esprits animaliers par des dieux et des daïmons. Une nouvelle caste de « spécialistes du sacré » (les prêtresses et les prêtres), utilisant d'autres techniques (les sacrifices, les offrandes, la prière), ont repris aux chamans le rôle de médiateurs avec les êtres surnaturels. Les chamans sont devenus des sorciers et sorcières, personnages obsolètes, incompris et redoutés, marginalisés et persécutés par les religions d'État. Déjà dans l'Antiquité, bien avant le Moyen Âge chrétien, la sorcellerie était devenue une pratique désavouée et satanisée, vue comme un commerce avec les esprits souterrains, qui allait à l'encontre du culte officiel des dieux olympiens.

## 2. Deuxième processus

Le deuxième grand processus psycho-historique de changement de paradigme s'est produit pendant les IVe-IIIe-IIe millénaires, avec l'arrivée des Indoeuropéens.




Identifiées à ce que les archéologues appellent la civilisation des kourganes (grands tertres funéraires à l'intention des grands chefs de guerre) (Sergent 1995), les tribus indo-européennes, originaires d'un espace liminal entre l'Europe et l'Asie (au Nord de la Mer Noire, jusqu'à l'Oural), devaient avoir, au début du moins, une culture de chamanisme pastoral, comme tous les autres migrateurs venus en Europe depuis l'Asie. Toutefois, des chercheurs comme Georges Dumézil, sont d'avis que les Indo-européens avaient dépassé le chamanisme vers une forme primitive de polythéisme, basée sur la célèbre tripartition entre les fonctions royale, sacerdotale et militaire (1986).

En Grèce, les premières migrations indo-européennes, des Ioniens et des Achéens, ont subi l'influence de la culture de Crète, réalisant une synthèse religieuse minoenne-mycénienne. Toutefois, vers la fin de cette période, le culte de la Grande Déesse et le système (probablement) matrilinéal (avec un roi électif partenaire de la Déesse) ont été apparemment remplacés par le culte de Zeus, grand dieu indo-européen du ciel atmosphérique et du tonnerre, et un système patrilinéal. Ce conflit de religions qui a mené, pendant la civilisation mycénienne et avant sa destruction par l'invasion dorienne, au remplacement de la religion minoenne de Rhéa par le panthéon homérique, semble se refléter dans les théomachies successives de la mythologie grecque. À l'instar des mythologies suméro-babylonienne, hittite et cananéenne, celle grecque présente une succession de générations divines qui luttent pour le pouvoir. Si Gaïa de la première génération semble renvoyer à la Grande Déesse néolithique, puis Rhéa, Chronos et les Titans à la religion minoenne, finalement Zeus et le panthéon classique sont le résultat du syncrétisme entre la religion des Indo-européens et

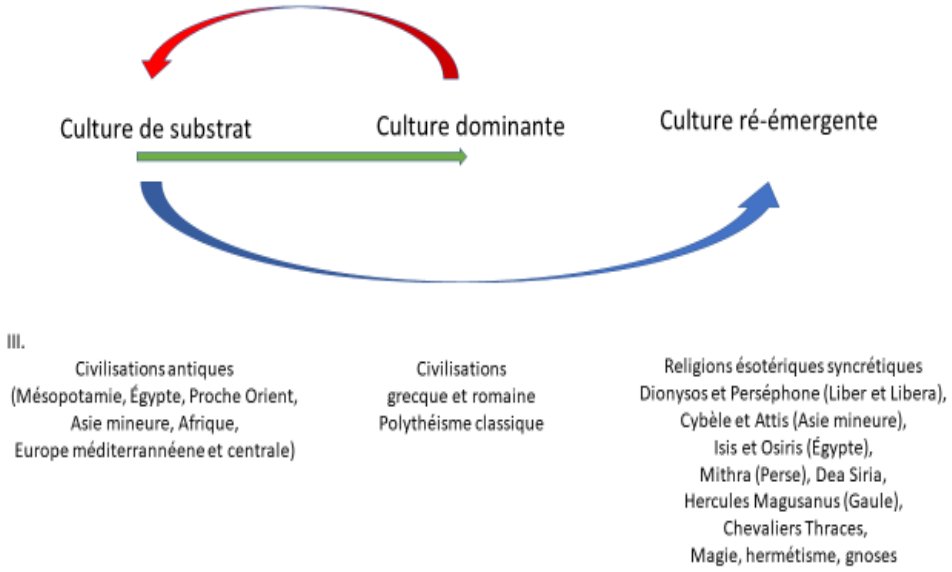
toutes les autres divinités héritées du substrat local ou empruntées aux civilisations du Proche Orient.

Simultanément avec l'avènement de l'Olympe, l'eschatologie minoenne, basée sur l'idée de la survivance des esprits des morts comme des daïmons épichtoniens et hypochtoniens (qui se retrouvent dans les thèmes des races d'hommes d'or et d'argent de Hésiode) a été remplacée par l'eschatologie homérique de l'Hadès où les *psychai*, les âmes des morts, s'engouffrent à jamais, perdant la mémoire et tout contact avec le monde des vivants. On peut regarder ce changement de paradigme, et les rituels funéraires qui en dérivent, comme une assimilation en Grèce de la grande révolution qui a eu lieu en Europe avec l'apparition vers le XIII^e^ siècle avant notre ère de ce que les archéologues appellent la « civilisation des champs des urnes » (l'introduction de la pratique d'incinération des morts et l'inhumation des os dans des petits cimetières d'urnes). La cohabitation de rites funéraires plus anciens, qui donnent aux morts les honneurs dus à des daïmons, avec une conception eschatologique très sévère (les morts ne retournent plus de l'Hadès) se reflète, comme l'a remarqué il y a plus d'un siècle Erwin Rohde, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, par exemple dans le rituel funéraire de Patrocle (1910).

Cependant, à mesure que la civilisation grecque approche de sa période classique, à partir du VII^e^ siècle, des composantes des anciennes croyances daïmoniques commencent à refaire surface dans la religion olympienne et à bousculer la vision homérique de l'Hadès comme destination stricte de tous les morts, sans différence. Des éléments de la religion de la Grande Déesse et de son parèdre fils et amant refont surface, en subissant diverses pseudomorphoses, dans les cultes à mystères, comme ceux d'Eleusis, et des cultes orgiastiques, comme ceux de Dionysos. L'ancien culte des morts refait surface dans un culte des héros et, en Grèce classique, dans un culte des âmes. Robert Graves, par exemple, lit toute la mythologie grecque à travers l'idée de survivances préhelléniques (1955). Ce retour massif du refoulé pré-indoeuropéen a trouvé son point extrême dans la synthèse mystique de l'orphisme, qui a complètement renversé l'eschatologie homérique en proposant l'idée d'une origine dionysiaque des âmes et donc d'un retour par la mort à une condition divine et a même menacé le panthéon olympien par le concept d'un monisme (et panthéisme) dionysiaque.

### 3. Troisième processus

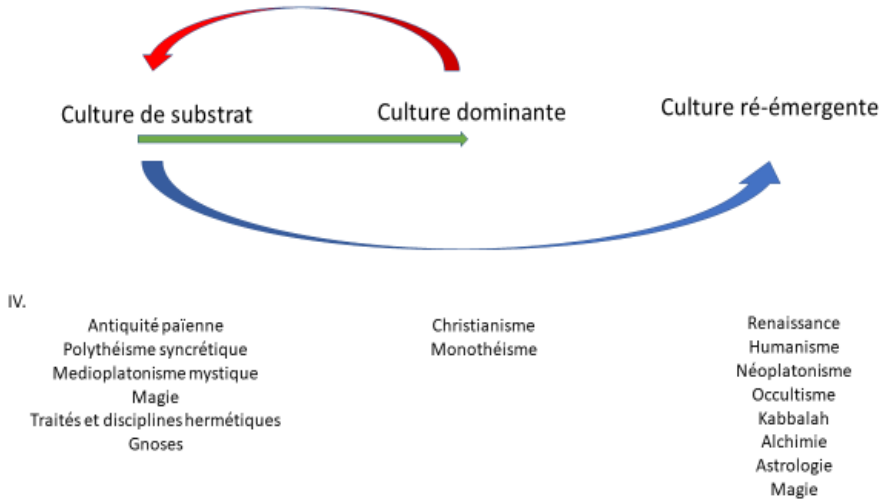
Le processus de refoulement-résurrection s'est répété pour une troisième fois à l'époque des royaumes hellénistiques et de l'Empire romain.




Quand il est parti à la conquête de l'Orient, Alexandre le Grand a emmené avec lui toute la civilisation grecque classique, telle qu'elle avait été structurée pendant le grand siècle de Périclès. Ses conquêtes, qui vont de l'Asie Mineure jusqu'en Égypte, Perse et Nord de l'Inde, ont transformé les capitales et les cités de ces contrées en petites polis grecques, où on construisait des agoras et des amphithéâtres, des académies et des lycées, des bains et des palestres, des temples et des sanctuaires, et l'aristocratie du Proche Orient adoptait la langue et la culture grecque. L'Empire romain n'a pas eu de problèmes à installer sa propre civilisation classique dans ce milieu, en lui imposant une organisation administrative rigoureuse. Or, cette « mode » classicisante, rationaliste et pragmatique, a dominé jusqu'à l'aube de notre ère, quand l'Empire a été submergé par toute une série de cultes résurgents du substrat des populations incorporées : Dionysos et Perséphone (à Rome, sous les noms de Liber et Libera, dieux des morts), Cybèle et Attis (de Frigie), Isis et Osiris (d'Égypte), Mithra (Perse), Dea Siria, Hercules Magusanus (Gaule), les Chevaliers Thraces (Cumont 1929), l'hermétisme, les gnoses, etc. (Jonas 1958).

### 4. Quatrième processus

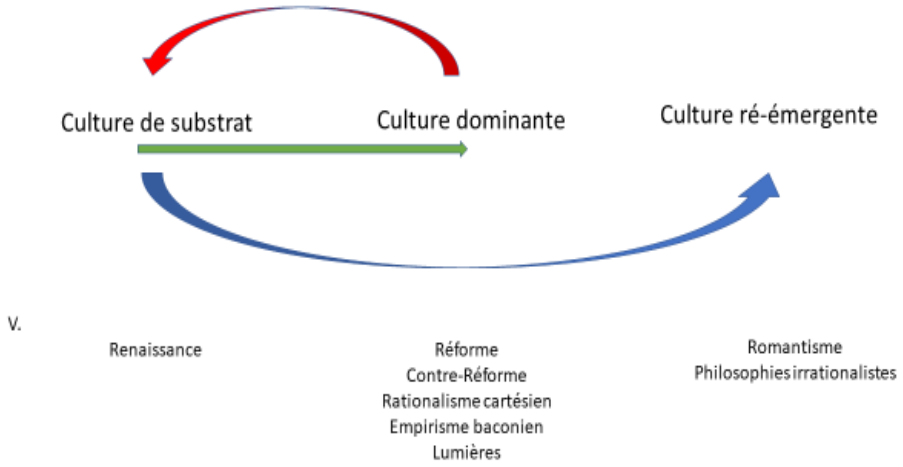
L'extraordinaire effervescence de l'Antiquité tardive a été à son tour réprimée par les réformes religieuses de Constantin et de Théodose.




En acceptant et en proclamant le christianisme comme la seule religion de l'État, les empereurs romains et byzantins ont interdit toutes les religions, cultes et pratiques païennes. Sous le lemme de saint *Paul Dii gentium daemones* (Les dieux des peuples sont des diables), l'Église a satanisé et a censuré autant les systèmes philosophiques des Gentils (Néoplatonisme, Néopythagorisme, Stoïcisme, Épicuréisme, etc.), que le panthéon officiel, les cultes à mystères, les disciplines de l'hermétisme culte et populaire (la théurgie et la thaumaturgie, la goétie, la magie, l'alchimie, l'astrologie, les oracles et les techniques divinatoires), les sectes gnostiques et les diverse hérésies. Le christianisme est devenu, d'une religion ré-émergente du substrat, la religion dominante dans l'espace européen pour plus d'un millénaire. Pendant cette période, il a régné avec de faibles concurrences, comme le bogomilisme et le catharisme. Le choc le plus grand, il l'a subi à la Renaissance, quand les croyances et pratiques de l'Antiquité tardive sont revenues à la surface, sous la forme du néoplatonisme, de l'hermétisme, de la cabale, de l'astrologie, de la magie, de la sorcellerie, de l'alchimie, de la médicine spagirique, etc. Selon les dires de Will-Erich Peuckert, « la Renaissance représente plutôt la renaissance des "sciences occultes" et non, comme nous l'avons appris à l'école, la résurrection de la philosophie classique et d'un vocabulaire oublié » (1980). Cette nouvelle vision, selon laquelle la Renaissance n'est pas tant un retour à la poétique classique, mais la redécouverte de la mystique antique, a été promue surtout par les chercheurs de l'Institute Warburg de Londres, dont Aby Warburg, Frances A. Yates, ou encore D. P. Walker, Edgar Wind, etc.

### 5. Cinquième processus

Mais voilà que la mentalité renaissante a été, à son tour, soumise à une répression violente.




Malgré leurs divergences intestines, la Réforme et la Contre-Réforme concordaient sur la nécessité de réprimer la pensée trop libérale et laïque de la civilisation renaissante. Par toute une série de mesures idéologiques et administratives, allant de la propagation d'une « pastorale de la peur » à la réouverture des procès de sorcellerie, les Églises catholique et réformées ont culpabilisé le paradigme hermétique et magique, en l'attribuant à la collaboration avec le diable et montrant que son adoption mène directement à la damnation (Thomas 1971 ; Delumeau 1978, 1983 ; Muchembled 1984). Le Concile de Trente a mis en place ce que Ioan Petru Couliano appelle la « grande censure du fantastique », la censure de la fantaisie et de l'élan vital de la Renaissance, en produisant ainsi l'isolement du surmoi collectif, représenté par l'Église et les Monarchies de droit divin, des fantasmes et désirs inconscients nourries par la pensée magique (1984). Cette société, aux « rêves bloqués », a été canalisée de manière à évoluer vers des formes de pensée qui ignorent le matériel imagé et symbolique : la philosophie rationaliste et abstraite, concrétisée dans la « nouvelle science » et le mécanicisme de Descartes, et la philosophie empirique et

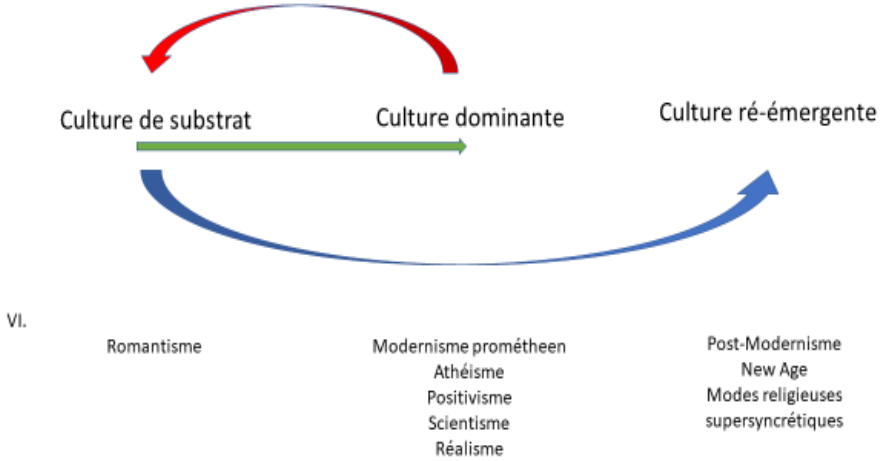
pragmatique de Bacon et l'école anglaise, que Max Weber voit, ensemble avec l'éthique protestante, comme la base de la mentalité capitaliste (1964).

Au siècle suivant, le XVIII^e^, après l'épuisement de l'offensive dogmatique et des guerres de religion, la censure de l'imaginaire renaissant a été prolongée avec les positions du rationalisme des Lumières. Si les docteurs de l'Église réfutaient les doctrines hermétiques considérant qu'elles supposent le commerce avec le diable, les sceptiques des Lumières les déconsidéraient comme des illusions et des parades de charlatans, ce qui amplifiait encore plus le schisme entre le surmoi lucide et l'inconscient symbolique de la collectivité. Cette inflation de la raison européenne a été renversée par un cinquième procès de retour du refoulé collectif – le Romantisme. Vraie « renaissance de la Renaissance », le Romantisme a récupéré la pensée magique et a permis la constellation d'une série de figures qui représentent les forces souterraines et vitales, maintenues jusqu'alors dans l'inconscient (Viatte 1928). Le démon qui assume des charges démiurgiques, le titan qui part à l'assaut de l'Olympe de la raison, le monstre qui se révolte contre son créateur, la bien-aimée qui retourne de la tombe, le double qui hante le protagoniste, le génie qui crée des univers intérieurs compensatifs, tous sont l'expression d'archétypes collectifs enfouis depuis longtemps.

L'explosion romantique a été perfectionnée par une série de mouvements et poétiques ultérieurs, comme les philosophies irrationalistes et la psychanalyse, le symbolisme et la modernité viennoise, le décadentisme et le surréalisme. Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Unamuno, Klages, Freud, Jung, font pivoter l'anthropologie de l'âme diurne vers l'âme nocturne, de l'apollinien au dionysiaque, niant le rôle central de la raison et clamant la priorité de la volonté, de l'élan vital, de la libido inconsciente. Baudelaire, Rimbaud, les symbolistes désirent refaire la liaison entre homme et nature en utilisant les lois magiques des correspondances, des synesthésies et des symboles. Vienne moderne continue de faire émerger des archétypes refoulés comme le matriarcat, l'androgyne et l'hermaphrodite, ce qui déclenche les crises identitaires de l'homme moderne. Le surréalisme cherche à son tour le point miraculeux où le réel et l'imaginaire, le quotidien et le rêve se rencontrent dans une surréalité totale.

## 6. Sixième processus

Tous ces courants ne sont restés cependant que des alternatives à la mentalité dominante, de facture rationaliste.




Pendant le XIXe siècle s'est produit le sixième grand processus de refoulement dans la culture européenne, par l'intronisation du positivisme, du scientisme, de l'athéisme et du matérialisme. En dépit des révoltes et des protestations exprimées par diverses poétiques artistiques, le positivisme a dominé la mentalité européenne durant plus d'un siècle. Même les mouvements qui continuaient de maintenir l'idée du sacré, comme le surréalisme, l'histoire des religions (de Rudolf Otto à Mircea Eliade) ou la psychologie analytique de Jung, ne le faisaient plus, à cause de l'inhibition scientiste, depuis des positions ontologiques, mais seulement depuis des positions psychologiques. La religion a déménagé dans les arts ; Dieu n'existe plus que comme un *numinosum* psychologique. En bloquant ses relais liturgiques et rituels de communication avec son propre inconscient, l'homme européen est entré dans une inflation prolongée de sa conscience collective. Or, selon la démonstration de Jung, la réaction de l'inconscient à une unilatéralisation de la conscience est une explosion qui finit par renverser les rôles, par une prise en possession du moi par l'ombre. Le contre-effet des sociétés massifiantes, totalitaires, où l'athéisme se substitue à la mystique, ont été les déflagrations violentes des guerres mondiales.

Le paradigme positiviste a subi un relâchement significatif seulement dans les années 60, avec les grands mouvements sociaux d'Amérique et de France et à l'aube de la postmodernité. Depuis un point de vue psycho-historique, le concept postmoderne de re-visitation du passé et de récupération des valeurs ignorées par la modernité peut être vu comme un retour du refoulé historique.

La plupart des mouvements et phénomènes amorcés pendant les années 60 semblent rendre compte d'un retour massif du matériel mondial, réprimé autant par la pensée positiviste que par la culture coloniale euro-centrique.

Toutes les civilisations assujetties pendant le colonialisme moderne refont surface par une infiltration symbolique, iconologique et rituelle dans le cœur même des concepts et de la pensée européenne. La cosmologie, l'astrophysique et la physique fondamentale contemporaines, qui étaient des bastions avancés de l'athéisme, ont reformulé le modèle du Big-Bang depuis la perspective du créationnisme chrétien ou des philosophies orientales, comme dans la « gnose de Princeton » (Ruyer 1974) et la « Tao-physique » de Fritjof Capra (1975). La parapsychologie, l'obsession des OVNI et l'invasion de super-héros, mutants et autres X-Men sont des pseudomorphoses scientistes de la magie, de la théurgie, de l'angélologie et démonologie, des cultes des héros. La « contreculture » (Theodore Roszak), les mouvement *beat*, *flower power*, musique psychédélique, etc., sont des réémergences de pratiques néo-chamaniques, avec des figures numineuses comme celle de Carlos Castaneda. La résurgence de religions du substrat, dans diverses adaptations et super-syncrétismes, se manifeste dans le succès des cultes solaires et naturistes néo-druidiques, dans les ordres et sectes du Graal, des Rosicruciens, du Temple, etc., des sectes de méditations hindouistes, bouddhistes, yoga, taoïstes ou tantriques (Eliade 1976), dans les synthèses de type Bahaï, dans toute la dynamique religieuse mise sous le nom de New Age (Würtz 1994). Par-delà les analyses typologiques et stylistiques qui s'ingénient à délimiter le moderne du postmoderne, la postmodernité peut être comprise comme un gigantesque retour du matériel mythique et symbolique refoulé par le paradigme rationaliste-positiviste européen.

Pour ne rien dire des mutations actuelles que la civilisation de l'Intelligence Artificielle est en train de produire dans cette nouvelle ère de l'Anthropocène…

En résumé, les six processus psycho-historiques de refoulement et retour du refoulé culturel qu'on a essayé de délimiter dans l'espace européen et méditerranéen seraient : 1. La dislocation du chamanisme paléolithique de chasseurs par la religion agricole néolithique de la Grande Déesse et ses survivances dans ce qu'on appelle généralement la sorcellerie, autant dans l'Antiquité qu'au Moyen Âge et même à la Renaissance; 2. La destruction de la civilisation néolithique par les Indo-Européens et le retour de ses croyances eschatologiques dans les cultes des héros et des âmes, culminant avec la synthèse orphique; 3. Le refoulement des religions orientales et européennes par la culture classique des Grecs et des Romains, et le retour de ses divinités dans les cultes à mystères et les sectes hermétiques et gnostiques de l'Antiquité tardive; 4. La censure de l'Antiquité païenne par le christianisme triomphant et sa résurgence dans la pensée occulte de la Renaissance; 5. La persécution de la pensée magique renaissante par l'idéologie chrétienne de la Réforme et de la Contre-Réforme, puis par la pensée rationaliste classique et des Lumières, et sa réémergence dans le Romantisme et les courants irrationalistes postromantiques;

6. Finalement, la répression de la pensée religieuse et le « désenchantement du monde » par le positivisme et l'athéisme, et son retour sous la forme du New Age et autres religiosités postmodernes.

À la place d'une conclusion, on se doit de dire, tout de suite, qu'on est parfaitement conscient du fait que ce modèle n'est qu'une *grande narration*, un schéma explicatif à prétention holiste, alors qu'on vit dans une époque poststructuraliste et déconstructiviste qui ne voit pas d'un bon œil les grands systèmes. Il est plus de bon ton, sinon à la mode, de déconstruire que de construire. Et pourtant, que doit-on faire si, au moins par des segments, ce système semble bien travailler ? Que faire si le modèle sert à découvrir le sens des phénomènes historiques et culturels mieux que d'autres modèles, ou que l'absence délibérée de modèles ? En guise de commentaire final, on ne manquera pas, pour suggérer que le *Zeitgeist* postmoderne est en déclin, de remarquer que c'est précisément de nos jours que les recherches les plus avancées en physique fondamentale et en cosmologie ont formulé le projet d'une Théorie du Tout (ToE, *Theory of Everything*).

## BIBLIOGRAPHIE


Capra, Fritjof. *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*. Boulder (Colorado), Shambhala Publications, 1975.

Culiano, Ioan Petru. *Éros et magie à la Renaissance. 1484*. Flammarion, 1984.

Cumont, Franz. *Les religions orientales dans le paganisme romain*. Librairie orientaliste Paul Guethner, 1929.

Délaby, Laurence. *Chamanes toungouses*. Labethno, 1977.

Delumeau, Jean. *La peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles). Une cité assiégée*. Arthème Fayard, 1978.

—. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*. Arthème Fayard, 1983.

Dumézil, Georges. *Mythe et épopée*, vol. I, II, III. Gallimard, 1986.

Eliade, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Payot, 1951.

—. *Le Yoga – Immortalité et liberté*. Payot, 1954.

—. *Patanjali et le Yoga*. Seuil, 1962.

—. *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions*. The University of Chicago Press, 1976.

—. *Patanjali și Yoga*, traduit par Wlater Fotescu. Humanitas, 1992.

—. *Yoga*. *Nemurire și libertate*, traduit par Walter Fotescu. Humanitas, 1993.

Freud, Sigmund. "Die Verdrängung" (Le Refoulement). *Gesammelte Werke*, vol. 10. Imago, 1948.

Gimbutas, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe. 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*. University of California Press, 1982.

—. *The Living Goddesses*. Edited and Supplemented by Miriam Robbins Dexter. University of California Press, 2001.
Graves, Robert. *The Greek Myths*. vol. 1-2. Penguin Books, 1955.
Hamayon, Roberte. *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Éditions la Völva, 2016.
Jonas, Hans. *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Beacon Press, 1958.
Jung, Carl Gustav. "The Archetypes and the Collective Unconscious". *Collected Works*, vol. 9. Trans. R.F.C. Hull. Princeton University Press, 1968.
Muchembled, Robert. *Magie et sorcellerie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*. Armand Collin, 1994.
Peuckert, Will-Erich. *L'astrologie. Son histoire, ses doctrines*. Payot, 1980.
Rohde, Erwin. *Psyché – Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Verlag von J.C.B. Mohr, 1910.
Ruyer, Raymond. *La Gnose de Princeton*. Fayard, 1974.
Sergent, Bernard. *Les Indo-Européens. Histoire, langues, mythes*. Payot, 1995.
Spengler, Oswald. *Le Déclin de l'Occident*, vol. I-II, traduit par M. Tazerout. N.R.F., 1931-1933.
Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic*. Penguin Books, 1971.
Viatte, Auguste. *Les Sources Occultes du Romantisme*, vol. 1-2. Librairie ancienne Honoré Champion, 1928.
Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalism*, traduit par Jacques Chavy. Plon, 1964.
Würtz, Bruno. *New Age. Paradigma holistă sau revrăjirea vărsătorului*. Editura de Vest, 1994.
Yates, Frances. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Routledge, 1964.
—. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. Routledge, 1979.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 145 - 160
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.11

# LIEUX CLOS ET PAYSAGES DANS LE THÉÂTRE DE IONESCO : MÉMOIRES, RÊVES ET ÉVASIONS

**CATARINA FIRMO**[1]

**ABSTRACT.** ***Enclosed Spaces and Landscapes in Ionesco's Plays: Memories, Dreams and Escapes.*** In this study we aim to highlight the different stage spaces that are evoked by the memory of Ionesco's characters. In Ionesco's theatre, stage spaces representing ascent, escape, isolation and the abyss convey different symbols of time. We are interested in the theatrical dynamics of the alternation between the inside and the outside of stage spaces, as well as in their impact on the construction of memory.

***Keywords*****:** *Ionesco, memory, escape, landscapes, stage space*

**REZUMAT.** ***Spații închise și peisaje în teatrul lui Ionesco: amintiri, vise și evadări.*** Studiul abordează diferitele spații scenice pe care le convoacă memoria personajelor lui Eugen Ionesco. În teatrul său, locurile scenice reprezentând ascensiunea, evadarea, claustrarea și abisul traduc diferite simboluri ale timpului. Prin urmare, vom investiga dinamica teatrală a acestei alternanțe dintre interiorul și exteriorul spațiului scenic precum și rolul său în construirea memoriei.

***Cuvinte-cheie*****:** *Ionesco, memorie, evadare, peisaje, spațiu scenic*

## Introduction

En nous proposant de déchiffrer l'architecture théâtrale ionescienne, nous comprenons les lieux à la fois en tant qu'unités de l'espace scénique et en tant que composants de l'espace évoqué/convoqué par les rêves et les souvenirs des

[1] **Catarina FIRMO** est chercheuse au Centre d'Études de Théâtre de l'Université de Lisbonne, dans un projet dédié au théâtre des formes animées. Elle est aussi enseignante au Département de Théâtre à l'École Supérieure d'Éducation de Lisbonne. Elle a été enseignante de langue et de littérature portugaise entre 2009 et 2016 à l'Université Paris 8. Elle a soutenu en octobre 2011 une thèse de Doctorat en Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone à l'Université Paris 8, sous la direction de Maria Helena Araújo Carreira, en co-tutelle avec le Centre d'Études de Théâtre de l'Université de Lisbonne, en Études Artistiques, sous la direction de Maria João Brilhante. E-mail: catarinafirmo@gmail.com

personnages. Bien souvent dans les pièces de Ionesco, les protagonistes se rappellent des lieux concrets et identifiables et en rêvent. On assiste cependant à une métamorphose du lieu de l'action en un espace de l'amnésie où les protagonistes perdent leurs repères temporels et spatiaux. Grâce au processus de remémoration, des lieux géographiquement reconnaissables peuvent être décelés, tandis que la démarche amnésique se rapporte à un espace plutôt abstrait.

Chez Ionesco il est récurrent que l'espace de l'action soit un lieu intime. Néanmoins, dans plusieurs pièces, on constate une alternance entre ce lieu intérieur, espace de l'action, et l'extérieur qui l'entoure, ou encore entre l'intérieur et l'espace évoqué dans les dialogues, où nous avons affaire à des lieux extérieurs rêvés ou remémorés pour échapper à la clôture. L'intérieur clos est enchâssé dans un extérieur qui dévoile des lieux pourvus d'une grande dimension symbolique et dramatique : l'îlot des *Chaises*, la vallée du *Piéton de l'air*, la terrasse au-dessus d'un abîme dans *La Soif et la faim*, la place provinciale de *Rhinocéros* et ses points de repères (l'épicerie, le café, l'église).

Qui plus est, l'espace clos où se déroule l'action dramatique est structuré par des axes géométriques qui dessinent à la fois des lignes verticales, horizontales et circulaires. Dans *Les Chaises*, la dimension symbolique de l'îlot va de pair avec les mouvements scéniques circulaires de l'action confinée à un espace clos. Pour mieux suggérer la clôture et la séparation entre intérieur et extérieur, ce dernier est suggéré par des sons qui recréent le dehors. Dans *Rhinocéros*, le son de la cloche permet d'identifier l'église et les bruits de la ville indiquent la distance entre la Préfecture et l'épicerie. Dans *Le Piéton de l'air*, les effets sonores indiquent les lieux qui entourent la maisonnette de Bérenger : les bruits des trains dans la vallée, le fleuve suggéré par le son des sirènes des bateaux, l'église rendue présente par les sons de la cloche.

Le mouvement d'évasion des personnages face à cet enfermement est favorisé par l'évocation des lieux remémorés ou rêvés (la ville de Paris dans *Les Chaises*, les souvenirs de paysages convoqués par Jean et Marie-Madeleine dans *La Soif et la faim*, entre autres). Nous nous intéresserons à la dynamique théâtrale de cette alternance entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace scénique, ainsi qu'au passage à l'espace de la remémoration. Notre analyse considérera les différents espaces scéniques qui sont convoqués, à partir du jeu du souvenir et des blancs de la mémoire. D'entrée de jeu, nous constatons que, dans l'architecture ionescienne, les lieux scéniques d'ascension et d'abîme, d'évasion et de clôture traduisent différents symboles temporels.

## 1. Évoquer les lieux du passé pour récupérer la mémoire

L'affaiblissement de la mémoire dont souffrent les personnages ionesciens relève d'une vulnérabilité de leur condition humaine, sentiment qui

aboutit chez Ionesco à la mort ou à la déshumanisation. La perte de l'identité est ainsi liée à une perte de mémoire, dans un espace qui perd aussi ses repères en devenant cloisonné, dans un temps où le passé et le présent se diluent, en s'annulant réciproquement.

Dans *La Soif et la faim*, Jean arrive à la terrasse suspendue dans le vide et aperçoit des montagnes arides. Il ne sait que répondre au Gardien quand celui-ci lui demande s'il vient des pays du Nord. La perte de mémoire est liée à la perte des repères : « Jean : – Des pays du Nord ? Oh, vous savez, je ne sais pas très bien… Je ne sais pas m'orienter, en tout cas de pays pluvieux certainement, sombres, crépusculaires. Ici, c'est le royaume de la lumière. » (822).

Dans *Victimes du devoir*, Choubert essaie de se rappeler où il a connu Mallot et plonge dans les labyrinthes de sa mémoire, en évoquant une multitude d'espaces :

> Quand est-ce que je l'ai vu la première fois ? Quand l'ai-je vu la dernière fois ? […] Où était-ce ? Où ?... où ?... Dans le jardin ?... La maison de mon enfance ?... L'école ?... Au régiment ?... […] Je me souviens, pourtant… un endroit au bord de la mer, au crépuscule, il faisait humide, il y a longtemps, des rochers sombres… (214)

Ensuite, il évoque les souvenirs traumatiques de son enfance. Son ancienne adresse devient un champ de ruines, un espace envahi par l'obscurité :

> J'ai huit ans, c'est le soir. Ma mère me tient par la main, c'est la rue Blomet après le bombardement. Nous longeons des ruines. J'ai peur. La main de ma mère tremble dans ma main. Des silhouettes surgissent entre les pans des murs. Seuls leurs yeux éclairent dans l'ombre. (221)

À la fin, Choubert parcourra, grâce à la mémoire, en réactivant ses souvenirs et ses connaissances, des villes, des continents, des océans à la recherche de son identité :

> … Des sortes de rues… des sortes de chemins… des sortes de lacs… des sortes de gens… des sortes de nuits… des sortes de cieux… une sorte de monde… […] Le vent secoue les forêts […], une miraculeuse cité […], un miraculeux jardin […], un palais de flammes glacées […], des mers incandescentes, des continents qui flambent dans la nuit, dans des océans de neige. […] Honfleur… Comme la mer est bleue… Non… Au Mont-Saint-Michel… Non… Dieppe… Non, je n'y suis jamais allé… À Cannes… Non plus… […] Aucune trace de Montbéliard… […] Paris, Palerme, Pise, Berlin, New York… […] Porté par les courants de surface, je traverse l'océan. Je débarque en Espagne. Je me dirige vers la France. Les douaniers me saluent. Narbonne, Marseille, Aix, la ville engloutie. Arles, Avignon, ses papes, ses mules, ses palais. Au loin, le mont Blanc. (227-231)

La liste de lieux évoqués s'étend sur plusieurs pages dans cette réplique. À partir de l'ensemble de lieux, villes et localités qui lui viennent à l'esprit, Choubert essaie de reconstituer son passé fragmenté et signale les espaces qui correspondent à des souvenirs. L'énumération des lieux tantôt précis tantôt flous dessine une espèce de carte mémorielle des itinéraires du personnage.

Matei Călinescu, tout en soulignant le côté automate des personnages, associe les blancs de mémoire et le blocage langagier à un état pathologique. En effet, le contrepoint délire/lucidité est un antagonisme assez exploré dans le théâtre ionescien et directement lié à son étonnement face aux fondements de l'inconscient :

> Les personnages de *La Cantatrice* deviennent de plus en plus des fantoches ou des marionnettes qui parlent en clichés mais aussi, d'autre part, des êtres qui suggèrent différentes affections psychiques (amnésie, confusion mentale, délire stéréotypique, paranoïa). Ce dernier aspect justifie certaines mises en scène qui ont souligné l'élément potentiellement psychopathologique de la pièce et, bien sûr, le fait que l'auteur lui-même a parlé d'elle comme d'une tragédie du langage. (248)

Ainsi, les personnages ionesciens essaient de récupérer les repères spatiaux pour combattre leur amnésie. Les lieux évoqués constituent le parcours de la remémoration ; ils font preuve d'une identité, se révélant comme des ancrages qui permettent de reconstituer leur vécu.

## 2. Lieux d'abîme et d'ascension

Dans l'espace scénique qui confine leurs mouvements, les personnages sont souvent confrontés à la verticalité, attirés successivement par le haut et par le bas, par l'envol et par la chute. L'ascension et l'abîme causent l'angoisse des personnages, étant reliés soit à leur passé soit à leur avenir. Dans *L'air et les songes*, Gaston Bachelard remarque la dialectique de la légèreté et de la pesanteur liée au rêve de voler, ce qui peut être particulièrement intéressant pour repenser l'ensemble de lieux d'ascension et d'abîme chez Ionesco :

> Par sa *substance, en* effet, le rêve de vol est soumis à la dialectique de la légèreté et de la lourdeur. De ce seul fait, le rêve de vol reçoit deux espèces très différentes — il est des vols légers ; il est des vols lourds. Autour de ces deux caractères s'accumulent toutes les dialectiques de la joie et de la peine, de l'essor et de la fatigue, de l'activité et de la passivité, de l'espérance et du regret, du bien et du mal. (32)

Dans l'article « De la dimension chorégraphique du théâtre de Ionesco » publié dans le volume *Lire, jouer Ionesco* (2010), Yanick Hoffert analyse le contraste entre les mouvements de chute et d'envol des personnages ionesciens, soulignant l'image d'une danse mécanisée :

> Avant le dernier acte qui laisse place à l'envol, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* constitue une sorte de ballet de l'écrasement, comme l'indiquent les multiples didascalies précisant que le héros éponyme s'effondre ou s'écroule dans son fauteuil. *Le Nouveau Locataire* est un autre drame de la pesanteur. […] À la fin du ballet *Apprendre à marcher*, le héros emprunte l'échelle en dansant. (282-283)

L'abîme le plus récurrent chez Ionesco est représenté par des lieux aquatiques. L'eau est décrite par l'auteur dans son *Journal en miettes* en tant que lieu de noyade et de mort : « L'eau pour moi n'est pas l'abondance, ni le calme, ni la pureté. Elle m'apparaît généralement comme sale. Elle est image d'angoisse. L'eau engloutit, ou au moins salit (salir, c'est menacer de mort). Elle est encore décomposition. » (190)

Dans *Les Chaises* et dans *Le Roi se meurt*, l'îlot entouré d'eaux et l'océan recouvrent la même signification d'isolement et de peur : « nous pourrirons dans la solitude aquatique… » (*Les Chaises*, 181) ; « L'Océan, je ne peux pas aller plus loin, je ne sais pas nager. » (790)

Dans le théâtre ionescien, l'eau est liée à la pesanteur, à l'abîme et à la décomposition, représentant aussi la mémoire et la mort, l'image du temps qui disparaît graduellement. Dolores Bermudez souligne la récurrence de l'eau associée à la terre et souvent représentée en tant que marais, lieu d'enfoncement, d'engloutissement et de glissement :

> Movimientos de personajes y objetos en un espacio opaco y cerrado convergen inequívocamente en la escena como lugar de caída en la que la consignación de aquellos (caer, correr, clavar, hundir…) constituye, en la escena, las representaciones simbólicas de esta, igualmente reflejadas en el discurso de los personajes (abundancia de verbos "s'enliser", "s'engloutir", "s'enfoncer", "se noyer", "glisser"), determinaciones que connotan negativamente los elementos tierra y agua que, combinados, refuerzan considerablemente su poder nefasto. La caída en el tiempo, manifestada por el espacio – tanto escénico como discursivo – permite retomar lo que desde el punto de vista actancial podría definirse como la situación-acción típica de este teatro (51)[2].

[2] « Les mouvements des personnages et des objets (tomber, courir, attacher, baisser) dans un espace opaque et serré convergent dans la scène en tant que lieu de chute. Ces mouvements

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le cadavre est associé à l'eau, et les personnages s'interrogent sur sa provenance (« une femme est tombée à l'eau » 296), ainsi qu'à propos de sa destination (« Madeleine […] : Où vas-tu le jeter ? Amédée : – Dans la Seine, bien sûr. Où veux-tu ? », 314-315). Dans *Macbett* revient encore la symbolique de l'eau en tant que lieu de mort, de disparition, de chute et de décomposition : « Banco : – Le corps, gonflé, est parti au fil de l'eau, de la rivière il a rejoint le fleuve. Le fleuve l'a livré à la mer. Duncan : – Allez le chercher. Prenez un bateau. Banco : – Les requins l'ont consommé. Duncan : – Prenez un gros couteau, fouillez dans le ventre du requin. » (1080)

Duncan manifeste l'étonnement de l'être face à cet abîme dont il essaie de trouver les repères et de combattre la décomposition. Sa réaction exprime le souhait d'arrêter et de contrôler le temps.

L'abîme ionescien sert non seulement à illustrer le vide, mais également à exprimer l'étonnement de l'être humain face au néant. C'est le cas de l'arbre qui disparaît, englouti par le néant, dans *Le Piéton de l'air* : « Marthe : – Il n'y a plus d'arbre. Qu'est devenu l'arbre ? Bérenger : – Il a été aspiré sans doute par la pompe du néant. » (695) Cependant, le néant peut aussi exprimer l'espoir et le recommencement, telle l'image des ruines des palais : « (Bérenger :) Vois-tu, ces palais défunts dont témoignent les ruines sont entièrement dissous, bien sûr, mais peut-être, peut-être – et là est tout l'espoir – après avoir traversé le néant, tout sera-t-il reconstruit, restauré [.] » (694)

L'idée de chute est néanmoins inséparable de la présence des symboles d'ascension. La symbolique de l'abîme et celle de l'ascension construisent l'axe vertical de l'espace dramatique. Dans *La Soif et la faim* la verticalité est illustrée par l'ensemble des lieux d'ascension évoqués pour décrire la femme aimée : « On dirait une chapelle sur le haut d'une colline, non, un temple qui surgit tout à coup dans la forêt vierge, non, elle est, elle-même, une colline, une vallée, une forêt, une clairière. » (825) La ligne verticale est simultanément symbole de l'immobilité et symbole de l'ascension et de la fuite : « Je lui avais dit que ce pays existait, pour y arriver ce sera long, que c'était un pays sans gare et sans aérodrome et que, pour y arriver, il faudrait traverser les plaines mornes, des villes géantes, le désert, gravir les montagnes. » (827) Le mouvement d'ascension permet d'entrevoir l'Anti-Monde décrit par Bérenger dans *Le Piéton de l'air*. Il s'agit d'un monde irréel, d'un monde rêvé, lieu d'échappatoire du monde réel et incompréhensible. Selon Bérenger, la vision de l'Anti-Monde

constituent des représentations symboliques de la chute, illustrées par le discours des personnages (récurrence des verbes "s'enliser", "s'engloutir", "s'enfoncer", "se noyer", "glisser"). L'articulation des éléments de la terre et de l'eau renforcent sa charge négative. La chute dans le temps, exprimée autant par l'espace scénique que par celui discursif nous permet de reprendre ce que du point de vue actanciel pourrait se définir en tant que situation-action récurrente dans ce théâtre. » (Notre traduction)

ressemble au reflet dans l'eau des tours d'un château : « Peut-être pourrait-on avoir une vague idée de ce monde quand on voit les tours d'un château se reflétant dans l'eau, une mouche la tête en bas au plafond […] ». (693)

Dans *Délire à deux*, le personnage masculin regrette son sort et il révise les fautes du passé. Il évoque la montagne, comme le lieu d'ascension et d'esquive de son présent malheureux : « Si j'étais parti plus tôt. Il y a trois ans. Ou bien l'année dernière ou même le samedi dernier. Je serais loin maintenant avec ma femme, réconcilié. Elle s'est remariée. Avec une autre alors. Dans la montagne. » (653) Suit un dialogue où la ligne verticale est à nouveau rappelée par l'image des arbres, dans un bois, lieu propice à l'évocation de l'enfance : « *Il reprend le fil du souvenir.* Lui : – J'étais sur le seuil de la porte. Je regardais. Elle : – Il y avait aussi un bois avec des arbres. […] Des arbres qui poussaient. Plus vite que nous. Avec des feuilles. L'automne, les feuilles tombent. » (656) La croissance des arbres illustre aussi le mouvement d'envahissement et de prolifération, caractéristique de l'esthétique ionescienne.

Dans *Les Chaises*, selon Paul Vernois, le mouvement de verticalité en tant qu'axe de polarisation dramaturgique s'intensifie :

> Les vieux, à force de volonté, luttent contre la pesanteur de l'âge et du temps. Ils veulent transmettre leur message malgré tout pour barrer la route à la décrépitude et à la mort. […] Le vieux constate que « plus on va plus on s'enfonce ». La pièce se terminera par une chute mortelle du haut en bas, par un suicide des deux vieux incapables de soutenir jusqu'au bout leur rôle (59).

L'effort d'ascension et de légèreté se terminera par la chute qui exprime le choix de la mort, la rencontre avec l'abîme de l'oubli et en même temps le bilan du parcours de la vie, le dernier éclairage de la mémoire. L'îlot, lieu d'habitation et d'abri, lieu de remémoration et témoin de la vie devient à la fin, lieu de noyade et d'effacement.

En effet, la chute des vieux illustre encore la frustration face à l'inertie de l'humanité, le blocage de l'action et de la parole qui amène l'être humain à un état d'invisibilité, d'inhumanité, de fantasme. Ionesco s'étonnait en fait devant le spectacle d'une humanité endormie, plongée dans un oubli anesthésique. À partir de ce sentiment de perplexité, il a pu créer des situations dramatiques où on assiste à une noyade de l'humanité dans le néant, comme dans *Les Chaises* et dans *Rhinocéros* :

> On n'a pas assez remarqué, en effet, que leur espoir d'une ascension de l'humanité a été déçu. Le drame des *Chaises* est que les invités ont refusé l'effort de cette montée vers la lumière. Il ne restait plus aux vieux qu'à rejoindre cette humanité médiocre pour se perdre avec elle puisque la réception du message dont ils rêvent est impossible. Les vieux cèdent à la tentation de noyade dans la masse à laquelle Bérenger sera tout près de succomber à la fin de *Rhinocéros*. (59)

## 3. Lieux d'évasion

La chute et la découverte de l'abîme apparaissent comme des conséquences des processus de mort et vieillissement. Ce sont ces derniers qui constituent les principales thématiques du théâtre ionescien et bien souvent des moteurs dramaturgiques. La perspective de la vieillesse et de la mort imminente oblige les protagonistes à se remémorer. L'homme ionescien plonge dans les bribes de la mémoire, se replie sur lui-même, pour que son existence ne lui semble pas avoir été vaine. Dans l'espace clos de l'action principale surgissent, dans un autre plan, plusieurs lieux d'évasion. Ce sont des repères qui permettent de déceler le fil du temps, de retrouver le passé et les traits de son identité. Le mouvement vers l'espace d'évasion est mené pour flanquer un coup à la mémoire, pour tromper le temps, pour s'évader de la mort. Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, la reine Marguerite guide le roi et suscite un monde entier, grâce à l'évocation des continents et des océans, sans sortir de la cave du palais.

Dans *La Leçon*, le début du dialogue entre le Professeur et l'Élève se déroule à propos des premières impressions de celle-ci sur la ville. Une évocation d'autres endroits suit avant que le professeur passe aux questions de la leçon :

> Le Professeur : – Il y a trente ans que j'habite la ville. Vous n'y êtes pas depuis longtemps ! Comment la trouvez-vous ?
> L'Élève : – Elle ne me déplaît nullement. C'est une jolie ville, agréable, un joli parc, un pensionnat, un évêque, de beaux magasins, des rues, des avenues…
> Le Professeur : – C'est vrai, mademoiselle. Pourtant j'aimerais autant vivre autre part. À Paris, ou au moins à Bordeaux. (48)

La nostalgie d'un autre espace et le désir de vivre ailleurs sont fréquents chez Ionesco. Les lieux évoqués révèlent un souhait de liberté et de détachement : « Marie-Madeleine : – Il y a des gens qui vivent sous les ponts, qui n'ont pas de domicile. Tu devrais être plus content de ton sort. Jean : – Quelle chance ils ont ! Ils ont les rues, ils ont les places, ils ont les prairies, ils ont la mer, ils n'ont pas de pays. » (802). À l'espace clos de la maison ou de l'appartement s'oppose l'ouverture graduelle d'un espace de plus en plus vaste.

Dans le théâtre de Ionesco, les lieux d'évasion relèvent du rêve d'un paradis perdu, de l'évocation d'un souvenir heureux. Ionesco a souvent fait allusion à ses souvenirs de La Chapelle-Anthenaise (près de la ville de Mayenne), où il a vécu les plus beaux souvenirs de son enfance :

> Il y avait le ciel, il y avait la terre, le mariage parfait du ciel et de la terre […]. En ce temps-là, je vivais ce paradis. Il y avait des couleurs, des couleurs tonifiantes, d'une fraîcheur et d'une intensité qu'elles n'auront plus jamais,

> les couleurs que j'aime le plus, notamment un bleu vierge, pur. […] Oui, bien des préoccupations, des obsessions me viennent de La Chapelle-Anthenaise et de la rupture avec ce paradis (*apud* Bonnefoy, 14-15).

Ce paradis perdu est souvent illustré dans ses œuvres, au travers des paysages oniriques, lieux de refuge des personnages. Le mouvement de fuite souhaité par le personnage de *La Vase* est caractéristique de ce besoin de retrouver le lieu originel :

> J'ouvrirai des portes, je sortirai, traverserai des cours, des prés, franchirai des clôtures, passerai le petit pont du ruisseau, le pont du chemin de fer, arriverai aux trois chemins, prendrai celui de droite, qui monte, m'élèverai au-dessus du vieux moulin, du hameau bleu, de la chapelle, grimperai sur la colline, par-delà le champ de blé et de coquelicots, déboucherai en plein soleil […]. (149)

Dans *Les Chaises*, le combat de l'amnésie est rendu possible par le rappel d'un temps et d'un espace ancien : celui de Paris. Le fait que la Vieille demande au Vieux tous les soirs l'histoire de Paris est une manière de lutter contre l'affaiblissement de la mémoire : « C'est comme si j'oubliais tout, tout de suite… J'ai l'esprit neuf tous les soirs… » (144). Le voyage dans le passé implique un recommencement ; la remémoration constitue une fuite du point final. C'est pourquoi le Bérenger du *Piéton de l'air*, face à la conscience de la mort, se met à pédaler dans l'air vers la vallée, au-delà les collines, par-dessus le pont d'argent.

Dans *La Soif et la faim* Marie-Madeleine s'aperçoit, après le départ de Jean, qu'il y a un jardin dans l'appartement. Elle regrette le départ de Jean et s'imagine qu'il aurait pu rester s'il avait eu connaissance de ce jardin :

> *(Le mur du fond, qu'elle regarde, disparaît. On voit un jardin : arbres en fleurs, herbes vertes et hautes, ciel très bleu.)* […] Il ne savait pas qu'il y avait cela ! Il n'a pas pu voir. Je sentais qu'il y avait ce jardin. […] S'il avait pu voir, s'il avait pu savoir, s'il avait eu un peu de patience… (821)

Dans *Victimes du devoir*, Choubert et Madeleine se rappellent le temps heureux de leur jeunesse. L'amour est à nouveau associé au paradis perdu :

> Les sources printanières… Les feuilles nouvelles… le jardin enchanté a sombré dans la nuit, a glissé dans la boue… Notre amour dans la nuit, notre amour dans la boue, dans la nuit, dans la boue… Notre jeunesse perdue, les larmes deviennent des sources pures… des sources de vie, des sources immortelles… Les fleurs fleurissent-elles dans la boue… (217)

Les lieux d'abri représentent également des lieux d'évasion face à la peur de la mort. Ainsi, le Bérenger du *Piéton de l'air* se recueille « dans une maisonnette préfabriquée, au milieu [d'un] champ herbeux, située sur la très verte hauteur dominant la vallée, dans laquelle […] entre deux collines boisées coule un petit fleuve navigable… » (670). Cet espace d'évasion correspond un peu à la description de l'ambiance vécue par Ionesco lorsqu'il n'était qu'un enfant à La Chapelle-Anthenaise. Marie Claude Hubert se réfère à ce concept de paradis perdu chez Ionesco, le décrivant comme une expérience de lumière, d'après les propos évoqués par le dramaturge dans *Présent passé passé présent* :

> Ionesco décrit longuement son expérience de lumière comme un fugitif moment d'extase, où, léger et aérien, il eut l'impression d'être brusquement plongé au cœur du monde illuminé. Il retrouva alors le sentiment de plénitude devant l'harmonie du monde, qu'il dit avoir éprouvé pendant l'enfance à La Chapelle- Anthenaise, lorsque n'existe pas encore la conscience de la finitude du temps (48)

Le personnage de *Piéton de l'air*, sorte d'*alter ego* du dramaturge, s'est retiré pour fuir le travail, parce qu'il ne pouvait plus continuer à écrire. C'est pourquoi il répond aux journalistes qu'il n'a pas le temps de répondre à leurs questions car il doit se reposer. En effet, il se plaint de son angoisse devant sa condition de mortel :

> Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie… afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort. (673)

Bérenger explique aux journalistes le but de son recueillement :

> Je crois plutôt qu'il s'agit d'une nécessité de renouvellement intérieur. Vais-je pouvoir me renouveler ? En principe, oui, en principe, oui, puisque je n'approuve pas la marche des événements. C'est seulement celui qui n'approuve pas la marche des événements qui est le seul à être neuf ou rare. La vérité est dans une sorte de névrose… (672)

Ce sont des mots qui traduisent les préoccupations les plus profondes de l'auteur. Se rappeler, oublier, mesurer la pesanteur et la légèreté de l'âme humaine, s'étonner, en somme se replier sur soi-même. L'espace d'évasion sert à cela. En effet, Ionesco a toujours montré le besoin de plonger dans les hautes profondeurs de la mémoire, d'effleurer les seuils de l'inconscient puisque selon le dramaturge le rêve constitue une clé pour dévoiler le sens caché de la vie. L'évocation des lieux d'évasion contribue à l'acte de rêver, véritable sortie de secours des personnages ionesciennes.

Dans le même temps que les personnages ionesciens rêvent d'un éternel retour intangible et d'un paradis perdu, ils n'arrivent pas à s'échapper à un présent qui leur semble immuable puisqu'il les amène sans pitié au point de départ. La mort devient la seule issue de cette attente éternelle : « ils restent là, dans un perpétuel recommencement [...], comme s'il n'était possible de prendre congé de cet espace que par la mort. » (Pruner 229)

## 4. Lieux d'enfermement

À la situation d'attente, action dramatique récurrente chez Ionesco et état privilégié du souvenir et du rêve, correspond un espace sphérique, caractéristique de la clôture. Le passé et le rêve constituent les repères qui assurent la permanence des personnages : « Si éstos duran (esperan) es porque representan (recuerdan/suenan). [...] El miedo de la muerte relanza, por su parte, una constante dilación del futuro que exorciza su realización por su presencia en escena. » (Bermudez 126)[3]

Les personnages ionesciens cherchent en vain à échapper à l'encerclement. Cette dynamique théâtrale traduit une vérité fondamentale qui a toujours tourmenté l'auteur : « l'espace n'est qu'une forme du temps [et] il n'est pas possible d'échapper à la loi du temps. Sauf... Sauf précisément par la mort : ce qui est exactement exprimé dans la disparation de l'espace [...]. Elle évacue l'espace et le temps pour faire surgir le vide, qui est aussi plénitude. Elle est, enfin, délivrance de l'espace. La seule possible. » (Pruner 236)

La lutte contre la mort et l'angoisse qu'elle provoque est menée au moyen de la multiplication des objets, qui métamorphose l'espace dramatique. La prolifération contribue à l'enfermement de l'espace et illustre la difficulté que les personnages ionesciens éprouvent face à leur passé. Les remords de plus en plus envahissants sont matériellement illustrés sur scène par le foisonnement des champignons, des cadavres, des chaises, des tasses. Dans *Les Chaises*, les vieux se déculpabilisent mutuellement, se contredisant quant aux fautes du passé. Quand le vieux se dit coupable d'avoir abandonné sa mère, Sémiramis le défend, affirmant précisément le contraire, qu'il a toujours soutenu sa mère jusqu'à la dernière minute. De même, quand Sémiramis mentionne leur enfant qui est parti, avec un clair sentiment de culpabilité, le vieux contredit la véridicité de l'épisode, en affirmant qu'ils n'ont jamais eu d'enfant, soulignant en revanche la nature maternelle de Sémiramis. Ici réside

[3] « S'ils demeurent (attendent), c'est parce qu'ils se représentent (se rappellent/rêvent). [...] La peur de la mort déclenche, à son tour, un retardement constant de l'avenir qui exorcise sa réalisation à travers sa présence en scène. » (Notre traduction)

probablement l'un des principaux points d'équilibre de la relation des vieux. En se contredisant, ils essaient d'annuler les sentiments de culpabilité que chacun ressent. En effaçant la trace du passé qui instaure la culpabilité au présent, ils se soutiennent l'un l'autre.

Dans *Délire à deux* le conflit conjugal est accompagné de la perte de la mémoire, dans un espace clos où il faut se résigner à l'asphyxie :

> Lui : – Tu vois qu'on ne s'entend pas. […] Je vais ouvrir la fenêtre.
> Elle : – Tu veux que je gèle. Tu voudrais me tuer.
> Lui : – Je ne veux pas te tuer, je veux de l'air.
> Elle : – Tu disais qu'il fallait se résigner à l'asphyxie.
> Lui : – Quand est-ce que j'ai dit cela ? Je n'ai jamais dit cela.
> Elle : – Si, tu l'as dit. L'année dernière. Tu ne sais plus ce que tu dis. Tu te contredis. (645)

Quand le couple se voit persécuté, le lieu d'asphyxie devient un lieu d'abri, tout en étant à la fois un abîme. Les profondeurs permettent à l'homme de se cacher, de se déshumaniser pour se protéger. C'est pourquoi ils pensent à se cacher dans une cave, lieu de fuite du froid et du péril :

> Elle : – On va se retrouver dans la cave.
> Lui : – Ou dans la rue, tu vas attraper froid.
> Elle : – Dans la cave, on serait mieux. On peut y installer le chauffage.
> Lui : – On peut se cacher.
> Elle : – Ils ne penseraient pas à venir nous chercher. […] C'est trop profond. Ils ne s'imaginent pas que des gens comme nous ou même pas comme nous passent leur existence comme des bêtes, dans les abîmes. » (650)

Dans la première réplique de *La Soif et la faim*, Jean se plaint de revivre à nouveau un espace ancien, de déménager dans l'endroit où il habitait avant. Il se plaint de revivre l'espace et le temps du passé :

> Pourquoi revenir sur ces lieux ? Nous étions si bien là-bas, dans la nouvelle maison, avec ses fenêtres en plein ciel, des fenêtres qui entouraient l'appartement… par lesquelles la lumière pénétrait du sud, du nord, de l'est, de l'ouest, et de tous les autres points cardinaux. […] L'espace qui se déployait sous nos yeux ! […] Pourquoi venir de nouveau loger ici ? (799).

Ce qui angoisse Jean, c'est le passage d'un espace ample, avec des repères cardinaux et de la lumière, « un espace qui se déploie sous ses yeux »

(799), vers un espace clos, où il se sent enfermé, plongé dans un abîme. À la fin il finira ses jours dans un espace encore plus cloisonné, dans une sorte de monastère-caserne-prison.

On doit réitérer le constat de la récurrence de l'enfermement et du rétrécissement progressifs des espaces dramatiques dans le théâtre ionescien. Dans *Rhinocéros*, Michel Pruner note les mêmes caractéristiques de l'espace qui accompagnent le temps dramatique :

> À la place publique, espace ouvert par excellence, du premier acte, succède un bureau-espace clos, mais encore lieu public (la feuille de présence qu'il faut signer à l'entrée en souligne l'absence d'intimité) ; puis cet espace clos se referme sur lui-même quand les rhinocéros en détruisent l'accès. L'effondrement de l'escalier souligne cette rupture entre l'espace fermé du dedans et l'espace ouvert du dehors (232).

Réunissant la symbolique de l'intérieur et de l'extérieur, la maison est associée à son tour à l'idée d'enfermement, souvent liée à l'obscurité et aux tombeaux, comme on peut le constater dans *La Soif et la faim* : « Ce rez-de-chaussée funèbre qu'on a eu la chance de pouvoir quitter ! » (799) ; « Il y a des maisons qui se font oublier être des tombeaux. » (802) En outre, la maison en tant qu'espace d'action relève du symbolisme des ténèbres ; elle peut aussi être rapprochée de l'idée de noyade dans les profondeurs de l'inconscient, état adéquat pour le rêve. Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard a étudié le symbolisme de la maison, espace intérieur et intime. Elle est « notre premier univers » (24-25), refuge primordial pour le souvenir et le songe. Son approche semble rejoindre la signification de la maison en tant qu'espace scénique privilégié dans le théâtre ionescien, qui favorise l'association de la mémoire et de l'imaginaire.

L'appartement des vieux est la représentation d'un refuge, il est île et phare, l'habitat protecteur par excellence. Le lieu clos, circulaire, labyrinthique comporte chez Ionesco une ambivalence, renvoyant à la fois au refuge et à la prison. Le temps, allant de pair avec l'espace, suit des mouvements circulaires, soit par la dislocation des personnages sur scène, soit par la répétition des structures et des conversations qui tournent en rond :

> Como centro del universo, la casa, unida generalmente a representaciones circulares, está ligada a la repetición, movimiento que a su vez es isomorfo del circulo. […] Isomorfismo del centro y del circulo por medio del rito que transforma y hace coincidir el centro consagrado en centro del mundo de igual forma que cualquier otra practica ritual transforma el tiempo ordinario, en el tiempo mítico de los inicios. […] Morada,

> centro, paraíso convergen en la figura de la esfera "où tout est là", mundo edénico que excluye la dimensión o la duración. En ella el tiempo parece suspendido, dominado a fuerza de una rememoración constante de gestos y palabras (Bermudez, 101)[4].

La structure en cercle constitue une constante dans l'architecture des *Chaises.* Non seulement les didascalies indiquent un parcours circulaire, mais les incidents s'enchaînent les uns aux autres de manière itérative. Un ensemble d'actions circulaires et répétitives caractérise la structure dramatique. Dans *La Leçon*, le temps est aussi repris indéfiniment. Quand l'élève est assassinée, la bonne affirme qu'il s'agit là de la quarantième leçon et du quarantième assassinat de la journée. Yves-Alain Favre observe que la structure de *Rhinocéros* comporte aussi un mouvement circulaire, allant de pair avec la conception du temps et de la mémoire. Il y a dans *Rhinocéros*

> la volonté de détruire tout le passé pour retrouver un temps mythique, antérieur au temps. Quelle que soit la conception du temps envisagé, tout aboutit à l'échec ; on ne peut pas anéantir le passé et revenir au temps des origines, on ne peut pas davantage instaurer un temps nouveau. L'uchronie demeure un rêve. Aussi le héros finit-il par demeurer prisonnier du présent : il erre dans le labyrinthe du temps. Aucune issue ne s'ouvre, aucun espoir de salut n'apparaît. Le temps possède un caractère carcéral. (25)

Dans le théâtre de Ionesco, l'action oscille entre les mouvements de finir et de reprendre et s'exprime à travers des axes géométriques, dans une construction mathématique du spectacle. Ahmad Kamyabi Mask a noté ce parcours circulaire, qui n'est pas sans rappeler le mythe de la métempsychose. L'homme doit oublier sa dernière vie pour pouvoir naître à nouveau. Léthé, divinité de l'oubli, était responsable de ce recommencement : « L'homme tourne dans cette ronde suivant son propre cycle : fœtus, nouveau-né, enfant, vieillard, mort, traversant le Léthé puis réapparaissant, il passe de changements en changements dans un état de perpétuelle mutation et le cycle continue : fœtus, nouveau-né. » (19)

Le temps circulaire s'articule sur scène dans un espace cloisonné, piégé, qui permet la prolifération des objets, dont le mouvement est répétitif et accéléré.

---

[4] « En tant que centre de l'univers, la maison, liée généralement à des représentations circulaires, traduit la répétition, mouvement qui, à son tour, révèle l'isomorphisme du cercle. […] À travers le rite qui transforme et fait coïncider le centre avec le centre du monde, comme dans une pratique rituelle, l'isomorphisme du centre et du cercle transforme le temps ordinaire en temps mythique des commencements. […] Adresse, centre et paradis convergent dans la figure de la sphère *où tout est là*, monde édénique qui exclut la dimension ou la durée. Le temps y paraît suspendu, dominé par la force d'une remémoration constante des gestes et des paroles. » (Notre traduction)

## Conclusions

Chez Ionesco, les lieux de la mémoire constituent normalement des lieux d'évasion, tandis que les lieux de l'oubli sont caractérisés par la clôture. Dans l'espace scénique, les personnages évoquent des lieux remémorés ou rêvés pour échapper à l'oubli. La mémoire leur permet de s'évader vers les lieux heureux des paradis perdus, comme le fait le Vieux dans *Les Chaises*, qui se rappelle un temps heureux à Paris ou Bérenger dans *Le Piéton de l'air* qui s'est souvenu qu'il peut s'envoler, pédalant dans l'air au-dessus des vallées, des collines et du pont d'argent.

En même temps, l'oubli surgit comme un appel à fouiller le côté obscur de l'âme, l'inconscient et le rêve. L'amnésie conduit ainsi à une symbiose entre le côté rationnel d'Apollon et le délire dionysiaque. Ionesco dénonce la noyade de l'humanité dans un aveuglement collectif tel que celui de *Rhinocéros*, mais il dénonce aussi l'absence du rêve et les seuils de l'inconscient d'une humanité qui répète tous les jours les mêmes paroles, les mêmes mouvements, dans la spirale de l'éternel retour.

Le cercle, symbole de l'enfermement, est toujours présent dans les structures dramatiques d'Ionesco. Ses personnages sont condamnés à un espace clos et ils essaient d'y échapper, en abordant les lieux d'ascension et d'évasion. Toutefois, l'homme ionescien tombe sans remède dans les profondeurs des abîmes et tourne indéfiniment dans les lieux sphériques. L'architecture ionescienne révèle des espaces scéniques d'ascension, d'évasion, de clôture et d'abîme, souvent intrinsèquement reliés à des différents symboles temporels. La peur de la mort oblige les personnages à répéter les mêmes gestes infiniment, dans une structure spatiale complexe où les formes et les mouvements se complètent et s'annulent.

## BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement.* José Corti, 1990.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. PUF, 2001.

Bermudez, Dolores. *Analisis simbolico del teatro de Ionesco*. Universidad de Cadiz, 1989.

Bonnefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Pierre Belfond, 1966.

Călinescu, Matei. *Ionesco : recherches identitaires*, traduit du romain par Simona Modreanu. Oxus, 2005.

Favre, Yves-Alain. *Le Théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*. José Feijóo, 1991.

Hoffert, Yannick, « De la dimension chorégraphique du théâtre de Ionesco ». *Lire et jouer Ionesco. Colloque de Cerisy*, édité par Dodille, Norbert et Ionesco, Marie-France, Les Solitaires Intempestifs, 2010.

Hubert, Marie Claude, « Le mysticisme dans le théâtre de Ionesco » *Lire et jouer Ionesco. Colloque de Cerisy*, édité par Dodille, Norbert et Ionesco, Marie-France Les Solitaires Intempestifs, 2010.

Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*. Mercure de France, 1967.

Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*. Gallimard, 1990.

Ionesco, Eugène, *Théâtre V* [*Jeux de massacre ; Macbett ; La Vase ; Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*]. Gallimard, 1974.

Mask, Ahmad Kamyabi, *Ionesco et son théâtre*. Caractères, 1987.

Pruner, Michel, « L'espace dans la dramaturgie de Ionesco ». *Ionesco : situation et perspectives*. *Colloque de Cerisy*, édité par Marie-France Ionesco et Paul Vernois. Belfond, 1980, pp. 217-239.

Vernois, Paul. *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Klincksieck, 1991.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 161 - 172
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.12

# LA FORMATION EN TRADUCTION LITTÉRAIRE : TENDANCES DÉFORMANTES ET DÉPASSEMENT DU SENTIMENT D'INFÉRIORITÉ CHEZ L'APPRENTI-TRADUCTEUR

**ILEANA NELI EIBEN** [1]

**ABSTRACT.** ***The Teaching and Learning of Literary Translation: Distorting Tendencies and Inferiority Feelings in Apprentice Translators.*** Through an interdisciplinary approach that borrows elements from the political sciences, psychology and translation studies, this article aims to analyze the literary translator in order to better understand his condition and his future. Based on the notion of "authority" as it is used by Hannah Arendt (1972), we aim to describe the author/translator relationship, the author holding a privileged position, recognized and accepted from the start by the translator who inevitably has a secondary role. We will show that this "authoritarian relationship" creates a feeling of inferiority for the apprentice translator (Adler) which can be manifested in two different ways: he can either consider himself insufficient and be overwhelmed by the feeling of inferiority or seek to compensate this feeling by the tendency to show off. In the first case, he risks falling into the trap of word-for-word translation, while in the second case he will not hesitate to do more than is expected of him, to infiltrate the text and distort it. Thanks to the appropriate guidance from the teacher, he will learn to manage his (un)certainties and to acquire translation skills that allow him to be both free and dutiful in his work, the two major assets of a good translator.

***Keywords*****:** *authority, feeling of inferiority, apprentice translator, author, original, literary translation*

---

[1] **Ileana Neli EIBEN** est maître assistant à l'Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie. Elle enseigne le français dans le cadre du Département des langues et littératures modernes de la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche sont : l'autotraduction, les études québécoises, la littérature migrante et l'écriture féminine. Elle est membre fondateur des associations : Asociaţia de studii francofone DF et Isttrarom – Translationes et membre de plusieurs organisations : Conseil International d'Études Francophones, l'Association Internationale des Études Québécoises, l'Association d'études canadiennes en Europe Centrale. Elle est rédactrice en chef de la revue *Dialogues francophones*. Elle est auteure de l'ouvrage *Sur une visibilité de l'autotraducteur : Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* et elle a publié une cinquantaine d'articles et de comptes rendus. Elle a aussi coordonné, seule ou avec d'autres collègues, des volumes collectifs et plusieurs numéros thématiques de revue. E-mail : ileana.eiben@e-uvt.ro

**REZUMAT.** ***Predarea și învățarea traducerii literare : tendințe deformante și depășirea sentimentului de inferioritate la traducătorul începător.*** Printr-o abordare interdisciplinară, împrumutând elemente din domeniul științelor politice, al psihologiei și al traductologiei, în cadrul acestui articol ne propunem să pornim în căutarea traducătorului literar pentru a-i înțelege mai bine parcursul. În lumina noțiunii de „autoritate", așa cum apare aceasta la Hannah Arendt (1972), vom aborda relația autor/traducător începător, autorul ocupând o poziție privilegiată, recunoscută și acceptată de la început de traducător, care inevitabil ocupă un loc secundar. Vom arăta că această „relație autoritară" îi creează traducătorului începător un sentiment de inferioritate (Adler) care se poate manifesta în două moduri diferite: traducătorul fie se poate considera lipsit de importanță, lăsându-se copleșit de sentimentul de inferioritate, fie va căuta să compenseze acest sentiment prin tendința de a ieși în evidență. În prima situație, riscă să cadă în capcana fidelității față de cuvinte, iar în cea de-a doua, va face mai mult decât este necesar, intervenind în text și modificându-l. Cu ajutorul îndrumărilor pertinente din partea profesorului, el va învăța să-și gestioneze (in)certitudinile și să dobândească o competență de traducere care să-i permită să fie și liber și conformist în activitatea sa, acestea fiind cele două atuuri ale unui bun traducător (literar).

***Cuvinte-cheie*:** *autoritate, sentiment de inferioritate, traducător începător, autor, original, traducere literară*

## Introduction

Dans sa tentative de redéfinir la traduction littéraire, Judith Woodsworth part « du sujet traduisant et de ses rapports avec l'auteur et l'original » (115). Selon elle, cela permettrait d'examiner l'opération traduisante en fonction d'« autres formes de *création* littéraire » (souligné dans le texte) (125). C'est dans cette optique que nous nous intéresserons dans la présente étude à la question du traducteur littéraire et à sa relation avec l'auteur dont il traduit l'œuvre. Pourquoi au traducteur littéraire et non pas au traducteur tout court ? Pour plusieurs raisons dont une nous semble particulièrement pertinente et illustrative pour notre propos. Elle concerne la nature spéciale des rapports que le traducteur littéraire entretient avec l'écrivain. L'auteur qui assume le texte par la signature, fait peser un certain « poids » sur le travail du traducteur. Et ce « poids » est encore plus « pesant » si l'écrivain est célèbre ou vient de remporter un grand prix. En d'autres mots, le texte littéraire, plus que tout autre type de texte, porte la griffe de son créateur et cela influe sur l'activité du traducteur.

En dirigeant notre attention vers l'apprenti-traducteur, nous reconsidérons sa condition par le truchement de la psychologie individuelle et des sciences politiques. À la lumière de la notion d'« autorité » telle qu'elle apparaît chez Hannah Arendt (1972), nous posons qu'entre l'apprenti-traducteur et l'auteur il y a une relation autoritaire qui « ne repose ni sur une raison commune, ni sur le pouvoir de celui qui commande ; ce qu'ils ont en commun, c'est la hiérarchie elle-même, dont chacun reconnaît la justesse et la légitimité, et où, tous les deux ont d'avance leur place fixée. » (123). On peut, par conséquent, associer l'auteur à celui qui commande et considérer qu'il occupe une position privilégiée, reconnue et acceptée d'emblée par l'apprenti-traducteur. Celui-ci, se retrouvant dans la position de celui qui obéit, accepte volontairement d'occuper une place secondaire, subordonnée. De plus, l'auteur apparaît comme le « fondateur » de l'original, position qui, une fois posée, demeure immuable et durable, tandis qu'une traduction se doit d'être renouvelée, refaite par le même traduisant ou un autre. Elle est, par la suite, éphémère et fragile. Poussée par une « obéissance volontaire » (Arendt 147), l'apprenti-traducteur s'engage à répéter l'expérience de la fondation vécue par l'auteur de l'original. Le traducteur chevronné, muni d'une véritable compétence de traduction, peut être obéissant tout en gardant sa liberté (140). Il sait déjà qu'un élément de violence[2] est inhérent à son activité, qu'il doit faire violence au texte source[3] pour pouvoir produire un nouveau texte dans une autre langue. Quant à l'apprenti-traducteur, il ne possède qu'une « précompétence en traduction » (Hurtado Albir 33) et, confronté à l'autorité de l'écrivain et de l'original, éprouve un sentiment d'infériorité (Adler) qu'il cherchera à compenser par deux tendances antagoniques : soit il n'a pas le courage de se détacher du TS et il produit un texte calqué sur l'original, soit il pense faire mieux que l'auteur et utilise l'original comme matière première pour une nouvelle création littéraire. Il s'ensuit que traduire un texte littéraire représente un grand défi pour un traducteur expérimenté et une véritable embûche pour l'apprenti-traducteur qui risque de ne pas mener à bien son travail. Par suite, il s'impose que ce dernier acquière une « connaissance experte » (Hurtado Albir 33) qui lui permette de se libérer de son sentiment d'infériorité et d'acquérir la « certitude de son incertitude » (Hewson 26).

---

[2] Selon Georges Steiner (1998), le mouvement herméneutique comporte quatre étapes. Il s'ouvre sur un élan de confiance et se poursuit par l'agression. Lors de cette deuxième étape, « compréhension, identification, interprétation constituent un mode d'attaque unifié et inévitable » (405) puisque « tout acte de compréhension doit s'annexer une autre entité » (405). Suivent les phases d'incorporation et de restitution.

[3] Dans cette étude nous utiliserons une série de sigles : TS pour texte source, TC pour texte cible, LS pour langue source et LC pour langue cible.

## 1. L'apprenti-traducteur face à l'auteur et à l'original. Analyse de deux tendances déformantes

Tout traducteur, grâce à la faculté psychique de tendre à un but, se fixe comme objectif l'acte de traduire et se fraye une voie pour atteindre ce but. Tout ce qu'il fait contribue à la réalisation de cet objectif, à savoir obtenir un nouveau texte en LC. Le problème c'est qu'il ne part pas à zéro : il lui revient d'emboîter le pas à quelqu'un d'autre, il bûche sur un texte qu'un autre avait créé avant lui et c'est celui-là qui détient les droits d'auteur. Comme le montre Claude Tatilon, « [i]l est […] un artiste, mais […] un artiste de concert qui, jouant la musique d'un autre, et en l'occurrence l'exécutant d'œuvre réclamant du talent et de l'humilité » (117). Par son travail, il rend service à un créateur l'ayant précédé dans le processus de création et qui bénéficie, par conséquent, d'une certaine autorité. Le texte littéraire, reflet d'un nombre de préoccupations esthétiques et formelles, se caractérise par une grande complexité et rend la tâche du traducteur bien difficile. C'est pourquoi l'apprenti-traducteur, confronté à l'autorité (de l'auteur, du donneur d'ordre, du lecteur), à la complexité du texte source et, en même temps, muni d'une « connaissance novice » (Hurtado Albir 33) du processus de traduction, risque d'éprouver un sentiment d'infériorité qui constitue, selon nous, la clé de voûte pour la compréhension de son attitude envers l'original et son auteur. En d'autres mots, le sentiment d'infériorité qu'il éprouve influe sur son activité de traduction et sur les solutions qu'il propose. Faute d'une formation adéquate, celui-ci vacille entre deux tendances symétriquement opposées : il sera tantôt trop servile, tantôt trop libre dans la reformulation du TS en LC.

Le premier cas de figure est celui de l'apprenti-traducteur qui, s'estimant insuffisant, « pas à la hauteur », se laisse accabler par le sentiment d'infériorité qu'il éprouve face à l'écrivain dont il traduit l'œuvre. Il court ainsi le risque de devenir un « mauvais » traducteur puisqu'il ne parvient pas à se libérer de la contrainte exercée sur lui par l'écrivain, le texte et la LS. Pour lui, l'original a un caractère quasiment sacré puisque l'auteur a su faire preuve de prouesses stylistiques dont lui, l'apprenti-traducteur, ne se sentira pas capable en LC. Alors, à l'instar des traducteurs de la Bible qui par peur de ne déformer la parole sainte produisaient des traductions mot à mot, il « colle » au TS sans pouvoir s'en détacher et faire preuve de créativité.

Le deuxième cas de figure est celui de l'apprenti-traducteur qui cherche à compenser le sentiment d'infériorité par la tendance à se faire valoir. La surestimation de soi risque aussi de le transformer en un « mauvais » traducteur qui n'hésitera pas à faire plus qu'on n'attend de lui, à s'infiltrer dans le texte et à le déformer. Muni d'un certain nombre de certitudes, « fier de ses connaissances en langues et de ses prouesses dans la manipulation de dictionnaires bilingues,

[l'apprenti-traducteur] croit avoir compris l'essence même du traduire » (Hewson 24). Or, c'est justement à cause de ses certitudes concernant le faire du traducteur qu'il produira une traduction déformante. En fait, ce qu'il effectue, c'est un « *dépassement de la texture de l'original* » (Berman 40) (souligné dans le texte), tentative interdite et non recommandée puisque « la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant » (40).

Pour illustrer les deux tendances, nous apporterons des exemples tirés des traductions faites par des apprentis-traducteurs d'après des extraits du *Made in Mauritius* d'Amal Sewtohul et aussi du *Tranquille affligé* de Gilles Jobidon. Les deux fragments à traduire ont été proposés aux étudiants pour le concours de traduction Mot à monde[4], éditions de 2014 et 2020.

Voyons d'abord comment agit l'apprenti-traducteur qui se laisse intimider par « l'autorité » qu'exercent sur lui l'auteur et l'original. En admettant que l'écrivain occupe une position supérieure, celui-ci est accablé par son sentiment d'infériorité et n'a pas le courage[5] de mobiliser de grandes ressources expressives pour proposer des solutions de traduction créatives. S'y ajoute souvent un manque de formation complémentaire à la littérature et à la stylistique, ce qui rend sa tâche encore plus difficile.

> **TS** : Au début de son ministère, Jacques Trévier est vertigineux, exalté, bienveillant, furieux, dynamique, incandescent. […] Parle peu. Écoute la peine de vivre que les autres lui confient et qui est elle aussi, bien souvent, la sienne. (54)
> **TC** : La începutul preoţiei sale, Jaques Trévier este vertiginos, exaltat, binevoitor, furios, dinamic, incandescent. […] Vorbeşte puţin. Ascultă suferinţele vieţii, pe care ceilalţi i le mărturisesc şi care destul de des, sunt şi ale lui.
> **Rétrotraduction**: Au début de son ministère, Jacques Trévier est vertigineux, exalté, bienveillant, furieux, dynamique, incandescent. […] Il parle peu. Il écoute les souffrances de la vie que les autres lui confient et qui, assez souvent, sont aussi les siennes.

[4] Des informations sur le concours « Mot à monde » et les extraits à traduire, on en trouve au lien : https://motamonde.wordpress.com/.

[5] Cela rappelle les propos de J-R Ladmiral sur les sourciers qui « semblent faire ce qu'en termes psychanalytiques on appelle une *fixation* sur la littéralité du texte original ; et ils 'obsessionnalisent' (pour ainsi dire) la démarche de la traduction. Dans le même esprit, […], je dirai qu'ils ont *peur de la liberté*… Sidérés par le texte original d'un chef d'œuvre […], les voilà qui abdiquent leur liberté créatrice de traducteurs, en se réfugiant dans une servilité sourcière… Comme s'ils étaient tombés en arrêt devant la forme de l'original, ce qui va les empêcher de trouver l'équivalent adéquat en langue-cible » (58) (souligné dans le texte)

Grâce à la rétrotraduction, on observe que le TC suit de près le TS de sorte que la première phrase est complètement calquée sur la phrase française : « vertigineux » est restitué par « vertiginos », « exalté » par « exaltat » et ainsi de suite. L'apprenti-traducteur, sans faire le moindre effort de reformulation, restitue les adjectifs par une série de mots roumains qui ressemblent à leurs équivalents français en vertu de la parenté entre les deux langues, française et roumaine. Face à l'original et à l'écrivain, l'apprenti-traducteur ne peut pas tabler sur un vécu professionnel qui l'aide à manier la LC pour obtenir un texte de la même force expressive. Il n'a pas encore la capacité de faire un effort particulier et vaincre son souci de « reproduire » les voix qui traversent le TS (Hewson 509). Il tombe alors dans le piège de la fidélité aux mots et perd de vue l'ensemble[6]. Il traduit la langue en prenant la traduction pour une opération strictement linguistique. La phrase ci-dessus bien qu'elle soit correctement traduite ne rend pas l'effet de style recherché par l'écrivain. Les adjectifs en roumain n'ont pas la même charge expressive qu'en français. Or, par la traduction « [c]e ne sont donc pas des mots que l'on transpose d'une langue en une autre, mais le sens dont ils sont porteurs. C'est le sens qui est le fondement des équivalences de traduction » (Delisle 5), ce que l'apprenti-traducteur n'avait pas encore compris.

D'autres fois, cette traduction mot à mot peut être assaisonnée d'une déformation du sens et, par suite, compromettre l'intelligibilité du TS (Delisle 65). Ou pire encore, elle peut être même une source fréquente d'erreurs (barbarismes, solécismes, etc.), comme dans l'exemple suivant :

> **TS** : De même que sous ses doigts, l'arithmétique de Bach ressemble. (54)
> **TC** : Pe lângă degetele sale, aritmetica lui Bach seamănă.
> **Rétrotraduction** : Sous ses doigts, l'arithmétique à Bach ressemble.

En suivant de près le TS, l'apprenti-traducteur produit en roumain une structure ambiguë qui pourrait faire l'objet de deux interprétations différentes : d'une part, on pourrait penser à la possession « l'arithmétique de Bach » et, d'autre part, on pourrait interpréter ce segment comme suit : « l'arithmétique ressemble à Bach ». Cette formulation est redevable, entre autres, à un déchiffrage insuffisant et à une compréhension partielle du segment « l'arithmétique de Bach ressemble » dans lequel la structure antéposée « de Bach » renvoie, par métonymie, aux créations du compositeur allemand. Or, l'apprenti-traducteur produit en roumain une phrase dans laquelle l'arithmétique est comparée à

[6] De la tendance de l'apprenti-traducteur de traduire mot à mot, nous avons aussi discuté dans une étude antérieure (Eiben 2014) lorsque nous avons analysé le travail de traduction effectué en vue de la rédaction des mémoires de fin d'études.

l'agent et non plus au résultat de son activité. De cette opération de traduction mot à mot ne résulte pas une ambiguïté délibérée, ce qui peut être parfois le cas, mais une faute de langue. Pour chasser l'équivoque, il aurait fallu expliciter et restituer « de Bach » par « muzica lui Bach » [« la musique de Bach »].

Il peut arriver aussi que l'apprenti-traducteur, en prenant conscience de son sentiment d'infériorité, cherche à le compenser par la tendance à se faire valoir. S'élève alors en lui l'aspiration à devenir l'égal, voire même le supérieur de l'auteur. À la différence de la première situation, cette fois-ci le poids de la tâche imposée à l'apprenti-traducteur stimule sa création et l'incite à dépasser son état de faiblesse et la source de ce sentiment, à savoir la primauté de l'auteur et de l'original. Il peut même se voir accuser d'infidélité, de déviation par rapport au texte source, à l'intention de l'auteur. C'est le cas de la traduction ci-dessous :

> **TS** : Feisal est entré tout doucement dans la maison en contre-haut du jujubier, puis il en est sorti et m'a jeté une vieille chemise. Il émanait d'elle une odeur de choses indiennes, de poudre de curry, d'oignons et de viande de bœuf — la sueur de Feisal. « Mets cela sur toi. Retourne chez toi, maintenant. » Il avait un ton brusque, avec la peur que ses parents ou les autres habitants de l'enclos — sûrement des oncles — ne s'aperçoivent de ma présence. « Pars, pars », dit-il de nouveau, alors que j'ôtais lentement ma chemise mouillée et que je mettais sur moi cette chemise sale et déchirée.
> **TC** : Feisal a intrat în casă cu pas domol, trecând pe lângă jujubier[1], și a ieșit cu o cămașă învechită pe care mi-a aruncat-o în brațe. Se impregnase în ea un miros greu de tot felul de arome indiene, de praf de curry, de ceapă, de carne de vită, într-un cuvânt, sudoarea lui Feisal. „Îmbrac-o! Întoarce-te acasă, acum!", zise Feisal pe un ton neliniștit. Îi era teamă că părinții săi, sau ceilalți locuitori dimprejur, mai ales unchii, să nu observe prezența mea. „Pleacă, pleacă!", mi-a repetat, în timp ce mă dezbrăcam încet de cămașa udă și mă îmbrăcam cu acea cămașă murdară și zdrențăroasă.
>
> 1. Arbore sau arbust meridional cu flori dispuse în cime axiale și fructe de un roșu-închis, comestibile, cu un suc foarte dulce.
>
> **Rétrotraduction** : Feisal est entré dans la maison d'un pas léger, en passant à côté du jujubier[1], et il en est ressorti avec une chemise usée qu'il m'a jetée dans les bras. Elle était imprégnée d'une odeur lourde de toutes sortes d'arômes indiens, de poudre de curry, d'oignon, de bœuf, en un mot, la sueur de Feisal : « Mets-la sur toi ! Rentre à la maison, maintenant ! », dit Feisal d'un ton inquiet. Il avait peur que ses parents, ou les autres habitants des environs, surtout les oncles, n'observent ma présence. « Va-t'en ! Va-t'en ! », m'a-t-il répété, tandis que j'enlevais lentement la chemise toute mouillée et que je mettais l'autre chemise sale et en guenilles.

1. Arbre ou arbuste méridional à fleurs disposées en cimes axiales et aux fruits rouges, comestibles, et au jus très doux.

Un premier indice du désir de l'apprenti-traducteur de se rendre visible et de faire entendre sa voix est la note du traducteur qu'il a insérée pour expliquer le mot « jujubier » alors que cette note n'était pas forcément nécessaire. Comme c'est un texte littéraire, il convient de ne pas prendre le lecteur pour un ignorant et lui fournir des informations comme dans un manuel de biologie.

Un autre indice de la volonté de l'apprenti-traducteur de se substituer à l'auteur est la tentative de faire plus beau que l'auteur en espérant obtenir ainsi un effet plus fort que celui de l'original. Par exemple, le segment « Mets cela sur toi. Retourne chez toi, maintenant. » est restitué par „Îmbrac-o! Întoarce-te acasă, acum!". Selon une « logique d'embellissement » (Hewson 112), il fait entendre sa voix, une voix plus travaillée, plus recherchée, mais qui n'est pas dans l'esprit du texte. Une solution en conformité avec le registre de langue aurait été « Pune-o pe tine ! Du-te ! ». Cet exemple illustre, une fois de plus, l'intention de l'apprenti-traducteur de se faire valoir en mettant son empreinte sur le nouveau texte, « de subir victorieusement la concurrence » (Adler 46). Dans ce type de traduction que Lance Hewson qualifie d'« ontologique » (110), on remarque l'« irruption d'une voix narrative insolite, marquée par rapport à celle qui est présente dans l'original » (110). Il s'agit d'une tendance déformante puisque le traducteur « étant absent du texte de départ, […] n'a pas à se trouver visible plus que de raison dans le texte d'arriver » (Tatilon 115). Or, l'apprenti-traducteur, et c'est aussi souvent le cas des professionnels de la traduction, a du mal à accepter sa secondarité. En aspirant à la supériorité, il ne réussit pas à gérer son degré d'implication, de visibilité, dans le texte traduit. En privilégiant « l'écriture au détriment de la réécriture : son objet (avoué ou inconscient) est d''*exister' en tant qu'écrivain* » (Hewson 507) (souligné dans le texte). Le risque est alors d'aboutir à une mauvaise traduction qui, à la différence de la bonne traduction, produit « des lectures divergentes, voire même *anarchiques* » (Hewson 112) (souligné dans le texte).

Des deux cas de figures présentés ci-dessus apparaît clairement que l'apprenti-traducteur se retrouve dans une situation presque sans issue. Sous l'emprise de l'auteur et de l'original, il peut être « inhibé », victime de son sentiment d'infériorité. À l'opposé, l'apprenti-traducteur en faisant concurrence à l'auteur cherche à sortir victorieux et s'insinue plus que de raison dans le texte. Alors une question qui persiste serait s'il peut quand même devenir un bon traducteur. Et si oui, comment ?

## 2. Enjeux de la formation en traduction littéraire et dépassement du sentiment d'infériorité

Au début de sa formation en traduction, l'apprenti-traducteur possède un certain nombre de certitudes (Hewson 24) et d'incertitudes, ajouterions-nous, qu'il doit apprendre à modérer. Mais quelle que soit sa position initiale, état de certitude naïve ou d'incertitude craintive, il est essentiel que l'apprenti-traducteur comprenne et accepte que ses connaissances en langues sont insuffisantes, que la manipulation de dictionnaires bilingues est utile, mais n'offre pas toujours une équivalence convenable, et que « la traduction standard d'une phrase, bien que correcte, ne rend pas l'effet de style recherché » (Hewson 509). De même, il doit admettre que les erreurs et les maladresses sont inhérentes à son parcours. Lors de cette étape, l'aide de l'enseignant s'avère être très précieuse puisque celui-ci doit veiller « à une prise de conscience des enjeux de la traduction, à une appréciation de l'importance et du rôle de tous les actants engagés dans l'opération traduisante (*lato sensu*), et à une maîtrise, hésitante au début mais montant en puissance, des compétences pertinentes » (Hewson 25). En paraphrasant Jean Delisle on pourrait dire que si traduire un texte littéraire est un art difficile, enseigner la traduction littéraire l'est plus encore (33) puisque cela suppose l'acquisition d'« une certaine dose de *sensibilité artistique* et, […], la maîtrise du *registre de la langue littéraire* » (36) (souligné dans le texte) en plus du développement de deux compétences (de compréhension et de réexpression), de quatre aptitudes (d'intégration, à dissocier les langues, à appliquer les procédés de traduction, à maîtriser les techniques de rédaction) et tout cela à trois niveaux (des règles d'écriture, de l'interprétation, de la cohérence) (35-36). Tout cela permettra à l'apprenti-traducteur d'être, à la fin de son parcours, conscient tant des certitudes que des incertitudes de l'acte de traduire. Les premières concernent « la nature du traduire et les démarches qui s'imposent » (Hewson 25) alors que les deuxièmes, gagnant en visibilité, se transforment petit à petit « en interrogations fécondes, qui renforcent la vigilance du traducteur et lui permettent de travailler avec davantage d'assurance. » (25).

Pour devenir un bon traducteur littéraire, l'apprenti-traducteur doit cultiver son sentiment de communion humaine[7] (présent selon Adler dans

[7] Françoise Wuillmart utilise le terme « empathie » pour définir la relation « qui devrait se créer entre l'écrivain et son re-créateur » (236) (souligné dans le texte). Selon elle, le traducteur doit se soumettre à un processus d'identification avec « la nature profonde de l'auteur et avec le monde mis en scène par lui » (239). De la réussite de cette identification dépendrait la transmission du message en langue cible car « seul ce qui est ressenti, vécu de l'intérieur crée un effet d'authenticité, et le mot, le style, le ton justes viendront alors spontanément » (239) (souligné dans le texte). Dans cette optique, traduire une œuvre littéraire n'est pas imiter, mais

toutes les manifestations de la vie), en ayant la conscience « de ne produire aucun dommage, mais de rendre d'utiles services » (Adler 58). Il doit apprendre à être à la fois libre et obéissant, à atteindre un état d'équilibre entre deux positions extrêmes et qui semblent s'exclure mutuellement. Bien qu'obéissant, il parviendra pourtant à garder sa liberté (Arendt 140), une liberté qui se reflétera dans les solutions créatives qu'il aura trouvées. Il sait que son travail, en dépit d'un certain nombre de solutions se présentant à lui grâce à l'expérience acquise par le passé, suppose aussi une dose de créativité. Les incertitudes du début et aussi celles dont il avait pris conscience en cours de route deviennent « le moteur de son éveil, qui l'encourage dans son désir de produire la meilleure traduction possible » (Hewson 26). Il parvient à moduler son degré d'indépendance par rapport au TS et au vouloir-dire de l'auteur grâce à son aptitude à réexprimer le sens de l'original en LC en exploitant à fonds les ressources du nouvel idiome. Il agira « un peu comme un prince charmant qui vient éveiller la langue-cible comme si c'était une Belle au bois dormant, et fait lever en elle des possibles qui sommeillaient encore dans le jardin intérieur de ses ressources captives… » (Ladmiral 59), ce qui serait l'apanage d'un « grand traducteur cibliste » (59). Il apparaît que la liberté assumée du traducteur favorise la « créativité de réexpression », une créativité qui ne peut être que relative parce que « [l]e talent créateur du traducteur ne se manifeste pas, comme celui de l'écrivain, par l'expression d'une subjectivité dans le discours esthétique. Il prend plutôt la forme d'une sensibilité exacerbée au sens du texte de départ et d'une grande aptitude à réexprimer ce sens dans un autre texte cohérent et de même force expressive ». (Delisle 202-203) Et c'est grâce à cette créativité que le traducteur « demeure toujours le créateur des formules inédites » (Delisle 37) en LC, bien sûr. En agissant de la sorte, l'apprenti-traducteur pourra devenir maître de son travail, accomplir adéquatement les tâches et répondre aux exigences du donneur d'ordre.

## Conclusion

En guise de conclusion, nous voulons souligner la nécessité de réévaluer le statut du traducteur littéraire qui développe une relation particulière avec l'écrivain dont il traduit l'œuvre. L'apprenti-traducteur confronté à l'auteur et à l'original, les deux symbolisant l'autorité, soit manifeste une tendance à se faire valoir, soit s'estime insuffisant. Un enseignement adéquat lui permettra de

re-créer, « C'est écorcher vif une entité dans laquelle la forme et le contenu ne font qu'un. C'est lui arracher la peau qui était née de lui, pour lui en faire revêtir une autre qui collera plus ou moins bien. Dans le meilleur des cas et à ce niveau-ci, une bonne traduction sera celle qui masquera le plus habillement la blessure. » (241)

dissocier entre les solutions sémi-automatiques qui se présentent à lui et les choix conscients qu'il est amené à faire. L'analyse attentive des erreurs et des maladresses, mais aussi des trouvailles, sera pour lui « révélatrice des difficultés d'apprentissage de la traduction et [éclairera] en même temps les mécanismes intellectuels en œuvre au moment de l'exploration du sens et de sa reformulation dans une autre langue » (Delisle 99). Après, plus il traduit, plus il s'enrichit de solutions déjà testées qu'il pourra reprendre ultérieurement. Il se forge une « base de données » personnelle qu'il aura toujours à portée de la main de sorte qu'il pourra contrôler un certain nombre de paramètres de l'exercice de réécriture. Pour devenir un bon et véritable traducteur littéraire le grand défi à relever sera de parvenir à marier obéissance et liberté par le développement du « sentiment de communion humaine » (Adler) grâce auquel on peut se mettre au service de l'autrui (ce qu'on attend, en fait, du traducteur) sans produire des dommages (au TS).

## BIBLIOGRAPHIE


Adler, Alfred. *Connaissance de l'homme. Étude de caractérologie individuelle*, traduit de l'allemand par Jacques Marty. Éditions Payot, 1966 [1949].

Arendt, Hannah. « Qu'est-ce que l'autorité ? ». *La crise de la culture*, traduit de l'anglais par LEVY, Patrick, BRESSELET, Marie-Claude, PONS, Hélène *et al.*. Gallimard, 1972, pp. 121-185.

Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. Seuil, 1999.

Delisle, Jean. *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Presses de l'Université d'Ottawa, 2003.

–. *L'Enseignement pratique de la traduction*. École des traducteurs et d'interprètes de Beyrouth / Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.

–. « La traduction littéraire ou l'art de "faire refleurir les déserts du sens" ». Texte remanié de la conférence inaugurale du 6e Colloque international des traducteurs, « In "OtherWords": Challenges in Translating Korean Literature », Séoul, Institut coréen de traduction littéraire et l'Université féminine Ewha, les 5-6 décembre 2014. < https://bit.ly/3clyee5>

Eiben, Ileana N. « La relation enseignant/apprenti traducteur dans le processus de formation à la traduction. Étude de cas : les mémoires de fin d'études ». *Translationes*, no 6, 2014, pp. 56-64.

Hewson, Lance. « L'adaptation larvée : trois cas de figure ». *Palimpsestes*. 16, 2006, pp. 105-116. <http://bit.ly/2YqcqWx>

Hewson, Lance. « Les incertitudes du traduire ». *Méta, Journal des traducteurs / Translator's Journal*, vol. 61, no 1, 2016, pp. 12-28. <http://bit.ly/3r0Y1MP>

Hewson, Lance. « Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire ». *Méta, Journal des traducteurs / Translator's Journal,* vol. 62, no 3, 2017, pp. 501-520. <http://bit.ly/36pj0Rv>

Hurtado Albir, Amparo. « Compétence en traduction et formation par compétences ». *TTR*, vol. 21, no 1, 2008, pp. 17-64. < http://bit.ly/3aiZAPD>

Ladmiral, Jean-René. *Sourcier ou cibliste*. Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014.

Steiner, Georges. *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat. Albin Michel, [1975], [1992], 1998.

Tatilon, Claude. « Traduction : une perspective fonctionnaliste ». *La linguistique*, vol. 39, no 1, 2003, pp. 109-118. <https://bit.ly/39w6hi5>

Woodsworth, Judith. « Traducteurs et écrivains : vers une redéfinition de la traduction littéraire ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, no 1, 1988, pp. 115–125. <http://bit.ly/36nnEzI>

Wuilmart, Françoise. « Le traducteur littéraire : un marieur empathique de cultures ». *Meta*, vol. 35, no 1, 1990, pp. 236–242. <https://bit.ly/39tU2Ta>

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 173 - 190
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.13

# BINÔMES ET POLYNÔMES DANS LA *CHANÇUN D'WILLAME*

**CRISTIANA PAPAHAGI**[1]

**ABSTRACT.** ***Binomials and Polynomials in the*** **Chançun d'Willame.** The paper explores binomial constructions (a common stylistic feature of all European medieval literatures) in the Old French epic poem *Chançun d'Willame* (*c.* 1200). It analyses the frequency, position, internal structure, and degree of variation of this figure in the poem's two parts, and compares them to binomial constructions in the *Song of Roland,* and in romances from the same period. The paper shows that, at a micro-level, this stylistic figure is yet another feature distinguishing the two parts of the *William* poem. In the more archaïc part, binomials are rigid and formulaic, while in the more recent, romance-like part, they are flexible and creative. At the macro-level, binomial constructions are similarly used (often to achieve assonance) in this poem and in *Roland*, but differently in the romances. Binomials thus belong to the complex system of formal clues that characterise a medieval "genre".

***Keywords*****:** *binomial constructions,* Chançun d'Willame*, medieval epic, chanson de geste, assonance*

**REZUMAT.** ***Construcții binomiale și polinomiale în*** **Cântarea despre Guillaume.** Articolul studiază construcțiile binomiale (o figură stilistică frecventă în toate literaturile europene medievale) în poemul epic francez *Chançun d'Willame* (circa 1200). Analiza urmărește frecvența, poziția în vers, structura internă și gradul de variație al acestei figuri de stil la nivelul întregului poem și separat în cele două părți constitutive ale acestuia, făcând și o comparație cu construcțiile binomiale din *Cântarea lui Roland* și din câteva romane din aceeași perioadă. Articolul demonstrează, la nivel micro, că această figură este un alt criteriu pentru a deosebi cele două părți ale textului despre Guillaume (în prima parte,

[1] **Cristiana PAPAHAGI** est docteur de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III et ancienne élève étrangère de l'ENS-Ulm. Actuellement, elle est maître de conférences à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj. Spécialiste de la linguistique diachronique française et romane, elle étudie notamment l'interface syntaxe-sémantique. Elle a publié des articles sur le phénomène de la grammaticalisation, sur les prépositions complexes et sur les constructions verbales dans les langues romanes, ainsi que des études ciblées sur l'ancien français. En 2019, elle a publié la première édition critique et traduction en roumain de la *Chançun d'Willame*, dans la collection *Biblioteca medievală* (Iași, Polirom). Email: cristiana.papahagi@ubbcluj.ro.

arhaică, figura este folosită ca o „formulă", pe când în partea a doua, mai modernă și influențată de roman, ea este mai flexibilă și creativă), iar la nivel macro, că binomialele și polinomialele din *Guillaume* și *Roland* se aseamănă ca formă și funcție textuală (în principal pentru asonanță), dar diferă de forma și funcția lor în romane. Astfel, construcțiile binomiale fac și ele parte din complexul sistem de indicii formale care constituie un „gen" literar medieval.

***Cuvinte-cheie***: *structură binară, construcție binomială,* Cântarea despre Guillaume*, chanson de geste, asonanță*

*Plaist vus oïr de granz batailles e de forz esturs ?*

## 1. Les constructions binomiales et polynomiales

Les constructions binomiales sont des figures de ce qu'on pourrait appeler « stylistique commune » des langues, ou répertoire de figures de l'usage courant, répondant au principe d'expressivité. Elles apparaissent dans des titres de presse ou dans le discours spontané, le plus souvent comme clichés invariables, tels ce titre évoqué par Malkiel (1959 : 114) : *Cold and snow grip the nation* 'le froid et la neige ont saisi le pays'. Le phénomène est attesté en français moderne (Schlömer 2002), en anglais (Sauer & Schwan 2017), en italien (Masini 2006), etc., mais il est surtout caractéristique des plus anciens textes, dans pratiquement toutes les langues européennes.

Au fil du temps, la critique a enregistré cette figure sous des noms variables : *tautologie* (Groth 1883, Biller 1916, Nordahl 1976), *iterazioni sinonimiche* (Pellegrini 1953) ou *itération lexicale* (Melkersson 1992), *dittologia sinonimica* (Elwert 1954), *Synonymendoppelung* (Elwert 1956, Schon 1960), *Synonymenhäufungen* (Diekamp 1972) ou *Wortpaare* (Nagy 2001), *polynômes* ou *binômes synonymiques* (Buridant 1980), *couples coordonnés* (Colombo Timelli 2008). En roumain, la figure apparaît chez Niculescu (1980) et Todi (2005 : 224-231) sous le nom de *structure synonyme binaire*, mais depuis quelques décennies le nom de *construction binomiale* tend à s'imposer.

La synthèse la plus récente, due à Sauer & Schwan (2017) pour l'anglais, définit les constructions binomiales comme des structures figées formées de deux mots (plus rarement trois ou plus) appartenant à la même classe morphologique, ou de deux groupes de même structure, reliés par un connecteur, qui occupent une seule fonction syntaxique, véhiculent un seul contenu et entretiennent un fort rapport entre eux. Ce rapport peut être de nature sémantique :

a) synonymes purs (*calme et serein, seigneur et maître*) ou synonymes de traduction. Cette dernière catégorie concerne notamment le moyen français et le moyen anglais, lorsque de nombreux mots sont empruntés au latin et au français ; la construction binomiale permettait de les expliquer *via* leur synonyme autochtone.

b) antonymes – absolus : *mort ou vif, pour ou contre,* graduels : *le froid et le chaud, jour et nuit,* ou réversibles : *père et fils*, *mari et femme.* Assez souvent, les polynômes antonymiques servent à désigner de manière plus expressive une totalité, un ensemble ;

c) complémentaires – paires général-spécifique : *des mois et des jours* ; paires de termes positifs ou négatifs : *bel et bien* ; autres termes normalement associés ou co-hyponymes : *éclair et tonnerre.*

La cohérence du groupe binomial peut encore être renforcée par des éléments de nature prosodique, comme l'allitération (*cause et conséquence*) ou la rime (*beauté et bonté*), ou encore de nature morphologique, l'un des termes étant un dérivé de l'autre, ou les deux utilisant la même structure : *dedans et dehors*.

Les constructions binomiales présentent différents degrés de figement, allant des compositions *ad hoc* jusqu'aux idiotismes complètement lexicalisés, comme *au fur et à mesure*, dans lesquels l'inversion des membres[2] ou la substitution synonymique sont impossibles.

La figure des polynômes naît dans la littérature latine classique (Curtius 1938 : 216, Marouzeau 1946 : 250, etc.), dont elle est empruntée dans les vernaculaires, et caractérise le « style orné » (Sauer & Schwan 2017 I : 86). Initialement, la figure servait différents buts : créer de l'emphase ou de l'ironie, mais aussi obtenir le mètre et/ou la rime, voire expliquer un emprunt savant ou un archaïsme (Colombo Timelli 2008) ; au fil du temps elle devient purement ornementale (Mortelmans 2003). D'après la synthèse historique dans Buridant (1980), les constructions binomiales sont très fréquentes en français au Moyen Âge et à la Renaissance, et disparaissent progressivement au XVII^e^ siècle, conséquence du rationalisme et de l'esthétique de la mesure.

Dans ce qui suit, je me pencherai sur les constructions binomiales et polynomiales dans la *Chançun d'Willame*, l'une des plus anciennes chansons de geste françaises, pour identifier la fonction de cette figure dans le texte. Je montrerai que l'étude stylistique peut contribuer à situer un texte dans son genre et dans son époque, en comparant la fréquence, les types et la place des binômes de la *Chançun d'Willame* à la fréquence, type et place de cette même figure dans la *Chanson de Roland* et dans quelques romans de la même période, analysés dans Melkersson (1992).

---

[2] Ainsi, l'expression *bel et bien* était utilisée au Moyen Âge sous la forme... *bien et bel* (Mortelmans 2003 : 286).

## 2. La chanson de geste et le « style formulaire »

Les chansons de geste représentent le plus ancien genre narratif épique en français, avec la *Chanson de Roland* (composition estimée à 1080-1120), la *Chanson de Guillaume* (circa 1120-1150) et le fragment de *Gormont et Isembart* (après 1150). Les témoins les plus nombreux datent pourtant du XIII^e^ siècle, sous la forme de cycles narratifs fortement influencés par le roman. C'est pourquoi ces trois témoins anciens sont plus représentatifs de la chanson de geste.

La *Chançun d'Willame*, telle qu'elle est nommée dans l'unique manuscrit, représente la compilation, par un scribe anglo-normand, de deux textes de source et date différentes (dorénavant G1 et G2) : G1 reproduit un modèle des environs de 1120, qui parle de Guillaume de Barcelone et de Vivien, alors que G2 reproduit un modèle plus tardif, d'environ 1150, qui évoque Guillaume de Provence et Rainouart. La compilation, executée vers 1200, témoigne des efforts du scribe pour homogénéiser les deux parties ; cependant, de nombreuses incohérences demeurent, tant au niveau narratif qu'au niveau stylistique. C'est pourquoi la présente analyse fera souvent la distinction entre les deux parties du texte.

Formellement, les chansons de geste les plus anciennes sont construites sur le principe de la stéréotypie à tous les niveaux : mêmes thématiques, mêmes motifs, mêmes « formules », même organisation en strophes assonancées à décasyllabe 4-6, ce qui a fait dire à Rychner (1955 : 126) que le genre entier se présente comme un énorme cliché.

Sans rentrer ici dans un long et houleux débat philologique (voir aussi mon Introduction à l'édition roumaine du texte, 2019), rappelons brièvement que cet aspect répétitif a conduit à l'idée que ces textes ont circulé oralement, recréés à chaque fois au gré des improvisations des récitateurs, tels les poèmes folkloriques yougoslaves et tels les poèmes homériques (Rychner 1955). Aujourd'hui on considère que les chansons de geste sont des compositions écrites, provenant des milieux savants, et que les phénomènes de stéréotypie représentaient tout au plus une aide à la compréhension orale (les textes étaient lus ou récités à voix haute devant une assemblée), avant de devenir une simple servitude, la « recette » du genre (Boutet 2012).

Pour la présente analyse, je retiendrai parmi les nombreuses contraintes formelles du genre l'alignement de la syntaxe et du mètre (Heinemann 1991) et l'assonance, qui pourraient influencer le choix et le rôle des polynômes. En effet, dans la chanson de geste, le vers constitue une unité syntaxique et sémantique : chaque hémistiche constitue un groupe ou une phrase séparable, qui véhicule son propre sens. On peut imaginer ainsi que les « formules »[3] représentent avant tout

[3] La notion de « formule » fut au cœur du débat autour de l'oralité. Parry (1930 : 80) la définit comme « a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea ». Depuis, la notion s'est délitée au point d'être rejetée par de nombreux critiques.

une commodité métrique, le moyen d'obtenir un groupe nominal ou verbal d'exactement 4 ou 6 syllabes. Dans cette perspective, les binômes (mais pas nécessairement les polynômes) peuvent être considérés un cas particulier de « formule ». La seconde contrainte formelle est l'assonance : une même strophe doit présenter la même voyelle prononcée à la fin du vers. L'assonance signale à l'oral la strophe (marquée à l'écrit par une initiale spéciale), qui représente elle aussi une unité narrative, une « scène ».

## 3. Méthode et problèmes

Pour la présente analyse, j'ai utilisé l'édition MacMillan du texte, disponible sur la Base de Français Médiéval, comparée avec l'édition Wathelet-Willem et avec le manuscrit[4]. Malgré sa forme matérielle excellente, le texte présente de nombreuses difficultés linguistiques, une grande variation de la graphie, des erreurs de versification, etc. qui laissent une grande marge d'interprétation aux éditeurs modernes. Il a fallu donc s'assurer du consensus des leçons, au moins en ce qui concerne les passages contenant des binômes et polynômes. Un seul cas de divergence est à noter, au vers 133 *Dunc li vestent une broine mult bele e cler* : Wathelet-Willem, dans la version corrigée du texte, élimine *e cler* pour restaurer le mètre, mais les mots figurent dans le manuscrit ; j'ai donc enregistré ce binôme.

Au-delà du foisonnement terminologique déjà évoqué, trois problèmes méthodologiques se posaient avant l'analyse. D'une part, les séquences textuelles à retenir : Curtius (1938), Pellegrini (1953) et Lorian (1973 : ch. 4) acceptent les binômes formés de phrases entières (ailleurs classées comme parallélisme ou chiasme), alors que Biller (1916), Schon (1960), Diekamp (1972), Melkersson (1992), Venckeleer (1993) et Mortelmans (2003) ne considèrent que les binômes formés de séquences infra-propositionnelles (mots ou groupes). Étant donné l'architecture rigide des chansons de geste, construites sur la répétition avec modulations à tous les niveaux, on peut considérer que les constructions binomiales et les phrases parallèles font partie de la même famille de figures. Mais elles ne représentent pas *la même figure*, car elles ont une incidence différente. J'ai donc retenu seulement les associations de mots uniques ou de groupes de mots formant un constituant de phrase (sujet, verbe, circonstant, etc.). J'ai inclus également les séquences « verbe à l'infinitif + complément » lorsque le groupe ainsi formé représentait un constituant syntaxique à l'intérieur d'une autre phrase. J'ai également accepté,

[4] disponible en ligne sur le site de la British Library http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_38663_fs001r

à la suite de la grande majorité des critiques, l'hyperbate (ou *split binomial* cf. Sauer & Schwan 2017) – mot intercallé à l'intérieur d'un binôme : *De ses homes mulz e de ses amis* (v. 217).

Il est également assez difficile de tracer la frontière entre un polynôme et une énumération : en principe, j'ai choisi d'enregistrer comme polynômes les séries de termes qui présentent une grande cohérence formelle et où les éléments constitutifs sont retranchables sans affecter le sens. J'ai ainsi retenu comme polynôme v. 2171-73 : *Salamoneis parlat, tieis, e barbarin / Grezeis, alemandeis, aleis, hermin / E les langages que li bers out ainz apris*, où deux ou trois noms de langues auraient suffi pour exprimer l'idée du déguisement linguistique du personnage. En revanche, je n'ai pas retenu comme polynôme les énumérations de personnages, qui représentent le motif du « catalogue des combattants ».

Enfin, le troisième problème concernait le degré de variation des constructions. En effet, la chanson de geste est caractérisée par une structure en même temps répétitive et variable, dont la « formule » est l'emblème, comme le note, entre autres, Heinemann (1991) :

> Repeated language, however, includes a rather problematic component, namely the small measure of variation which the critic is prepared to admit within repeated word groups. (...) It is precisely this measure of variation which led me to assume ("Composition stylisée," p. 9), following the thinking of Parry and Lord about the "formulaic system", that all of the verses in a chanson de geste are "formulaic" (in the sense of belonging to a highly stylized set of patterns) and that the "formula" may be discerned in grammatical patterns independently of any particular wording those patterns may take on. (5)

Les constructions binomiales peuvent être considérées un type de « formule » car elles se répètent souvent avec des variations. Melkersson (1992) y voit d'ailleurs un point où peut se manifester la créativité d'un auteur :

> (…) au Moyen Âge, cette figure était très vivante et permettait aux auteurs de créer des tournures nouvelles et d'employer des constructions insolites. (…) la grande majorité des itérations lexicales, loin d'avoir un caractère figé, sont manifestement des constructions *ad hoc*. (231)

Ainsi, au vers 3026 on peut lire *Tuz les ad mors, ocis e agraventez*, et au vers 3074 – *Trestuz les ad morz e acraventez* : *ocis* est éliminé de la seconde construction car le pronom *trestuz* a une syllabe de plus que *tuz*. Les lexèmes, leur construction et leur ordre sont par ailleurs identiques ; j'ai donc considéré

qu'il s'agissait d'une répétition. Par contre, si l'un des termes pivot varie, ou la construction des termes, ou leur ordre, on considérera qu'il s'agit d'une variante qui fait partie d'une « famille » de binômes.

## 4. Les binômes et polynômes dans la *Chançun d'Willame*

À la suite des études critiques citées, la présente analyse prend en compte le nombre d'occurences de la figure (formulé comme fréquence/ vers pour permettre la comparaison entre des textes de diverses longueurs), la position des binômes dans le vers, le degré de variation et les catégories morphologiques et sémantiques, pour finalement estimer la fonction de cette figure à l'intérieur du texte analysé, et les particularités de ce texte par rapport à la production littéraire de son époque.

### *4.1. Nombre et fréquence*

Dans son aperçu historique, Buridant (1980) conclut à une augmentation globale de la fréquence des binômes en français entre les premiers textes et le XVe siècle, lorsque la figure devient « hypertrophique ». Cette augmentation quantitative s'accompagne d'un figement syntaxique (binômes irréversibles) et lexical (formules, idiotismes) et d'une grande stéréotypie (répétition d'un même binôme à travers un texte, voire plusieurs). Malheureusement, très peu d'études sur corpus fournissent des mesures chiffrées. Biller (1916 : 40) estimait une fréquence de 1/ 12 des binômes dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, mais il ne prenait en compte que les synonymes ; les deux études (non exhaustives) sur les binômes dans la *Chanson de Roland* (Curtius 1938, Pellegrini 1958) ne fournissent pas d'estimation chiffrée. Je m'appuierai donc sur l'une des rares études quantitatives portant sur des textes de la même époque, Melkersson (1992). Celui-ci analyse un corpus de romans de la fin du XIIe siècle et du début du XIIIe, tous en vers octosyllabes à rimes plates. Pour comparaison, j'ai également effectué un décompte global des figures binomiales dans la *Chanson de Roland*, prenant en compte les mêmes types de binômes que Melkersson (1992).

Les fréquences enregistrées pour les romans, calculées d'après les chiffres fournis par Melkersson (1992), auxquelles j'ai ajouté les deux chansons de geste, sont les suivantes (par ordre chronologique des auteurs et de la rédaction des textes – pour la *Chançun d'Willame*, la date présumée des modèles de G1 et de G2, non celle de la compilation) :

| Texte | Date approximative | Fréquence des binômes |
|---|---|---|
| *Chanson de Roland* | 1125-1150 | 1/ 8,7 |
| ***G1*** | 1120-1130 | **1/ 11,7** |
| ***G2*** | 1150-1170 | **1/ 8,8** |
| *Érec et Énide* | 1170 | 1/ 7,26 |
| *Cligès* | 1176 | 1/ 6,9 |
| *Lancelot* (partie écrite par Chrétien) | 1178-1181 | 1/ 8,2 |
| *Yvain* | 1178-1181 | 1/ 8,33 |
| *Perceval* | 1182-1190 | 1/ 9,54 |
| *Guillaume d'Angleterre*[5] | 1190-1210 | 1/ 7,43 |
| *Deuxième continuation du Perceval*[6] | 1190-1210 | 1/ 8,8 |
| *Roman de la violette* | 1227-1229 | 1/ 10,15 |
| *Quatrième continuation du Perceval*[7] | 1235 | 1/ 9,18 |
| *Vengeance Raguidel* | 1220 ? | 1/ 15,26 |
| *Méraugis de Portleguez*[8] | 1225-1235 | 1/ 20,2 |

**Figure 1.** Fréquence des binômes dans le corpus Melkersson (1992) et dans les deux chansons de geste analysées

À l'exception des deux derniers romans, qui présentent un taux très bas de binômes[9], force est de constater que la figure apparaît avec une fréquence similaire dans toutes ces œuvres ; le taux de binômes est même plus bas dans les chansons de geste que dans certains romans. Or, si on considère la forme textuelle, on s'attendrait à plus de binômes dans la geste que dans le roman. En effet, les auteurs des romans pratiquent souvent le rejet et l'enjambement, comme moyens de conserver le rythme et la rime tout en laissant sa liberté à la phrase. La chanson de geste, au contraire, se caractérise par l'alignement de la syntaxe sur le mètre, comme signalé ; les constructions binomiales seraient un moyen facile d'obtenir le mètre rigide de la chanson de geste. Pourtant, comme on peut l'observer dans la Figure 1, il y a sensiblement moins de binômes dans

[5] Attribué à Chrétien de Troyes chez Melkersson (1992); la critique actuelle a remis en question cette attribution.

[6] Attribuée à Wauchier de Denain.

[7] Attribuée à Gerbert de Montreuil, auteur du *Roman de la violette*.

[8] Attribué à Raoul de Houdenc, comme *La Vengeance Raguidel*

[9] Melkersson (1992 : 80-81) à la suite de Lorian (1973) signale que les binômes figurent rarement dans les dialogues, justifiant ainsi leur basse fréquence dans les deux romans de Raoul de Houdenc, qui sont faits majoritairement de dialogues et discours. G1 contient lui aussi de longs discours directs ; toutefois, près de la moitié des binômes relevés dans G1 (47,7%) figurent dans les répliques des personnages, ce qui indiquerait que ce critère n'est pas aussi important.

G1 que, par exemple, dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes. C'est donc que la construction binomiale a un autre rôle que métrique.

### *4.2. Place et figement*

Dans l'ensemble de la *Chançun d'Willame*, les binômes apparaissent plus souvent dans le second hémistiche que dans le premier[10].

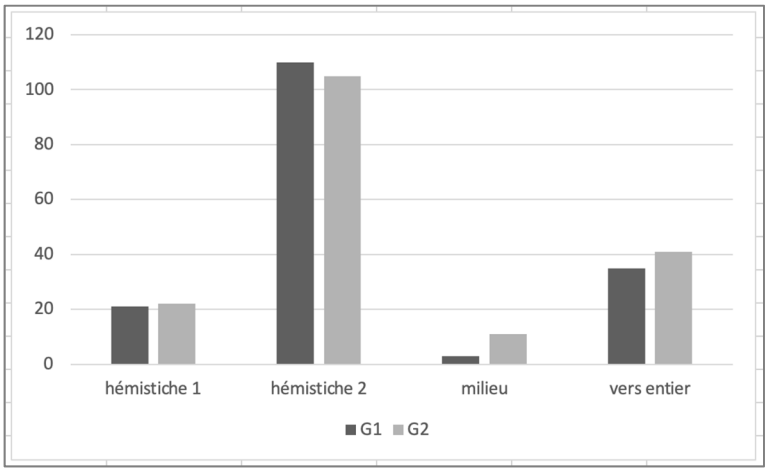



**Figure 2.** Place des binômes dans le vers

Un nombre assez élevé de binômes s'étendent sur le vers entier – 20% dans G1, 23% dans G2. Les constructions qui occupent un vers sont soit des polynômes (v. 510 : *Chastel ne tur ne veil fossé antif*), soit des binômes constitués de groupes complexes, comme verbe + complément (v. 1744 : *Ne a mei aider, ne a altre nuisir*) ou nom + préposition (v. 82 : *Deça la mer, ne dela la Rin*). La majeure partie des constructions qui occupent un vers entier sont figées et se répètent plusieurs fois dans le texte, comme une « formule ».

On observe d'ailleurs la même corrélation entre la forme et la position pour les binômes occupant un hémistiche : la plupart de ceux qui figurent à la fin du vers se répètent au fil du texte, à l'identique ou avec des variations. Ainsi, l'association *Sarazin–Escler* figure 14 fois dans la *Chançun d'Willame*, sans variations, toujours en second hémistiche. Même remarque pour l'association *freindre/rompre* – autre verbe de destruction (11 occurences), l'association *duel*

[10] Une observation similaire se trouve dans l'étude de Groth (1883) sur *Roland* et *Le Pèlerinage Charlemagne*.

– autre sentiment négatif (10 occurences), l'association *halberc–broine–healme* (avec variations, 9 occurences, dont 7 dans le second hémistiche), *barges–niefs* (avec variations, 7 occurences), les verbes *(main)tenir–garder* (7 occurences)… 27 autres constructions binomiales figurent en fin de vers et se répètent de 2 à 5 fois, sans ou avec peu de variation.

Par contre, parmi les 30 binômes de premier hémistiche ne se répètent que *crie et huche* (4 occurences), *cheval et armes* (2 occurences), *halberc et healme* (2 occurrences) et *or et argent* (2 occurences) ; les trois derniers figurent aussi dans *Roland* et constituent vraisemblablement des formules décoratives figées.

Quelques rares binômes qui figurent en fin de vers peuvent aussi apparaître dans le premier hémistiche ou occuper le vers entier, en hyperbate ou enrichis d'épithètes : *halberc–heaume* figure deux fois en début de vers, et l'association *pain–char–vin* figure une fois dans le premier hémistiche et une fois dans le second (vers 1699 et 1775). Mais, sauf ces deux cas, les binômes et polynômes « formulaires » semblent s'associer à une position métrique fixe (premier ou second hémistiche ou vers complet).

Ainsi, globalement, les binômes qui occupent le second hémistiche et le vers entier sont plus nombreux que ceux du premier hémistiche, mais aussi plus répétitifs, ce qui indiquerait que leur rôle est lié à l'assonance plutôt qu'au mètre.

Du point de vue qualitatif, on dénombre, selon les critères évoqués, 348 constructions binomiales, dont 195 (56%) figurent une seule fois dans le texte. Près de deux tiers de ces binômes « inédits » se trouvent dans G2. G1 présente au contraire 26 constructions répétées (presque) à l'identique, alors que G2 n'en contient que 10. G1 apparaît ainsi plus figé ou plus formulaire, ce qui vient s'ajouter aux observations des éditeurs modernes du texte (Mac Millan 1949, Wathelet-Willem 1975, Suard 1999), pointant dans le sens de l'antiquité de G1.

D'autre part, une confrontation rapide avec la *Chanson de Roland* a fait ressortir un nombre de binômes communs aux deux textes. Les binômes identiques sont rares, 15 items, dont 7 dans G1, 7 dans G2 et 1 dans G1 et G2. La répartition égale dans les deux parties du *Guillaume* indiquerait que ces binômes relèvent d'un stoc commun, propre au genre, plutôt que de l'influence directe de *Roland* sur l'un ou l'autre modèle de la *Chançun d'Willame.* Cette interprétation est soutenue aussi par la répétition inégale : certains binômes figurent une seule fois dans *Roland* mais se répètent et font « formule » dans G1 ou G2 (I, II, VI) ; d'autres sont réutilisés plusieurs fois dans *Roland*, mais figurent une seule fois dans *Guillaume* (V, X, XII). À noter qu'un binôme commun figure en général à la même position dans les deux chansons, soit dans le premier, soit dans le second hémistiche.

| Nº | Vers | Chançun d'Willame | Vers | Chanson de Roland |
|---|---|---|---|---|
| I | 1653 | *tenir e garder* | 687 | *ne tenir ne guarder* |
| | 57 | *maintenir e garder* | | |
| | 181 | *maintenir e garder* | | |
| | 908 | *maintenir e garder* | | |
| | 1378 | *maintenir ne garder* | | |
| | 1491 | *maintenir e garder* | | |
| | 1604 | *meintenir e garder* | | |
| II | 1332 | *dit e mustré* | 3325 | *dit e mustree* |
| | 1569 | *dit e mustré* | | |
| | 1592 | *dit e mustrez* | | |
| III | 399 | *e les vals e les munz* | 2434 | *e les vals e les munz* |
| IV | 1096 | *e les seignurs e les pers* | 2148 | *noz seignurs e noz pers* |
| | 1686 | *les seignurs... e les pers* | | |
| V | 2881 | *ma barbe e mes gernuns* | 249 | *Par ceste barbe e par cest men gernun* |
| | | | 1823 | *la barbe e les gernuns* |
| VI | 1053 | *la chere ne sun vis* | 3816 | *e la chere e le vis* |
| | 1419 | *la chere ne le vis* | | |
| VII | 2369 | *e les piez e les poinz* | 1969 | *E piez e poinz e seles e costez* |
| VIII | 2354 | *les piez e les mains* | 3965 | *e les piez e les mains* |
| IX | 2834 | *Cheval e armes* | 3857 | *lur chevals e lur armes* |
| | 2839 | *Chevals e armes* | 1095 | *as chevals e as armes* |
| | | | 2986 | *as chevals e as armes* |
| | | | 3040 | *de chevals e d'armes* |
| X | 1384 | *L'or e l'argent* | 32 | *D'or e d'argent* |
| | 2480 | *Or e argent* | 75 | *or e argent* |
| | | | 100 | *D'or e d'argent e de guarnemenz* |
| | | | 130 | *D'or e d'argent* |
| | | | 398 | *Or e argent* |
| | | | 645 | *d'or e argent* |
| | | | 846 | *Or e argent* |
| XI | 2638 | *ses chartres e ses brefs* | 1684 | *es cartres e es brefs* |
| XII | 133 | *bele e cler* | 445 | *bele e clere* |
| | | | 2316 | *bele e clere e blanche* |
| XIII | 967 | *coreçus e dolent* | 1835 | *curuçuz e dolent* |
| XIV | 2597 | *doleruse e chaitive* | 2722 | *duluruse, caitive* |
| XV | 2017 | *dulcement e suef* | 1999 | *dulcement e suef* |

**Figure 3.** Binômes communs dans *Guillaume* et *Roland*[11]

[11] La majuscule signale que la construction se trouve en début de vers.

Les binômes ressemblants sont plus nombreux, mais il est difficile d'établir une correspondance, les formules présentant tout au plus un air de famille. Ainsi des séries de binômes nominaux autour du pivot *deuil* :

| Vers | Chançun d'Willame | Vers | Chanson de Roland |
|---|---|---|---|
| 345 | *doel e vergoigne* | 904 | *a doel e a viltiet* |
| 1745 | *duel e peril* | 971 | *doel e ire* |
| 1752 | *duel e damage* | 1446 | *de doel e de tendrur* |
| 1758 | *a duel e a pecché* | 1749 | *de doel e de pitet* |
| 1768 | *doels e perilz* | 2206 | *le doel e la pitet* |
| 2371 | *quel duel e quel tristur* | 2301 | *par doel e par rancune* |
| 2377 | *quel duel e quel pecché* | 2983 | *del doel e del damage* |
| 2413 | *le duel e la tristur* | | |
| 2680 | *a doel e a vilté* | | |
| 3160 | *a doel e a perte* | | |

**Figure 4.** Famille de binômes avec *deuil* dans *Guillaume* et dans *Roland*

On assiste probablement ici à la cristallisation d'un cliché, où non seulement la structure, mais aussi une partie du contenu lexical s'est figée, puisque le premier terme est toujours *deuil* et le coordonant – toujours *et*. D'autre part, au vu des différences importantes entre les deux listes ci-dessus, on doit rejeter l'hypothèse d'une influence directe du *Roland* sur le texte analysé. Des binômes constitués de sentiments négatifs sont également enregistrés par Melkersson (1992) dans les romans, mais avec une contenu différent : *ire*[12]*, deuil, enui, honte, mal,* dans un ordre plus flexible. La formule – si formule il y a – *deuil et X* semble donc propre au genre de la chanson de geste. À noter que les binômes avec *deuil* figurent dans les deux chansons en fin de vers : la grande variation du second terme s'explique probablement par les besoins de l'assonance.

Dans la même situation se trouve le binôme adverbial *dulcement e suef* (1 occurrence dans G2 et *Roland*) avec les variations *pitusement e suef* (1 occurrence dans G1) et *tendrement e suef* (3 occurences dans G1), qui témoigne d'une structure en cours de fixation : adverbe long en *-ment* suivi de l'adverbe court *suef*. Or, Löfstedt (1976), Buridant (1980) et Mortelmans (2003) notent dans les textes qu'ils analysent une préférence pour l'ordre court–long dans les binômes adverbiaux. L'ordre sémantique de la formule *-ment e suef* est aussi exceptionnel :

[12] Kleiber (1978 : 56-62) signale que le nom *ire* avait en ancien français un sens vague, de sorte qu'il formait souvent binôme avec un synonyme plus spécifique. Même observation, sur d'autres lexèmes, chez Buridant (1980 : 7). On notera toutefois que *ire* figure en binôme une seule fois dans *Roland*, et jamais dans *Guillaume*. C'est le nom *deuil* qui fonctionne dans ces deux textes comme un hyperonyme des sentiments négatifs.

le premier terme est plus précis que le second, alors que tous les auteurs cités signalent une préférence pour l'ordre vague–spécifique (comme dans les binômes avec *deuil*). Il est donc à présumer que la famille de binômes *-ment e suef* joue, dans les deux gestes, surtout au niveau de l'assonnance, puisque sa structure prosodique et sémantique apparaît contraire aux tendances générales.

Les binômes impliquant des noms d'armes forment également une famille et se retrouvent dans les deux textes dans différentes configurations, dont émergent l'association *halberc/osberc – helme/healme* (dans cet ordre) qui figure 6 fois dans *Roland* et 5 fois dans l'ensemble du *Guillaume*, et les associations *guivres/wigres – darz* (2 occurences dans *Roland*, 4 dans *Guillaume*) et *lance – espee* (5 occurences dans *Roland*, 4 dans *Guillaume*). Dans ces cas, pourtant, la forme des binômes est très flexible, et le rapprochement est dû à la thématique commune et aux référents, normalement associés dans la réalité.

Enfin, la même remarque vaut pour les binômes formés de verbes de destruction[13] (*fend, froisse, desrumpt, escantele, trenche...*) qui figurent dans les deux chansons de geste, mais dans des configurations tellement variables qu'il est hasardé d'y voir des « formules ». La ressemblance vient ici du sens, et la variation vient du référent (l'objet détruit) ou des contraintes imposées par l'assonnance.

### *4.3. Noms et adjectifs, verbes et adverbes : aperçu des catégories morphologiques*

Un certain nombre d'études prennent en compte la catégorie morphologique des termes coordonnés en binôme, avec des évaluations globales ou chiffrées. Quelle que soit l'époque de l'étude critique ou du texte analysé, ces évaluations sont assez cohérentes, enregistrant une majorité de noms (Groth 1883, Curtius 1938, Schon 1960, Melkersson 1992, Mortelmans 2003 pour l'ancien français, Venckeleer 1993 et Bengtson 2013 pour le moyen français) ou une majorité d'adjectifs (Biller 1916, Dembowski 1976), suivis par les verbes, notamment sous forme de participes ou d'infinitifs (Bengtson 2013[14]). Les adverbes sont rares, et les autres catégories morphologiques ne sont pas représentées. On signale parfois, de manière assez évidente, que les adjectifs et noms sont les seuls à se constituer en polynômes de plus de deux termes, alors que les adverbes figurent toujours par deux et ont un caractère figé.

---

[13] Ces binômes à verbes de destruction ne figurent pas dans les romans étudiés par Melkersson (1992) ; ils représentent probablement une spécificité du genre de la geste.

[14] Schon (1960 : 163-185) et Löfstedt (1976) enregistrent au contraire une proportion importante de formes verbales personnelles, ce qui pourrait s'expliquer par la thématique des textes qu'ils analysent (chroniques guerrières dans le cas de Schon, traduction de l'*Epitoma rei militaris* de Végèce, dans le cas de Löfstedt).

Le texte analysé ici ne fait pas globalement exception à ces évaluations : les noms sont majoritaires, et il y a un nombre assez important de binômes adjectivaux, alors que les adverbes sont peu représentés.

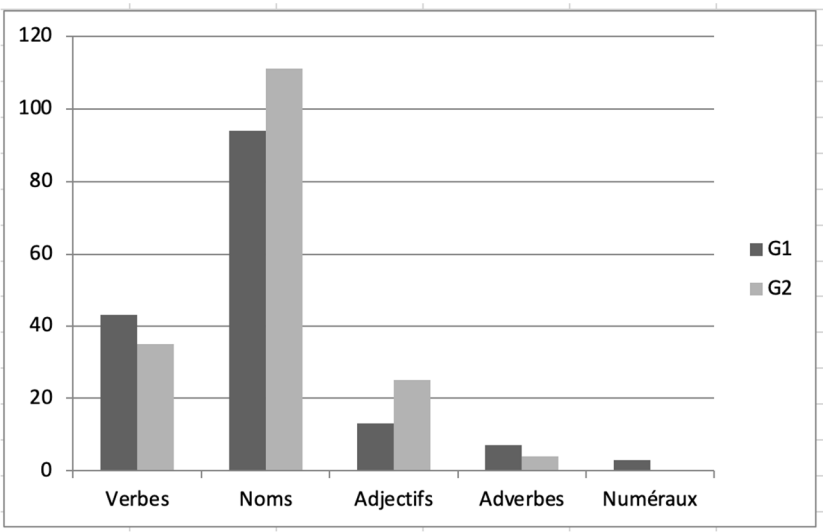



**Figure 5.** Catégories morphologiques des binômes dans G1 et G2

La *Chançun d'Willame* fait figure à part en ce qui concerne la grande proportion de verbes et leur classe sémantique.

Pour l'ancien français, Schon (1960), Dembowski (1976) et Melkersson (1992) signalent, à l'intérieur de la catégorie verbale, la haute fréquence des verbes de mouvement et des verbes du dire dans des binômes ; Schon (1960) et Melkersson (1992) enregistrent également, avec une fréquence plus réduite, les verbes de combat, respectivement les verbes de destruction. Or, dans la *Chançun d'Willame*, ce sont les verbes d'action destructive (*ocire, freindre, trencher*, etc.) qui sont les plus nombreux – 38% des associations binomiales verbales, suivis par d'autres verbes d'action, non destructive (comme *ferrer* les chevaux, *ranger* les navires, *lier* des blessures, etc.) – près de 30%. À signaler aussi que les verbes de destruction, sauf *ocire* et sa série, figurent toujours à une forme personnelle. Les verbes du dire ne forment que 8 binômes, mais sont plus « formulaires », car ils se répètent fréquemment, dans une configuration identique (comme *ad dit e mustré* aux vers 1333, 1570, 1593). Les verbes de sentiment et de mouvement, pourtant signalés comme fréquents par la critique, n'enregistrent que 5 binômes (soit 9% du total des binômes verbaux), peu ou pas du tout répétés, à des modes non personnels, donnant donc une impression

d'immobilité ou d'iréel, comme au vers 239 : *Qui dunc les veist esleisser e saillir*. La rareté des verbes de mouvement pourrait s'expliquer par une particularité de la *Chançun d'Willame*, à savoir son indétermination spatiale voulue (Wathelet-Willem 1975) : le toponyme principal, *Larchamp*, est une simple description – l'espace ouvert et aride au bord de la mer – et les lieux reconnaissables sont juxtaposés sans égards pour la réalité géographique. Dans la même logique, les scènes de déplacement sont souvent téléscopées ou occultées.

Dans l'ensemble, le grand nombre de binômes verbaux, et, parmi eux, la proportion importante de verbes d'action à une forme personnelle se justifie aisément par la thématique spécifique, guerrière, du genre épique.

Enfin, signalons l'existence dans G1 de trois séries différentes formées de numéraux, dont un trinôme (vers 63-64) : *Vienge Willame e des suens n'i ait que cinc/ Treis u quatre...* Les deux autres impliquent soit des nombres très réduits (*u cinc u dis*) soit des nombres importants (*u cent u mil*), en coordination alternative, leur rôle étant de toute évidence de suggérer une quantité minimale ou maximale.

Il est plus intéressant de comparer la structure morphologique des binômes entre les deux parties de la *Chançun d'Willame*. Comme on le voit dans la Figure 5, G2 présente, pour une quantité textuelle comparable à G1, plus de binômes nominaux et adjectivaux, et moins de binômes verbaux, se rapprochant ainsi de la distribution notée par la critique dans les romans et les chroniques. G2 apparaît ainsi plus « orné » au niveau des descriptions et plus rapide, plus direct au niveau des actions.

## 5. Synthèse et conclusion

Cette brève analyse qualitative et quantitative des constructions binomiales dans la *Chançun d'Willame* est relevante pour deux aspects.

D'une part, vu le caractère présumé composite de la *Chançun d'Willame*, l'analyse distincte des deux parties du texte a permis de confirmer les divergences observées par les éditeurs modernes au niveau du lexique ou de l'emploi des laisses parallèles. Ainsi, G1 présente moins de binômes *ad hoc* et plus de binômes répétés que G2 ; le binôme apparaît dans G1 comme une véritable « formule », alors qu'il constitue dans G2 une figure de construction, à contenu et forme flexibles. Au niveau quantitatif, les binômes sont plus nombreux dans G2, majoritairement nominaux et adjectivaux. Cette seconde partie du texte apparaît ainsi plus proche du roman par la dynamique de l'action et par le décorum des descriptions (peu de verbes redoublés, mais beaucoup de noms et d'adjectifs), alors que la première partie apparaît plus solennelle, plus figée, presque cérémonielle. L'analyse d'une figure stylistique particulière, les binômes, vient ainsi confirmer l'hypothèse formulée par les éditeurs précédents du texte sur la base d'autres indices.

D'autre part, si on considère le contexte large du texte analysé, il est évident que, même si la figure des binômes appartient à un répertoire stylistique commun, son usage varie en fonction du « genre ». La *Chançun d'Willame* et *Roland* partagent un nombre de binômes, identiques ou ressemblants, qui ne se retrouvent pas dans les romans de la même époque. De plus, la place, le degré de variation et, partant, le rôle de cette figure sont essentiellement différents entre les deux genres. Dans la *Chançun d'Willame*, les binômes servent l'assonance plutôt que le mètre ou le sens, comme en témoigne leur plus grande fréquence en fin de vers, ainsi que la variation interne, qui concerne le plus souvent le second terme. Il semble donc que les constructions binomiales, du moins en cette période du Moyen Âge, ne sont pas un simple ornement, mais elles sont étroitement liées au type du texte et participent du réseau d'indices formels qui construisent le « genre ».

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes et éditions

*La chanson de Guillaume*. publiée par Duncan McMillan. Paris, Picard (Société des anciens textes français). 1949-1950. dans la Base de Français Médiéval http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/bfm/pdf/guill1.pdf.

Wathelet-Willem, Jeanne. *Recherches sur "La chanson de Guillaume": études accompagnées d'une édition*. Paris, Belles Lettres, 1975, 2 volumes.

*La chanson de Guillaume.* Texte établi, traduit et annoté par François Suard. Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1991. Réimpression : Paris, Classiques Garnier (Les classiques médiévaux), 1999.

*Cântarea despre Guillaume*. Ediție bilingvă, traducere, introducere, note, indexuri și bibliografie de Cristiana Papahagi. Iași, Polirom, 2019.

*La chanson de Roland*. publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier. Édition définitive, Paris, Piazza, 1938.

### Références critiques

Bengtsson, Anders. « La polynomie dans le ms. 305 de Queen's College (Oxford) ». *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, Vol. 7. Eds. Emili Casanova & Cesáreo Calvo Rigual. Walter de Gruyter, 2013, pp. 3990-3999.

Biller, Gunnar. *Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75)*. Götteborg, Wettergren & Kerber, 1916.

Boutet, Dominique. «The *chanson de geste* and Orality». *Medieval Oral Literature*. Ed. Karl Reichl. De Gruyter, 2012, pp. 353-370.

Buridant, Claude. « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples synonymiques du Moyen Âge jusqu'au XVIII^e siècle ». *Bulletin du Centre d'analyse de discours*, nº 4, 1980, pp. 5-80.

Colombo Timelli, Maria. « Couples coordonnés en moyen français : procédé ornementaire, rythmique, fonctionnel. Quelques notes sur "Perceval le Galloys" (1530) ». *La sinonimia tra langue et parole nei codici francese e italiano* (Atti del Convegno, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 ottobre 2007). A cura di Sergio Cigada e Marisa Verna. Vita e Pensiero, 2008, pp. 125-144.

Curtius, Ernst Robert. «Zur Literarästetik des Mittelalters II». *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. LVIII, 1938, pp. 129-232.

Dembowski, Peter F. « Les binômes synonymiques en ancien français ». *Kwartalnik Neofilologiczny*, vol. XXIII, 1976, pp. 81-90.

Diekamp, Clemens. *Formelhafte Synonymenhäufungen in der altpoitevinischen Urkundensprache*. Fink, 1972.

Elwert, Wilhelm Theodor. «La dittologia sinonimica nella poesia romanza...». *Bolletino del centro di studi filologici e linguistici siciliani*, nº 2, 1954, pp. 157-177.

— «Synonymen-doppelung von Typ *planh e sospir*». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, vol. 193, 1956, pp. 40-42.

Groth, Ernst Johannes. «Vergleich zwischen der Rhetorik im altfranzösischen Rolandslied und in Karls Pilgerfahrt». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 69, 1883, pp. 409–411.

Heinemann, Edward A. «On the Metric Artistry of the Chanson de Geste». *Olifant*, vol. 16, nº 1-2, 1991, pp. 5-59.

Kleiber, Georges. *Le mot « ire » en ancien français. (Xe-XIIIe siècles). Essai d'analyse sémantique.* Paris, Klincksieck, 1978.

Löfstedt, Leena. « La réduplication synonymique de Jean de Meun dans sa traduction de Végège ». *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 77, nº 4, 1976, pp. 449-470.

Lorian, Alexandre. *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle*, Klincksieck, 1973.

Malkiel, Yakov. «Studies in Irreversible Binomials». *Lingua*, vol. 8, 1959, pp. 113-160.

Marouzeau, Jules. *Traité de stylistique latine*. 2^e édition, Paris, Les Belles-Lettres, 1946.

Masini, Francesca. «Binomial constructions: inheritance, specification and subregularities». *Lingue e linguaggio*, vol. 5, nº 2, 2006, pp. 207–232.

Melkersson, Anders. *L'itération lexicale. Etude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII^e et XIII^e siècles*. Romanica Gothoburgensia XLI, 1992.

Mortelmans, Jesse. « Information plurielle et style formulaire dans *Galeran de Bretagne* ». *Mémoire en Temps Advenir : Hommage À Théo Venckeleer*. Eds. Peter Dewilde, Theo Venckeleer & Alex Vanneste. Peeters, 2003, pp. 279-300.

Nagy, Ilona. «Koordinierte Wortpaare im alten Ungarischen, Finnischen und Estnischen». C*ongressus Nonus Internationalis Fenno-Ugristarum. Pars V.* Ed. Tõnu Seilenthal, 2001, pp. 418-426.

Niculescu, Alexandru. «Structuri sinonimice binare în stilul lui Dimitrie Cantemir». *Între filologie şi poetică.* Ed. Eminescu, 1980, pp. 99-104.

Nordahl, Helge. « Aspects rhétoriques des tautologies binaires dans la vie de saint Eustace ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 54, 1976, pp. 773-779.

Parry, Milman. «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style». *Hazard Studies in Classical Philology*, vol. 41, 1930, pp. 73-147.

Pellegrini, Silvio. «Iterazioni sinonimiche nella Canzone di Rolando». *Studi mediolatini e volgari*, vol. 1, 1953, pp. 155-165.

Rychner, Jean. *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève-Lille, 1955.

Sauer, Hans & Schwan, Birgit. «Heaven and Earth, good and bad, answered and said: a survey of English binomials and multinomials». *Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, vol. 134, 2017, Part I: pp. 83–96, Part II: pp. 185-204.

Schlömer, Anne. *Phraseologische Wortpaare im Französischen*. Max Niemeyer, 2002.

Schon, Peter M. *Studien zum Stil der frühen französischen Prosa*. Frankfurt am Main, 1960.

Todi, Aida. *Elemente de sintaxă românească veche.* Paralela 45, 2001.

Venckeleer, Theo. « L'information plurielle comme levier interprétatif en moyen français ». *Actes du VIIe Colloque sur le Moyen Français*. *Le Moyen Français*, vol. 33, 1993, pp. 339-348.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 191 - 204
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.14

# JAMES BALDWIN'S *GIOVANNI'S ROOM* (1956) AS A TRANSGRESSIVE WHITE-LIFE NOVEL

**LOREDANA BERCUCI**[1]

**ABSTRACT. *James Baldwin's* Giovanni's Room *(1956) as a Transgressive White-Life Novel.*** In the wake of the Second World War, American literature saw the rise of a type of novel that is little known today: the white-life novel. This type of novel is written by black writers but describes white characters acting in a mostly white milieu. While at the time African-American critics praised this new way of writing as a sign of maturity, many have since criticized it for being regressive by pandering to white tastes. This paper sets out to analyze the most famous of these novels, namely James Baldwin's *Giovanni's Room* (1956). It is my contention that *Giovanni's Room* connects blackness and queerness through the use of visual metaphors in the novel, disrupting thus the post-war consensus on ideals of white masculinity. The novel, while seemingly abandoning black protagonists, enacts a subtle critique of white heteronormativity akin to Baldwin's own positioning within American thought of the post-war era.

***Keywords:*** *blackness, James Baldwin, post-war fiction, queer, white-life novel*

**REZUMAT. Giovanni's Room *(1956) de James Baldwin ca roman white-life transgresiv*.** În perioada de după al Doilea Război Mondial, în literatura americană a apărut un nou tip de roman, puțin cunoscut astăzi: romanul white-life. Acest tip de roman, scris de autori de culoare, se diferenția de literatura Afro-Americană din acea perioadă prin protagoniștii săi albi. Mulți dintre intelectualii Afro-Americani din acea vreme au apreciat acest tip de literatură, văzându-l-l ca pe un semn al maturității culturale. Alți critici, mai ales cei de mai târziu, au criticat-o ca fiind regresivă, încercând să satisfacă gusturile populației albe. Acest studiu analizează cel mai cunoscut dintre aceste romane, anume romanul *Giovanni's Room* (1956) de James Baldwin, argumentând că acesta stabilește o conexiune între rasă și cultura queer prin metaforele vizuale folosite. Astfel, romanul pune sub semnul întrebării noțiunile legate de rasa albă și masculinitate

[1] **Loredana BERCUCI** is a researcher in the English department at the West University of Timișoara in Romania, where she also teaches. She holds a PhD in American Studies and is currently working on a postdoctoral project dealing with race relations (representations of whiteness) in the United States. Her main research interests are trauma, critical theory, narratology, contemporary American fiction, corpus linguistics and English for Specific Purposes. Email: loredana.bercuci@e-uvt.ro

din acea perioadă. Acest proces oglindește poziția autorului în cultura americană, concretizând-se într-o critică subtilă a mentalității americane din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

***Cuvinte-cheie:*** *de culoare, James Baldwin, literatura americană post-1945, roman white-life*

## Introduction

*Giovanni's Room* (1956), James Baldwin's seminal novel, stands out not only for its trailblazing depiction of queer characters, but also for being the most famous of a category of American post-war novels known as white-life novels. The white-life novel, a term coined by Robert Fikes Jr. in his "Escaping the Literary Ghetto: African American Authors of White Life Novels, 1946-*1994" (1995), refers to works written by African-American writers which primarily* center upon white characters. Some examples of such novels include Frank Yerby's *The Foxes of Harrow* (1946), Ann Petry's *Country Place* (1947), Zora Neale Hurston's *Seraph on the Suwanee* (1948), Willard Motely's *Knock on Any Door* (1950), Chester Himes' *Cast the First Stone* (1952), Richard Wright's *Savage Holiday* (1954), and James Baldwin's *Giovanni's Room* (1956).

While at the time of their publication white-life novels were seen as an important direction for African-American literature by some African-American intellectuals, others saw them as regressive. Langston Hughes, for example, lauded these novels, especially Yerby's, for venturing into unexplored territory: "[t]he most heartening thing for me, however, is to see Negroes writing works in the general American field, rather than dwelling on Negro themes only" (*Collected Works* 310). On the other hand, Richard Wright and Alain Locke denounced some of these novels for pandering to a white readership. For example, reviewing Zora Neale Hurston's *Seraph on the Suwanee* (1948), Wright accuses the author of the novel for employing a "minstrel technique that makes the 'white folks' laugh." Wright himself, however, later delves into the genre with *Savage Holiday* (1954), a novel that seems to seek a departure from what Wright calls the "minstrel technique," depicting the troubled psyche of a set of white characters, in an attempt to produce a "non-racial" text (Wright qtd. in Li 9).

This lack of consensus regarding white-life novels has lasted to this day. In the 1970s, when Zora Neale Hurston was recovered by Alice Walker as an important African-American literary figure, Hurston's white-life novel was still seen as 'reactionary' (Walker XVI) and 'vacuous' (Washington qtd. in Li 32).

Others, however, have interpreted these novels as transgressive. In the *Soul of White Folk* (2013), Veronica T. Watson terms white-life novels literature of white estrangement, arguing that this kind of literature does the important work of exposing whiteness "as a mode of social organization that is shaped by skin-color privilege and that is inextricably enmeshed with other vectors of identity such as gender, class, sexual orientation, and the organization of space" (5). In the view of John C. Charles (2013), white-life novels allowed African-American writers access to a wider audience and gave them the opportunity to engage the full range of human subjectivity, something that was the exclusive privilege of white writers at that time (4-5). Indeed, the genre seemed to offer African-American writers the opportunity to tap into what Du Bois calls the 'double consciousness,' i.e. the "sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity." As such, African-American authors, by writing white characters, offer a destabilizing depiction of whiteness, stemming from the experience of being constantly othered by the white gaze. In this regard, Stephanie Li notes that Du Bois "presents black subjectivity as a function of the gaze," characterizing whiteness "as a failure of vision" (Li 4), suggesting that white-life novels can give both a novel perspective on whiteness and the chance for African-American writers to temporarily inhabit a privileged position. This, however, as Li argues, depends on the particularities of each novel (6).

While most white-life novels slid into oblivion, never reaching wide-spread acclaim or popularity, this is not true in the case of Baldwin's *Giovanni's Room*. This paper sets out to investigate what makes this particular novel different from other white-life novels: how does it depict whiteness? What does it say about the meaning of whiteness in post-war U.S.A.? The first part of the paper will describe the historical circumstances in which the novel was published, expounding on how African-Americans perceived white and black masculinity during the post-war period, and what Baldwin's intellectual place and stance were in this discussion. The second part of the paper will offer a reading of *Giovanni's Room* in which I contend that *Giovanni's Room* connects blackness and queerness through the juxtaposition and dichotomy of images of light-dark and white-black as opposite, disrupting thus a white and Western post-war consensus on ideals of white masculinity.

## Black and white masculinity in post-war America

In the first half of the twentieth century, an important debate among African-American intellectuals centered on the relationship between African-American writing and the American literary canon. Starting in the 1920s and

continuing into the late 1940s, two sides of the debate became apparent. One side responded to racist claims that African-Americans were incapable of producing valuable literature by pointing out the sparsity of African-American published writing. For example, in 1922, James Weldon Johnson argued that "[t]he Negro in the United States is consuming all of his intellectual energy in this grueling race-struggle" (890). He pointed to the other forms of artistic expression by African-American writers that require the same kind of creative energy that could be interpreted as a tradition. On the other hand, he urged African-American writers to adhere to a set of standards in order to achieve what he saw as universal value. As such, he undertook collecting exemplary African-American works to be included in the American canon. Similarly, W.E.B. Du Bois, in 1926, speaks of universal values like 'Beauty,' 'Truth' or 'Right.' According to him, "until the art of black folk compels recognition, they will not be recognized as human" (784). Unlike Johnson, he sees the role of art as 'propaganda' to expand the standards by which works are admitted into the American canon. In this respect, his views are closer to the other side of the debate, which questioned the 'universality' of the (white) American canon.

'Propaganda,' denoting, in this context, African-American literature concerned with foregrounding race issues and bringing about social change, became the central point of the debate centered on the role of literary writing in the African-American community. Famously, Alain Locke's "Art or Propaganda?" (1928) expounds a somewhat different view, recognizing the necessity of at least adjusting the American canon. However, Locke says that "self-conviction must supplant self-justification and in the dignity of this attitude, a convinced minority must supplant a condescending majority." To him, self-conviction is art, whereas self-justification is 'propaganda.'

In the pre-war period, this debate culminated in the work of Richard Wright, who weighed in on it in his essay "Blueprint for Negro Writing" (1937). Here, he sees the urge of African-American writers to persuade their way into the mainstream as a sign of an inferiority complex that reinforces racism. Wright does not use the word 'propagandistic' as a means of disparaging art, but claims that it is merely a position assumed by the writer. Furthermore, he states that "anyone destitute of a theory and meaning, structure and direction of modern society is a lost victim of a world he cannot control" (1408). Ten years later, Wright's view was further complicated by claims such as Langston Hughes' that, in the Jim Crow era, African-American writers could not help but be 'social poets,' i.e. to write about race and class (212), as that was the reality available to them as a result of systemic racism.

Writing in the post-war period, Baldwin criticizes Wright in his essay "Everybody's Protest Novel" (1949), over ten years later. To him, the recipe that

Wright promoted "activate[d] oppression" ("Everybody's Protest Novel" 1700). While Baldwin praises *Native Son* (1940) and acknowledges its importance as he sees Bigger Thomas as a reflection of the hatred and anger felt by many in that day ("Many Thousands Gone" 38), he points to the issues of sentimentality and insurmountable categorization typical of Wright's brand of fiction. He argues that "[t]he failure of the protest novel lies in its rejection of life, the human being, the denial of beauty, dread, power, in the insistence that it is his categorization alone which is real and which cannot be transcended" (1705). To Baldwin, the so-called "protest novel" dehumanizes its subject by presenting blackness as a social problem instead of a human problem: "to think of him is to think of statistics, slums, rape, injustices, remote violence" ("Many Thousands Gone" 25). Baldwin thus pleads for nuance and complexity in fiction, which was read at that time as an endorsement of experimental Modernist fiction. Furthermore, as Matt Brim notes, novels such as *Giovanni's Room* also offer an "indictment of sexual and gender categories as constructed, confining, and impoverishing" (57) in their refusal to depict clear-cut social categories.

This debate regarding the role of African-American art within the American canon had high stakes at the time when the above-mentioned texts were written. As Gene Andrew Jarett points out in the "Introduction" to *African American Literature Beyond Race: An Alternative Reader* (2006), an anthology of white-life writing,

> the promotion of certain images and tropes through the canon belongs to a longstanding and anxious practice in African American letters - dating back to black intellectual critiques of blackface minstrelsy - to control representations of the race as much as possible, to shield them from stereotypes and other kinds of racist contamination. (3)

This policing the African-American canon largely led to the rejection of white-life novels, and, consequently only recently have they come into focus for their transgressive potential in relation to the representation of race.

In the background of the canon debate, sociological theories were being developed that attempted to uphold the heteronormative ideal of the white American family. For instance, Chicago school sociologist Robert Park saw a connection between modernization, in the form of migration, urbanization, and increasingly international trade relations, and what he considered social ills like prostitution and homosexuality (qtd. in Ferguson 32-33). To him, and others of his generation of sociologists, the "social disorganization" produced by the migration of workers from abroad and internal migration to the city could be mitigated by assimilation, i.e. integration into the white heteronormative family structure by African Americans (cf. Ferguson 32-35). Roderick Ferguson draws a

connection between this notion of the white heteronormative family and the ideology underpinning New Deal policies, arguing that Roosevelt's conception of the "melting pot" reflects a similar belief that American society would stabilize in a new ethnic type, which would be a result of heteronormative sexual reproduction (33). John C. Charles further argues that, in this context, it was American white manhood that was at stake: "there was serious concern that middle-class white men in particular were becoming weak, soft, passive, and feminized" (88). As such, homosexuality represented, in mainstream thought, a failure of not only masculinity but also a danger to American identity and citizenship.

When it came to the African-American community, Ferguson reports that a quarter of African-American households during the era of the New Deal were female-headed, so that social reformers "believed that African-Americans would be full-fledged heteropatriarchal subjects if not for the gendered and sexual transgressions of African-American culture" (37). In the post-war period, as late as the 1960s, studies of the African-American family, such as "The Moynihan Report," argued that slavery had forced African-Americans into a matriarchal family structure that made it unsuccessful in American culture (75). During and after the Second World War, European immigrants, even Eastern Europeans, who were not seen as completely white, were believed to possess the ability to become assimilated into U.S. American culture, i.e. they could become white, especially through marriage and heterosexual social reproduction. In these ripe conditions, the racial divisions in American society were reimagined, with many immigrants becoming "white […] via joining forces with native whites and the state in excluding people of color, especially, blacks, from full citizenship" (Charles 26-27). Regarding this state of affairs, Catherine Rothenberg remarks on the rising importance of the category 'ethnic' during this time, "which historically has not interfered with identifying as an American, whereas historically 'being black' has" (4). In this manner, blackness and nonheteronormativity became intertwined, barring individuals who were ascribed to either identity from full American citizenship.

James Baldwin was well aware of these shifts in American society following the Second World War. In "Many Thousands Gone," Baldwin writes that

> [t]he ways in which the Negro has affected the American psychology are betrayed in our popular culture and in our morality; in our estrangement from him is the depth of our estrangement from ourselves […] What we feel about him is involved with all we feel about everything, about everyone, about ourselves. […] The story of the Negro is the story of America. (24)

His use in this excerpt of the first person plural pronoun and his claim that American history is inauthentic if it fails to acknowledge African-American culture represent an attempt to lay claim to American identity and citizenship.

In a similar move, he pleads for the restructuring of American manhood, arguing that, unless queerness could be accepted, men would not be able to achieve full humanity as Americans would be estranged from themselves unless they acknowledged the role of African-American culture. In his 1954 essay, "The Male Prison," Baldwin also remarks on the notion of American manhood in the 1950s and its damaging role when it comes to men achieving full humanity as it places them both in an impossible relation both to women and to other men. He expands on this idea in a later essay ("Preservation of innocence"), claiming that American culture clung to a notion of innocence, which is the opposite of a maturity which would recognize the complexity of human being – a complexity which would include homosexuality.

The effect of this clinging is the creation of a monster, "whose masculinity is found in the most infantile and elementary externals and whose attitude towards women is the wedding of the most abysmal romanticism and the most implacable distrust" (597). In his critique of notions of masculinity, Baldwin wisely recognizes that the homophobia of the time denoted an anxiety with regards to failing heteronormative relations, which become "debased" as a result of the same "male prison" ("Preservation of innocence" 595). Furthermore, he notes the relation between homosexuality and race, saying that "[t]he sexual question and the racial question have always been entwined" (qtd. in Armengol 671). These essays reveal Baldwin's deep understanding of the demands of American citizenship in the post-war period, and the necessity of pushing for the inclusion of both queerness and blackness therein.

In both his approach to literature through his contribution to the discussion of "propaganda" in art discussed at the beginning of this subsection and through his rhetorical attempts at claiming American citizenship for African-Americans and the queer, Baldwin promotes the idea of complex humanity as an ideal. Geraldine Murphy terms this approach Baldwin's liberal-humanist aesthetic (1021). Baldwin's views were in tune with discourses of the day, such as those produced by New York Intellectuals like Arthur Schlesinger and Lionel Trilling, who, in their anti-Stalinist stance, also spoke of complexity as stemming from natural contradictions inherent in freedom (Murphy 1022-1023). The ideal cultural product enacting this kind of complexity was, to the New York Intellectuals, the Modernist text, which was "symbolistic, self-referential, formally innovative, and intellectually demanding" (Murphy 1023), as opposed to those following in line with a realist aesthetics. The realist aesthetics was associated not only with so-called "propaganda," i.e. socially engaged fiction written by left-leaning writers, but also with sentimentality, popular appeal, and feminization. As a consequence, by way of ideological co-occurrence in the political and cultural discourse of the day, homosexuality became entwined with the threat of communist infiltration during the Cold War (Charles 93). As part of

the new liberal elite, whose perspective became mainstream in the second half of the 20th century and arguably has remained so until today, Baldwin was in a relatively privileged position to critique the demands of American citizenship in its exclusion of both blackness and queerness.

In a sense, James Baldwin's mainstream position in American culture mirrors that of white-life novels. Laying claims to the mainstream culture, and seemingly abandoning the black protagonist, white-life novels are in a privileged position to expand notions of what it meant to be an American and the meaning of American citizenship during the post-war period. Another writer of white-life novels, Zora Neale Hurston, likewise presents, in 1950, the citizenship of African-Americans and other minorities as an issue of utmost importance to "national coherence," which, if ignored, would endanger "national welfare" ("What White Publishers"). Since this is an essay about the demands of the white publishing world and white-life novels, it is clear that Hurston draws a connection between white-life novels and citizenship. Baldwin and Hurston, whose white-life novels are perhaps the best known today, also expressed similar political positions vis-à-vis the literature of "propaganda" in their rejection of it.

Lately, several scholars have pointed to the transgressive potential of white-life novels, which is realized to different degrees in individual works. For example, John C. Charles (2013) argues that white-life novels in the post-war period allowed African-American authors access to sympathy and privacy, elements that had up to that point been reserved for whites. Similarly, Stephanie Li claims that white-life novels "offer crucial insight into how blackness and whiteness operate as social constructions that both limit and liberate the imaginative possibilities of African American writers" (11). One may, thus, I think, speak of a strategy of the white-life novel to reach the mainstream in order to enact a subtle critique of American society both in terms of race and in terms of gender. In what follows, I will show how *Giovanni's Room* performs this critique, especially through visual images to do with dualities like white-black, light-dark, purity-impurity, and innocence-guilt.

## *Giovanni's Room* – a play of light and shadow

*Giovanni's Room*, first published in 1956, is James Baldwin second novel, coming in the wake of the success of his first novel, *Go Tell It to the Mountain* (1953). Like the author's first novel, *Giovanni's Room* employs flashback and tells the story of David, a white queer American man living in Paris. The story follows him as he is waiting for Hella, a woman to whom he had previously proposed marriage before she had gone to Spain to consider his proposal. Meanwhile, David meets Giovanni, an Italian bartender, in a gay bar in Paris. They immediately feel attracted to each other and start living together until

Hella's return. After a series of personal failures and after David leaves him, Giovanni murders his employer, Guillaume, and is sentenced to death.

At the beginning of the novel, David is alone in a "great house" in the South of France, looking out the window from the darkness within as the night falls. This particular night is the night before Giovanni's execution, which David calls "the night which is leading me to the most terrible morning of my life" (3). This juxtaposition of darkness and light play a pivotal role in the novel, creating a sort of narrative chiaroscuro effect, wherein the light is associated with the status quo and darkness with marginality and otherness, but also liberation. The house where David awaits Giovanni's death represents refuge in heteronormativity and the shelter that adhering to it offers. In that same house, the landlady, a proper married older woman, advises David to get married and have children as this, she exclaims, is the path to happiness in life. As she leaves, David watches her from the doorway, remarking that "[s]he steps out into the darkness. But there is light coming from my house and from her house across the road" (62). The two houses, which are meant to shelter families offer the hegemonic and heteronormative security needed to evade the darkness of what is judged by society as moral failure. The desire to be sheltered thus is David's main concern throughout the novel, as is evident when he states: "I wanted to be inside again, with the light and safety, with my manhood unquestioned" (93).

Darkness permeates several spaces associated with alternative lifestyles or spaces of otherness in the novel. For instance, speaking of the sexual habits of his older friends, Jacques and Guillaume, David describes them as "five dirty minutes in the dark" (49). Towards the end of the novel, he describes himself in a similar manner as he follows a sailor into a "dark hotel" (143). When depicting the prison where he imagines Giovanni is held, David says that "[e]verything is dark and cold, except for those patches of light, where authority stands" (100), reinforcing thus the connection between light and the status quo, represented in this case by authority and normativity. In the beginning of the novel, these dark spaces as loci outside the status quo are foreshadowed in the image of the cavern, a metaphor through which David describes his first homosexual sexual encounter: "[t]hat body [Joey's body] suddenly seemed the black opening of a cavern" (8). One may then read these spaces as symbols for both the black body, and for, as others have remarked (Charles 125), the feminine, or for "gay male anality" (Brim 64). In a mirror image, towards the end of the novel, the symbol of the cavern is reinforced in the image of the dark chasm as David imagines himself and Giovanni as mountain climbers on the precipice of one: "Those days after Giovanni had lost his job, we dawdled; dawdled as doomed mountain climbers may be said to dawdle above the chasm" (101).

The most significant spaces associated with darkness in the novel are, however, Hella's hotel room and Giovanni's room, an image which also gives the title of the novel. Upon returning from Spain, Hella leads David into her hotel

room, a scene which is described as follows: "Hella looked humorously into the darkness. 'I always wonder,' she said, 'if I dare go in.'" (117). Inside her room, "weak yellow light" (118) spills over them, symbolizing their failed attempts at leading a heteronormative life. This echoes an earlier scene in which David kisses Hella in the dark, fumbling "to find the light" (108). Not only does the light here represent David's desire to be sheltered by a heteronormative existence, it helps foreground Hella's role as a woman being jeopardized by her failure to marry. She, in fact, decides to marry because she is terrified that she will not be a woman otherwise: "[f]rom now on, I can have a wonderful time complaining about being a woman. But I won't be terrified I'm *not* one" (112). Hella, to whom David is initially attracted because of her gender-fluid traits, is equally disadvantaged by society's strict heteronormative injunctions, so that both she and David fail to establish meaningful human connections in spite of their striving for the "light" of marriage.

The central metaphor in the novel, Giovanni's room, is at once dark and equated with a prison. When the reader first becomes acquainted with Giovanni's room, it is described as dark: David and Giovanni pass through a "short, dark corridor" to get to the room, after which the stare at each other "in the gloom" (56), echoing the cave metaphor mentioned above. Later in the novel, the room is described as seeming to be "beneath the sea" (67) and "underwater" (76), suggesting a deep and subconscious darkness. Throughout the novel, Giovanni attempts to make the room as white as possible, but fails to do so convincingly, resulting in an inauthentic "light." As such, the widows of the room, though they are never open, are painted "in a heavy, white cleaning polish" (76), meant to provide and illuminate intimacy. One of the walls is described as a "dirty streaked white" (76), while another sports wallpaper on which "a lady in a hoop skirt and a man in knee breeches perpetually walked together" (76). The whiteness of the polish and the wall, along with the grotesque display of a heterosexual relationship on the wallpaper work to give the impression of something that imitates the status quo but, in doing so, it distorts the very thing it is meant to represent. Consequently, Giovanni's room is more akin to a prison than a love nest, which David constantly tries to evade. David's constant evasion of Giovanni's love for him reflects his belief in the impossibility of freedom outside the heteronormative status quo. This idea is reinforced by David's fear that he would be made to take on the role of a woman, the wife, in a relationship with David. He believes that his relationship with Giovanni would be a grotesque distortion, an imitation, of a heteronormative couple. Before their relationship sours, David takes on traditionally female chores, cleaning and reorganizing the room. Meanwhile, Giovanni assumes the role of the breadwinner, traditionally associate with males, pointing thus to the insurmountable connection in American culture between wealth and property and masculinity.

Upon their separation, David accuses Giovanni of wanting to emasculate him:

> [Y]ou want me to stay here and wash the dishes and cook the food and clean this miserable closet of a room and kiss you when you come in through that door and lie with you at night and be your little *girl.* (126)

The darkness of Giovanni's room represents, then, David's perception of a distorted heteronormative state, which would dismantle his white manhood and cost him his power. Darkness, at the same time, in this case, is associated with a lack of meaning, or ambiguous meaning, in that the strict boundary between male and female is dismantled, engendering in David feelings of instability and loneliness. This perspective echoes Baldwin's views expressed in the essay "Freaks and the American Ideal of Manhood" (1985), in which he argues that, while androgyny is inherent in every human being, because of the strict policing by society of the male-female duality, it is also closely tied to loneliness (817). This loneliness, according to Baldwin, stems from the limitations placed on humanity, or human value, by the heteronormative gaze.

Light or whiteness is also associated with those in power in terms of class as well. In the opening scene, David remarks not only on the opposition between the night which engulfs him and the coming morning, but also on his own reflection in the window:

> [M]y blonde hair gleams. My face is like a face you have seen many times. My ancestors conquered a continent, pushing across death-laden plains, until they came to an ocean which faced away from Europe into a darker past. (3)

The devastation brought on by those occupying a hegemonic position is in this way acknowledged, while this position is associated with whiteness. At the same time, the conquered are associated with darkness. In other words, as Ernest L. Gibson III suggests, "Baldwin does not simply use America as a metaphor for a certain type of sexuality but also shows how the history of it as a geographic and colonial space also informs the limits of sexual expression." David is thus associated with an image of manhood as imperialist and aggressive.

Another character described in similar terms is Guillaume, the man Giovanni presumably murders. His hegemonic position is similarly acknowledged as he is described as entangled with "French history, French honor and French glory […] a symbol of French manhood" (133). While Guillaume is by no means a heteronormative character, his wealth, whiteness, and ancestry obscure his queerness, so that he ends up upholding the status quo in a different way. Like David, his whiteness and wealth allow his to pass for someone in line with

heteronormative ideals. Ultimately, Giovanni is punished precisely because he attempts to destroy what Guillaume symbolizes.

Similarly, as a symbol of power, the police are associated with whiteness and light as well. As David imagines Giovanni in prison, he notes that the guards "are standing at far ends of the corridors, under the light" (100). Additionally, describing policemen on the street, David remarks on their "white, gleaming club" (107, 129). Whiteness and light, in this context, become means of control, wielded by those engaged in discipline those who do not conform, i.e. who do not fit the heteronormative white ideal.

The dichotomy of light and dark/ white and black is used to refer to bodies in the novel, too. Most significantly, all of David's lovers are described as dark-bodied. Joey, David's first sexual encounter, is described as "quick and dark" (5) and his body as "brown" (7), with his "curly hair darkening the pillow" (7). Hella, too, is described as "brown and confident" (140). Above all, Giovanni is described in several instances as "insolent and dark" (25). Progressively, however, their bodies turn white as David becomes disenchanted with them. Hella, for example, is said to have become "pale and watchful and uncertain" (140). Giovanni, similarly, begins to look "white and angry" (96), his body is described as "dead white" (128), as well as "weak and pale and unattractive" (135). Finally, at the very end of the novel, even David's body becomes "dull and white and dry" (148). All of these bodies become white at moments when relationships disintegrate. Consequently, becoming white can arguably be seen as the death of human connection and thus of humanity itself.

Such an interpretation can provide an explanation as to why whiteness is also associated with death in Giovanni's Room. The specter of David's deceased mother, who is described in the opening chapter as a "pale, blonde woman" (11), haunts the novel in the form of other characters as she haunts David's nightmares. For example, in a haunting scene in the novel, on the night David first meets Giovanni, he also encounters a drag queen who terrifies him. Resembling the horrifying image of his mother he had seen in his nightmares, the character is described as "a mummy or a zombie," "moving with a dead, horrifying lasciviousness" and with a face "white and thoroughly bloodless" (34). These decaying corpses are echoed in David's remark that his affair with Joey inhabits his mind "as awful as a decomposing corpse" (14). It is important to note that the characters associated with death are feminized, symbolizing David's fear of social death by not conforming to his assigned gender, or, as Brim notes, "[t]he homosexual - coded as a man turned woman - is a dead man." (64).

Paradoxically, whiteness is also associated with purity and innocence in the novel as is evident in the descriptions of the protagonist himself. From the very start, Jacques notes that "immaculate manhood" is David's "pride and joy" (27). At the end of the novel, Giovanni accuses David of valuing his so-called

purity more than anything else: "[y]ou love your purity, you love your mirror – you are just like a little virgin […] You want to be clean." (125). These quotes echo Baldwin's view, which I have quoted above, that masculine innocence, so central in American culture, represents a failure to grasp the complexity of humanity. Baldwin calls this the "male prison" and it would seem that David, in insisting on his purity and innocence, i.e. on his heteronormative whiteness, is indeed in a prison that prevents him from achieving his full humanity.

## Conclusion

As I have shown, James Baldwin's second novel, *Giovanni's Room* (1956), uses the opposition of light-darkness/ white-black to draw a parallel between heteronormativity, whiteness, and the upper classes, i.e. those at the top of the hegemonic order, and conversely between queerness, blackness, and the lower classes. David, the protagonist of the novel, is engaged in a struggle to conform to heteronormative whiteness, which causes him to fail to connect with other persons. Whereas he associates heteronormative whiteness with purity and safety, it ultimately proves that it engenders a type of social death as he fails to renounce what he perceives as (conceptual) purity and understand the complexity of humanity.

*Giovanni's Room* is a searing, nuanced critique of race relations in America. As a white-life novel, it centers on a white protagonist; but by deploying the above-mentioned pairs of opposites, it achieves not only a queer critique but a critique of race in post-war America as well. As such, Baldwin's novel lays bare the contradictions in mainstream thought in the United States during the Cold War period. In this manner, the novel parallels Baldwin's own interventions into the discourse of the era as someone who was at once part of mainstream thought and an able critic thereof.

## BIBLIOGRAPHY

Baldwin, James. "Everybody's Protest Novel." *The Norton Anthology of African American Literature*, edited by Henry Louis Gates Jr., and McKay, Nellie Y., W.W. Norton and Company, 2004, pp. 1699-1705.

---. "Preservation of Innocence." *Collected Essays*, by James Baldwin and Toni Morrison, The Library of America, 1998, pp. 594–599.

---. "The Male Prison." *Collected Essays*, by James Baldwin and Toni Morrison, The Library of America, 1998, pp. 231–235.

---. "Freaks and the American Ideal of Manhood." *Collected Essays*, by James Baldwin and Toni Morrison, The Library of America, 1998, pp. 814-829.

---. *Giovanni's Room*. Penguin, 2007.
---. "Many Thousands Gone." *Notes of a Native Son,* Beacon Press, 1957, pp. 24-45.
Brim, Matt. *James Baldwin and the Queer Imagination*. The University of Michigan Press, 2014.
Charles, John C. *Abandoning the Black Hero: Sympathy and Privacy in the Postwar African American White-Life Novel.* Rutgers University Press, 2012.
Du Bois, W.E.B. "Criteria for Negro Art." *The Norton Anthology of African American Literature*, edited by Henry Louis Gates Jr., and McKay, Nellie Y., W.W. Norton and Company, 2004, 777-784.
Ferguson, Roderick A. *Aberrations in Black: toward a Queer of Color Critique*. University of Minnesota Press, 2004.
Fikes, Robert Jr. "Escaping the Literary Ghetto: African American Authors of White Life Novels, 1946-1994." *Western Journal of Black Studies*, 19, 2, 1995, pp. 105-112.
Gibson, Ernest L. *Salvific Manhood: James Baldwin's Novelization of Male Intimacy*. E-book. University of Nebraska Press, 2019.
Hughes, Langston. *The Collected Works of Langston Hughes: Essays on art, race, politics, and world affairs.* University of Missouri Press, 2001.
---. "My Adventures as a Social Poet." *Phylon*, 8, 3, 1947, pp. 205-212.
Hurston, Zora Neale. "What White Publisher's Won't Print." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, edited by Vincent Leitch, Norton, 2001, pp. 1159-1162.
Johnson, James Weldon. "The Book of American Negro Poetry." *The Norton Anthology of African American Literature*, edited by Henry Louis Gates Jr., and McKay, Nellie Y., W.W. Norton and Company, 2004, pp. 883-905.
Li, Stephanie. *Playing in the White: Black Writers, White Subjects.* Oxford University Press, 2015.
Locke, Alain. "Art or Propaganda?" *The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, edited by Henry Louis Gates Jr., Gene Andrew Jarrett, Princeton University Press, 2007, p. 260.
Moynihan, Daniel Patrick. *The Moynihan Report,* 1965. [online]. Available: https://www.dol.gov/oasam/programs/history/webid-meynihan.htm [2019, September 13]
Murphy, Geraldine. "Subversive Anti-Stalinism: Race and Sexuality in the Early Essays of James Baldwin." *Elh*, vol. 63, no. 4, 1996, pp. 1021–1046., doi:10.1353/elh.1996.0038.
Rothenberg, Catherine. *Performing Americanness*. Brandeis University Press, 2008.
Walker, Alice. "Introduction." *Zora Neale Hurston: A Literary Biography,* edited by Robert E. Hemenway, University of Illinois Press, 1977.
Watson, Veronica T. *The Souls of White Folk: African American Writers Theorize Whiteness.* University Press of Mississippi, 2013.
Wright, Richard. "Between Laughter and Tears." *New Masses*, 5 October 1937, pp. 22-23.
---. "Blueprint for Negro Writing." *The Norton Anthology of African American Literature*, edited by Henry Louis Gates Jr., and McKay, Nellie Y., W.W. Norton and Company, 2004, pp. 1403-1411.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 205 - 218
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.15

# *KAWAII* (CUTE) SIGNS AND SYMBOLS AS MEANS OF MAINTAINING HARMONY IN JAPANESE SOCIETY

**OANA-MARIA BÎRLEA**[1]

**ABSTRACT.** ***Kawaii (Cute) Signs and Symbols as a Means of Maintaining Harmony in Japanese Society.*** This study focuses on the various facets of the Japanese concept of *kawaii* ("cute", "adorable"), as resulting from print advertisements. In the last decade it has been intensively studied by different scholars from various research fields aiming to understand the Japanese worldview. The analysis of pop culture elements, of which *kawaii* is part of, was not an area of interest due to the fact that they were considered inferior to high culture (classical arts and traditions), but the influence of this concept on culture and language, as well as on the way the Japanese communicate and relate is significant. Starting from the idea that the viewer is (often) persuaded through culture-specific signs and symbols, we intend to present the role of *kawaii* ("cute", "adorable") verbal and visual signs in maintaining group harmony (*wa*), one of Japan's core values. Hofstede's (2001, 2003, 2010) cultural dimensions theory was used to identify some of the dominant values in the Japanese society which determine people's expectations and behavior and signs and symbols used in adverts were analyzed from a cultural semiotics perspective. In order to explain the popularity of cute characters and "sweet talk" (*oseji*) in advertisements, we conducted a content analysis based on a corpus of over 200 Japanese print advertisements, covering both commercial and social (public interest) advertising, out of which we have selected four to discuss in this paper.

***Keywords:*** *advertising discourse, cultural semiotics, advertising language, kawaii, cute, cute studies, Japanese, pop culture*

**REZUMAT.** ***Semnele și simbolurile kawaii (drăgălașe) ca mijloc de menținere a armoniei în societatea japoneză.*** Acest studiu se concentrează pe diferitele fațete ale conceptului japonez *kawaii* („drăguț", „adorabil"), așa cum reies din reclame tipărite. În ultimul deceniu, a fost studiat intens de diferiți cercetători din diferite domenii cu scopul de a înțelege viziunea japoneză asupra lumii.

[1] **Oana-Maria BÎRLEA** is a PhD student at the Doctoral School of Linguistic and Literary Studies, UBB, Cluj-Napoca, under the supervision of Prof. dr. habil. Rodica Frențiu. She is a member of the *Sembazuru Centre for Japanese Studies*. In 2013-2014, she was the recipient of a scholarship which allowed her to study at Kobe University, Japan. E-mail: oana.birlea@ubbcluj.ro.

Analiza elementelor de cultură pop din care face parte și *kawaii* nu a reprezentat un subiect de interes din cauza faptului că au fost considerate inferioare culturii înalte (arte și tradiții clasice), însă influența acestui concept asupra culturii și limbii precum și asupra modului în care japonezii comunică și relaționează este semnificativă. Plecând de la ideea că privitorul este (adeseori) persuadat prin semne și simboluri specifice culturii, intenționăm să prezentăm rolul semnelor verbale și vizuale *kawaii* („drăguțe", „adorabile") în menținerea armoniei grupului (*wa*), o valoare fundamentală. Teoria dimensiunilor culturale elaborată de Hofstede (2001, 2003, 2010) a fost utilizată pentru a identifica câteva dintre valorile dominante din cadrul societății japoneze care determină așteptările și comportamentul membrilor, iar semnele și simbolurile utilizate în reclame au fost analizate din perspectiva semioticii culturale. Pentru a explica popularitatea personajelor „drăguțe" și a „vorbelor dulci" (*oseji*) în reclame, am realizat o analiză de conținut pornind de la un corpus de peste 200 de reclame japoneze în formă scrisă, acoperind atât publicitatea comercială, cât și socială (de interes public), dintre care am selectat 4 pentru a fi discutate în prezenta lucrare.

***Cuvinte-cheie:*** *discurs publicitar, semiotică culturală, limbaj publicistic, kawaii, drăgălaș, studii asupra drăgălășeniei, cultură pop*

## 1. Introduction

The concept of *kawaii* ("cute", "adorable") has been the object of study of psychologists, anthropologists and sociologists in an attempt to understand the Japanese worldview. The analysis of pop culture elements, of which *kawaii* is part of, was not, until recently, an area of interest due to the fact that this kind of culture was considered inferior to high culture (classical arts and traditions), but the influence of this concept on culture and language, as well as on the way the Japanese communicate and relate is significant.

The first significant scientific research on the concept of *kawaii* appeared in the late 20th century and started to develop in the first decade of the 21st century. Among these, some of the most important studies are: Kinsella (1995) *Cute studies*; Riessland (1998), *Sweet Spots: The Use of Cuteness in Japanese Advertising*; Koga (2009), *Kawaii no teikoku* (*The Empire of Kawaii*); Sato (2009), *From Hello Kitty to Cod Roe Kewpie. A Postwar Cultural History of Cuteness in Japan*; Botz-Bornstein (2011), *The Cool-Kawaii: Afro-Japanese Aesthetics and New World Modernity*; Yano (2013), *Pink Globalization*, Okazaki & Johnson (2013), *Kawaii!: Japan's Culture of Cute Pink Globalization*; Dale (2016), *Cute studies: An emerging field*; Gn (2016), *A lovable metaphor: On the affect, language and design of cute*; Laohakangvalvit *et al*. (2019), *Kawaii Engineering. Measurements,*

*Evaluations, and Applications of Attractiveness*. Most of these studies focus on the global impact of "pink culture" (*kawaii*) and the Western view, or focus on its role in perpetuating gender stereotypes. Although the topic has gained more attention since 2000, researchers focus on describing the phenomenon in terms of cultural and/or social implications, but without including a practical application. For this reason, the purpose of this study is, in addition to analyzing the concept of *kawaii* in its complexity, to illustrate through concrete examples its functions and role in Japanese society.

Kinsella (1995) conducts one of the first major studies on *kawaii* and emphasizes the role of Western trends in the development of this new culture. She argues that the popularity of cute goods, handwriting, behavior, etc. among Japan's young generation has to do with "rebelling against traditional Japanese culture" (224). Riessland (1998) is interested to discover how the image of Japan is created through advertisements and starts his study from the following question: "Why [...] do public authorities in Japan deem it neeessary to soften serious topics in their information brochures with a dash of cuteness?" (150). The researcher presents three valences of *kawaii*: "funny, pure, harmless" (132). The rapid expansion of *kawaii* culture worldwide made Yano (2013) investigate the role of Hello Kitty in this process. In her study she concludes that empathy is at the core of *kawaii* culture (57). In an effort to enhance research on this topic, J.P. Dale published in 2016 an article on this new research trend and coined the term "cute studies". He argues that "cuteness is a phenomenon widely experienced yet little understood" (5).

In this study we use the term "social order" to refer to the state of stability within a society, opposed to chaos. Social order is "historically developed ideas, beliefs, and patterns of conduct and of feeling which each culture has evolved as the guides to human conduct and the management of group activities." (Frank 1944, 470)

Advertising discourse has always aimed to persuade the receiver, but starting with the second half of the 20th century it received new values and surpassed its primary function, having a purely economic nature and became a vehicle transmitting values and ideologies. (Frenţiu 2014, 95).

*Kawaii* ("cute", "adorable") is a key element in maintaining group cohesion (*wa*), a stimulus for counteracting stereotypes, passively condemning the excessive rigors and norms of Japanese society, creating a "refuge" in a utopian world (cf. Kinsella, 1995) and offers the possibility to communicate indirectly. In addition, in Japanese non-commercial, educational adverts, *kawaii* characters and childish expressions draw the attention of the viewer to matters of public concern and encourage cooperative behavior. This is possible due to the viewer's tendency to identify and resonate with the "vulnerable, pure and innocent" (Kinsella 1995, 220).

## 2. Concepts and methodology

The cultural dimensions model developed by Hofstede (2001, 2003, 2010) is used to determine the fundamental values of a society, that influence the expectations and behavior of individuals. These dimensions look at the fundamental problems and struggles which all societies have to cope with and the correlation of the country scores on each dimension reveals the defining characteristics, tendencies and predispositions of the members, in other words, the cultural model. The estimated scores obtained through these dimensions indicate that worldview, respectively the way in which social reality is represented and order is maintained, differs significantly from one society to another. The main differences derive from the correlation of the estimated scores of the (currently) six dimensions. The scale runs from 0 – 100 and any score over 50 indicates that the culture scores "high" on that scale.

The six dimensions developed by Hofstede (2001, 2003, 2010) are: *power distance*, *individualism/collectivism*, *masculinity/femininity*, *uncertainty avoidance*, *long/short term orientation* and *indulgence/ restraint*. According to the analysis scale, the Japanese society is a borderline hierarchical society (54/100), moderately collectivistic (46/100), one of the most "masculine" societies (95/100), is long-term orientated (88/100), one of the most uncertainty avoiding countries (92/100) members having the tendency to control their desires and impulses (42/100).

Using the estimated scores provided by the cultural dimensions and the observations made by Hofstede *et al*. (2010, 92), according to which Japanese advertisements contain mostly symbols that induce a state of peace, comfort and safety, we intend to present the role and functions of *kawaii* mascots and affect words. The large number of ambiguous assumptions and modalizers such as "*deshō*" ("probably"), "*darō*" ("probably"), "*kamoshiremasen*" ("possibly") used in Japanese advertisements indicate that in collectivist societies, direct confrontations are not accepted and the members act accordingly in order to maintain the harmony of the group. By looking at the cultural patterns derived from Hofstede's dimensions, we argue that *kawaii* signs and symbols are also a direct expression of collectivism. The emotionally loaded expressions and sweet words used by cute (*kawaii*) characters (*kyara*), easily recognizable due to their atypical appearance and clumsiness, instill a sense of security and belonging in the public's mind and create a positive, trusting atmosphere.

As Hofstede illustrates, Japan is one of the most "masculine" societies in the world, thus competition is considered a virtue, but the Japanese focus on being the best as a group, not individually and, in this regard, *kawaii* mascots have an important role because they manage to mobilize everyone by creating

a positive momentum. It is not a coincidence that in many Japanese ads these (often) vulnerable, funny-looking characters make requests in negative-question form in order to preserve group harmony: "~*masen ka?*" ("do you not want to~?"), "~*kudasai masen ka?*" ("would you not~?"), "~ [*de wa*] *nai deshō ka?*" ("is it not~?/isn't it that~?"). These are common expressions used to make an indirect solicitation or request (Hasegawa 2015, 251). Even though in social (public interest) adverts the sentence-final particle "yo", which carries an imperative nuance, is often used, because it appears together with a cute character the communication style is softened. Besides these constructions, the gestures used suggest the same idea.

Even though all six dimensions are very useful for understanding the differences between cultures and how the dominant values influence the overall structure of a society, for the scope of this article we have focused on *individualism/collectivism* and *masculinity/femininity* dimension, because we believe that the estimated score for these two explain the reason behind the popularity of these apparently insignificant, superficial *kawaii* signs and symbols.

Japanese cultural values also reflect in advertising discourse, perceived as "ritual" (Hofstede *et al.* 2010, 9). Since the second half of the 20th century, as a result of globalization and other changes, there has been a tendency to use more and more neologisms (*gairaigo*), combinations of Japanese words with Anglicisms to suggest novelty and exclusivity, as well as images with *kawaii* characters in order diminish the feeling of alienation.

Starting from the estimated scores provided by Hofstede's scale, we aim to explain the role and functions of *kawaii* ("cute", "adorable") signs and symbols in Japanese print advertisements.

## 3. Japanese pop culture. *Yuru kyara* (mascots)

Ambiguity, which seems to be one of the main features of the Japanese language and culture according to many studies including Hofstede's cultural dimensions, can be found at all levels and *kawaii* characters are no exception. They communicate indirectly and implicitly, use affective language and appeal to the emotions and sensitivity of the viewer in order to persuade. Most characters and mascots of this type have abstract and unrealistic features, often a neutral facial expression and childish behavior in order to give the viewer the possibility to transpose his emotions and state of mind into the character and feel safe.

By relying on the extraordinary ability of these characters to create long-term relationships with buyers due to the positive feelings aroused, the Japanese company Sanrio has created a wide category of *kawaii* mascots, Hello Kitty (1974 ~) and Tuxedo Sam (1979 ~) being some of the most successful ones, gaining popularity globally. Sanrio has created hundreds of such characters,

offering also a detailed biography, so that the receiver can identify easily with it. Besides their merits in promoting products, the presence of adorable mascots at different events facilitates authority-citizen communication and create an opportunity for the leaders to address taboo issues (such as right/wrong behavior in public, conveying warnings, etc.) and also diminishes the feeling of alienation caused by consumerism.

As a result of the positive effects produced by *kawaii* characters in the consumer goods industry, all institutions and organizations in Japan have begun to communicate with the public through a representative mascot. From museums and schools to prisons, naval forces and the military, each unit has created a "spokesperson" to capture attention and increase credibility. Next, we will analyze some locally and / or internationally recognized *kawaii* characters, in order to understand their symbolism and their role in communication.

Fictional characters (*kyara*) and mascots (*yuru kyara*) are perhaps the most recognizable figures of Japanese *kawaii* culture, both nationally and globally. Their role is not only to promote tourism or local products, but also to educate through entertainment (*edutainment*). *Kawaii* characters have a deep religious and cultural significance, although, at first sight, their comic or sometimes even grotesque appearance hides this symbolism from a viewer unfamiliar with Japanese symbolism. *Kawaii* characters are perceived as descendants of Shintō deities, magical spirits (Altt, Yoda 2007, 12). There is an impressive number of mascots in Japan, around 8 million, hence the comparison with Shintō deities, also referred to as "the forces of nature" (Holtom 2010, 26). Like deities, cute mascots or *yuru kyara* started to have their own followers and consequently several communities appeared in which members identify themselves via specific *kawaii* symbols. These mascots' "life expectancy" depends on their popularity among the community and is established in an annual competition called "*Yuru-Kyara* Grand Prix". According to the official website, all "cute competitors" must meet the following criteria: convey love for a region of Japan, have a biography and an out-of-the-ordinary (unique) behavior, make funny gestures and, last but not least, give the impression that they are relaxed, carefree. The characteristics and attitudes of "cute heroes" (*kawaii hīrō*) are constantly adapted to meet the needs and expectations of the community. Through the analysis of these characters we can understand the core values, the Japanese sensibility and worldview within a given timeframe.

The Japanese word "*yuru kyara*" is formed from the adjective "yurui", meaning "relaxed, calm, light, soft" and "kyara", an abbreviation of the English word "character", thus a literal translation would be "relaxed characters". *Kawaii* products and characters, full of joviality and humor, had reached an unprecedented popularity in modern Japan, being able to de-stress the viewer and create a relationship between mundane *kawaii* objects/characters and the viewer.

A being or an object is considered adorable if it presents specific characteristics. Some of these were synthesized by the Austrian anthropologist Konrad Lorenz in 1943 in a theory called "kindchenschema" ("baby schema"). Although the theory starts from the analysis of the appearance of babies and human behavior when interacting with "cute entities", the researcher also refers to puppies in his theory and argues that for various reasons, they are perceived even more adorable. According to Konrad's study, the main features that arouse empathy and positive feelings in the viewer are: a round face, full cheeks and fleshy lips, large eyes, short and thick limbs (Lorenz 1971). The theory was developed from different angles (Kleck *et al.*, 1974; Koyama *et al.*, 2006; Sherman *et al.*, 2009) and new studies show that "cute stimuli" capture the viewer's attention quickly and trigger the protective instinct. Although the effects produced by cute images, animals, babies, etc. are universal, the way individuals perceive and react differs from one culture to another.

## 4. Case studies

In the following part we will discuss four non-commercial Japanese print advertisements created during 2014-2020 for different public transport companies. In order to clearly expose the role and functions of *kawaii* signs and symbols we have divided the corpus into separate categories, based on the intended purpose.

### *4.1. "No eating and drinking on public transport!"*

This advert was created for Tokyo Metro in 2014 to draw attention to the importance of keeping public transportation clean and comfortable for all passengers. Surprisingly or not, this (usually imperative) request is conveyed with the help of two anthropomorphized animals. In the image we can see a squirrel wearing clothes and sitting on the train bench, eating some acorns, while observed with pity by a yellow fox with an impeccable outfit, representing in this case the well-behaved, ideal citizen. The utterance placed below the image has an ironic connotation: "*Onaka yori gomi ya nioi ga ippai da yo*" ("Your stomach is not as full as the train compartment is of scraps and smells"). The particle "*yori*" ("-er than") is used to compare two terms, but in this case, the object referred to is not explicit, but inferred from the context. Moreover, the final particle "*yo*", a discursive marker, indicates the speaker's certainty that the conveyed information is indisputably true and thus attracts the viewer's attention.

In the bottom right part of the ad *Miteru-chan* is placed, a little girl playing the role of the authorities, creating humorous effects. The name of the character

was not chosen randomly, but rather deliberately. "*Miteru*" comes from the Japanese verb "*miru*", meaning "to see, to look, to watch", leaving the viewer the impression that he/she is under surveillance and "chan" is an affectionate suffix usually used with children's names. Thus, the name suggests both the idea of being carefully observed and, at the same time, it stirs the public's empathy and arouse amusement. The little girl with blue hair, yellow hat and red dress is portrayed as she is looking through binoculars and right above her cute hat the syllables "*pipīpi*" are written. This onomatopoeia mimics the sound produced by a whistle and suggests that this situation requires the intervention of an authority, namely that of *Miteru-chan*. In this ad, humor results from the association of contrasting elements: the figure of an authority, which is generally perceived as strong, mature and capable, is represented in this case by a child, the duties of passengers are conveyed indirectly through anthropomorphized animals and spoken language so as to create a friendly atmosphere.

As in the other cases, at the bottom of the poster, in small characters and separated from the rest of the text, the same information is reformulated in formal language, using mainly *kango* (Chinese origin words): "*Shanai de no inshoku ni, go-enryo kudasai*" ("Please do not eat food or drink in the compartment"). Unlike *wago* ("Japanese words") and *gairaigo* ("neologisms"), *kango* ("Sino-Japanese vocabulary") are usually used in official documents and scientific papers to give the discourse "weight", a certain objectivity (Waniek 2017, 35). Depending on the way of addressing, the words and expressions used, the stylistic impression created in the mind of the receiver differs. The obligations of the passengers and the regulations are communicated indirectly, in spoken language, using humor and fictional characters, *kawaii*, and, in this manner, the viewer does not feel a sense of obligation or constraint in this regard, but on the contrary, citizens willingly obey.

### *4.2. "Please refrain from applying make-up on public transport!"*

From the wide category of topics addressed through informative posters, we have identified some that are not necessarily common to Western societies. One of these is applying make-up on public transport.

This advert was created in 2014 for Tokyo Metro and is part of an educational campaign. Although the aim is to strengthen prosocial behavior through counterexamples, the harshness and tense atmosphere created by the imperative forms used is diminished through the use of round shapes, vivid colors, friendly-like font and animated characters. In this case too, social order and expectations are expressed through colloquial language and *kawaii* signs. The diversity of stylistic registers and the transposition of reality through

fiction imprint a subjective perspective and captures the viewer's attention due to its resemblance to the style of *manga* (Japanese comics). Through the eyes of a viewer unfamiliar with Japanese language and culture this poster seems to be taken from a children's' book. In fact, stylistic diversity contributes to the originality of the discourse, since:

"The impact of the visual message, which has the capacity to shape behaviors [...] due to the most bizarre interweaving of plastic elements, controversy and fiction [...] provokes more reflecting thinking" (Gîfu 2017, 52).

As seen in the previous advert, the message is constructed based on a pair of antagonistic characters, the figure of the ideal citizen and the anti-model. Like in fables, through anthropomorphization non-speaking beings become able to engage in everyday life and represent positive and negative patterns of behavior. The poster depicts a deer, *Shika-san* ("Lady Deer"), dressed in a chic kimono, looking in a small purse mirror and retouching her makeup, while being closely watched by *Kuma-san* ("Mr. Bear"). At the bottom right of the poster we come across the same "*kawaii* authority" as in the previous example, *Miteru-chan*. Right below this image we find the "warning" message in colloquial Japanese: "*Meiku suru basho koko ja nai yo*" ("This isn't the place to put on your make-up!"). In this case, the use of colloquial language facilitates communication between authorities and citizens and determines a greater receptivity. By using the English-based loanword "*meiku*" ("make-up"), instead of the Sino-Japanese word "*keshō*" ("make-up"), shows the tendency to use neologisms to create a cosmopolite atmosphere and to differentiate new, modern customs or objects from the Japanese ones. Another reason for using many loan words and hybrid constructions in Japanese advertising discourse is related to the fact that sensitive topics, rules and social regulations can be expressed more easily, in an indirect manner (Igarashi 2007, 7). In an advertisement the image is completing the text and in this case, *kawaii* characters arouse amusement and trigger positive feelings in the viewer.

### *4.3. "Keep quiet!"*

The following example was created for Tokyo Metro in 2014 and is part of a series of twelve posters. The purpose of the campaign is to maintain order and ensure optimal conditions for all passengers travelling by public transport. The theme of this poster is related to noise makers (talking loudly on the phone, sound leakage, etc.) As in the previous examples, instead of human characters, anthropomorphized *kawaii* characters are preferred. The illustration of animals traveling by subway is quite surprising and stirs amusement in the viewer. In the case of educational adverts this is a common practice because it allows the

advertiser to "camouflage" the real intention by appealing to the viewer's emotions and feelings. The characters are not randomly selected, but have a special symbolism. Basically, the intention is to create an analogy between the behavior of animals and that of humans: the cow represents rudeness and carelessness, whilst the sheep, vulnerability and innocence. Through this parallel the advertisers makes an allusion and offers indirectly an example of undesirable behavior, inconsistent with societal norms.

The text, "*Denwa no koe ga ki ni naru yo*." ("Talking loudly on the phone can be bothersome, you know?!"). The request is indeed formulated in an imperative tone, but the visuals diminish this authoritarian nuance through *kawaii* aesthetics and humor. The final sentence particle "*yo*" is used to signal new information or to convey certainty. In this context, it draws attention and gives a sarcastic nuance to the discourse because the information conveyed is clearly not new (speaking aloud is generally considered rude), thus the intention of the advertiser is to satirize bad habits. For example, in English this nuance could be conveyed through constructions such as: "Didn't you know?! I'm telling you then!" or, even more harshly, "Good thing I told you!", etc.

### *4.4. "Wear a face mask!"*

The last category of ads deals with a current issue of great global interest: protective measures against SARS-CoV-2 virus. To ensure that all citizens are informed about the new regulations, the Japanese authorities have launched a series of public information campaigns. The way these educational-informative messages are constructed and conveyed differs from one society to another and reflects not only worldviews, but also cultural values. Wearing protective face masks especially during the flu season, but not only, is a common practice in Japan, and this habit is a manifestation of Confucian and Shintō principles that guide the society, namely care and respect for others' wellbeing (*omoiyari*), cooperation (*kyōryoku*) and harmony (*wa*).

This poster is part of a big prevention campaign against COVID-19 virus infection initiated by Okayama city, Japan. It has been displayed in public spaces and on public transport since July. As in the previous poster, the main character which plays the role of the ideal citizens who obey the prescribed safety measures and rules is a fictional character. The legendary figure, *Momotarō*, known in *manga* (Japanese comics) and *anime* (Japanese animation) as "Peach Boy" was the local hero of Okayama Prefecture in the Meiji era (1868-1912). Known for his courage and mission to restore peace, Momotarō's image is used to promote local attractions and the region's gastronomy. In this case, it is used as a tool for promoting prosocial behavior and for initiating a dialogue with

citizens on infection prevention measures. The hero is illustrated sitting on the bus together with a monkey and a pink-haired girl. The illustration looks like a *manga* or *anime* piece because of the character's unusual appearance (big eyes, colorful hairstyle, vivid colors, naïve posture, specific facial expressions, etc.) and the use of speech bubbles.

The slogan, "*Minna de fusegō*!" ("Let's guard against it together!") along with the title "*Shingata Korona Uirusu kansenshō*" ("Infection with the new coronavirus") is placed at the top of the poster. The imperative forms used and the specialized terms create a feeling of anxiety in the viewer's mind, but the colors used and the illustrated *kawaii* characters counterbalance this effect. To the right of the text the virus is also anthropomorphized, looking angry, but in a funny way and this shows the intention to make the message more accessible to the public. Immediately below the three characters wearing masks and respecting social distance are illustrated. The pink-haired girl and Momotarō seem to offer the little monkey advice on how to protect against the new virus. In the speech bubble placed next to the girl another imperative is used to draw viewer's attention: "*Masuku no chakuyō o*!" ("Wear a mask!") and in the one next to it, Momotarō reinforces the first advice: "*Kaiwa wa hikaeme ni*!" ("Try not to chit-chat") [o.t.]. The two essential rules for the fight against the virus are expressed in colloquial Japanese, thus reducing the seriousness of the problem and also facilitating communication. Technical terms and explanations given by specialists are made more accessible to the wide public in this way. As in the previous examples, at the bottom of the poster, the same warning is rephrased in formal Japanese, using mostly *kango* (Sino-Japanese) words and honorific expressions (*sonkeigo*): "*Shanai no konzatsu bōshi no tame, jisa shukkin ni go-kyōryoku kudasai*" ("In order to prevent congestion in public transport, please cooperate and respect the staggered working hours plan). The word "*jisa shukkin*" ("staggered work hours") is written in red in order to attract viewer's attention and signals the most important information.

Usually, the advertiser uses plastic and verbal elements to influence the way the message is interpreted. In this sense, the vivid colors, friendly fonts and dialogue bubbles used, as well as the animated characters makes the overall message more personal and creates a friendly atmosphere. Although technical, formal words and imperative forms are devoid of any emotions, extra-textual markers make the viewer (in this case, the citizen) feel comfortable and safe mainly because of the relaxed (*yurui*) atmosphere created by these cute (*kawaii*) characters.

In any advert, the image complements the text and vice versa, the text having the role to clarify what can only be explained in words. The interaction between *kawaii* visual and linguistic signs makes it possible to communicate

obligations, rules imposed by the authorities easily, in an indirect, jovial manner, thus maintaining group harmony (*wa*), one of the cultural core values of the Japanese.

## 5. Conclusions

We conclude that the popularity of these *kawaii* characters lies in the possibility to express thoughts, feelings and attitudes indirectly, by generating positive feelings and, implicitly, increasing cooperation among citizens. We have observed how *kawaii* signs and affect words appeal to the viewer's primary emotions and instincts and are used to encourage healthy attitudes, prosocial behavior and responsibility towards others (Nittono *et al*., 2012, 1) in very specific situations, such as using public transport, respecting working hours etc.

The analysis of advertisements offers the possibility to identify cultural patterns and understand worldviews. In other words, ads activate content strongly marked by cultural norms to raise awareness and provoke a certain reaction from the viewer. In this respect, we have shown that the choosing of particular linguistic and visual signs is strongly related to the cultural context in which the advertisement is created.

As seen in the examples above, *kawaii* signs have the power to arouse compassion and consideration (*omoiyari*, *kizukai*, *kikubari*) in the viewer, regardless of gender, age or status. From this point of view, we argue that images and "sweet words" (*kawaii* words) suspend temporarily status differences between individuals and distract the viewer from his/her social obligations (*giri*), "negligence" otherwise fined in a hierarchical society like Japan. We also showed that the strong interest in maintaining group harmony (*wa*), the instinct to protect the vulnerable, small, atypical things/beings reflects clearly in Japanese advertisements and are perhaps the main reasons for which *kawaii* signs and symbols are so popular and used even in educational adverts.

The image of the "oppressed" and the "oppressor" is often illustrated in Japanese informative-educational adverts via *kawaii* characters and the message is formulated in colloquial language, often using childish words and images. Similar to the relationship established between hero and antihero, perpetuated by stories and fairy tales in Western cultures, an interdependent relationship is established between *kawaii* characters and the viewer, the latter becoming the protector of the "vulnerable" and "fragile". Like *kawaii* "imprinted" goods and characters, recognized for their roundness, pastel colors and generally small size (traits that suggest harmlessness), in Japanese advertising this "roundness", metaphorically speaking, resides in the emotional words, rhetorical figures and friendly fonts used.

The analysis of educational-informative posters (especially) shows that the main strategies used to change or strengthen behavioral patterns are closely related to values, norms and psychosocial axioms, in other words, to a country's culture. In Japanese society, the concern for maintaining group harmony (*wa*), cooperation (*kyōryoku*), consideration/solidarity (*omoiyari*, *kokorozukai*, *yuzuriai*) or compassion for the vulnerable manifests in various ways, in art, cultural practices and even in the way people communicate. Starting from this idea, we have shown that in Japanese educational posters, cultural values are suggested and reinforced through emotionally charged words, ambiguous expressions, allusions and anthropomorphization in order to stir humor and relax the viewer.

Cultural differences can be seen from the way reality is inferred through linguistic and visual signs used in advertisements. Through the analysis of these posters, we conclude that in Japanese educational adverts, the message is constructed based on *kawaii* signs and symbols, basically elements which can trigger positive emotions and make the viewer get emotional. Colloquial words and expressions, informal forms of address, pastel colors and the "roundness" of the characters are used to capture viewer's attention and induce a state of relaxation and temporary detachment. In Japanese advertising, the emotions of the viewer are "manipulated" through *kawaii* imaginary and symbolism (Deng 2014, 18). The way affection is expressed or how certain feelings and sensations are suggested differs from one culture to another. In other words, the same signs, interpreted in a different context (cultural and/or situational) will most likely have different meanings.

## BIBLIOGRAPHY

Alt, Matt and Yoda Hiroko. *Hello, Please!: Very Helpful Super Kawaii Characters from Japan*. Chronicle Books, 2005.

Botz-Bornstein, Thorsten. *The cool-kawaii: Afro-Japanese aesthetics and new world modernity*. Lexington Books, 2011.

Dale, Joshua, Paul. "Cute studies: an emerging field." *East Asian Journal of Popular Culture*, vol. 2, nr. 1, 2016, pp. 5-13.

Deng, Tao. "Selling „Kawaii" in Advertising: Testing Cross-Cultural Perceptions of Kawaii Appeals." *Thesis*. Marquette University, 2014. <http://epublications.marquette.edu/theses_open/278>.

Frank, Lawrence. "What Is Social Order?" *American Journal of Sociology*, vol. 49, nr. 5, The University of Chicago Press, 1944, pp. 470-477. <https://www.jstor.org/stable/2770484>.

Frenţiu, Rodica. "The "Self-Shaping" of Culture and its Ideological Resonance: The Complicity of Ethos and Pathos in the Japanese Advertising Discourse." *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 13, nr. 39, 2014, pp. 91-116.

Gîfu, Daniela. "Comunicare publică şi relaţii publice." *Student handbook*. "Alexandru Ioan Cuza" University, Faculty of Letters, Journalism, Iaşi, 2017-2018.

Gn, Joel. "A lovable metaphor: On the affect, language and design of cute." *East Asian Journal of Popular Culture*, vol. 2 nr. 1, 2016, pp. 49–61. DOI: 10.1386/eapc.2.1.49_1.

Hasegawa, Yoko. *Japanese: A Linguistic Introduction*. Cambridge University Press, 2015.

Hofstede, Geert. *Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*, 2nd edition. SAGE Publications, 2003 [2001].

— *et al*. *Cultures and Organizations: Software for the Mind*. Revised and expanded, 3rd edition. McGraw-Hill, 2010.

Holtom, D.C. *National Faith Of Japan: A Study in Modern Shinto*. Routledge, 2010.

Igarashi, Yuko. "The Changing Role of Katakana in the Japanese Writing System: Processing and Pedagogical Dimensions for Native Speakers and Foreign Learners." *Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor in the Department of Linguistics*, University of Victoria, 2007.

Kinsella, Sharon. "Cuties in Japan." *Women, Media and Consumption in Japan* edited by Lise Skov and Brian Moeran, Curzon Press, 1995, pp. 220-254.

Kleck, Robert E. *et al*. "Physical appearance cues and interpersonal attraction in children." *Child Development*, vol. 45, nr. 2, 1974, pp. 305–310. DOI:10.2307/1127949.

Koga, Reiko. "*Kawaii no teikoku"* (*The Empire of Kawaii*). Seidosha, 2009.

Koyama, Reiko *et al*. "Assessing the cuteness of children: Significant factors and gender differences." *Social Behavior and Personality*, vol. 34, no. 9, 2006, pp. 1087–1100. DOI:10.2224/sbp.2006.34.9.1087

Lorenz, Konrad. *Studies in Animal and Human Behavior*. Harvard University Press, 1971.

Nittono Hiroshi *et al*. "The Power of Kawaii: Viewing Cute Images Promotes a Careful Behavior and Narrows Attentional Focus". *PLoS ONE*, 7(9): e46362, 2012, pp. 1-7. DOI: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0046362.

Okazaki, Manami and Geoff Johnson. *Kawaii!: Japan's Culture of Cute*. Prestel, 2013.

Riessland, Andreas. "Sweet Spots: The Use of Cuteness in Japanese Advertising." *Japanstudien*, vol. 9:1, 1998, pp. 129-154. DOI: 10.1080/09386491.1998.11827118.

Sato, Kumiko. "From Hello Kitty to Cod Roe Kewpie. A postwar Cultural History of Cuteness in Japan." *Education about Asia*, vol. 14, nr. 2, 2009, pp. 38-42.

Sherman, G. D. *et al*. "Viewing Cute Images Increases Behavioral Carefulness." *Emotion*, 9(2), 2009, pp. 283 - 285.

Tipporn Laohakangvalvit *et al*. "Measurements and Evaluations of Kawaii Products by Eye Tracking". *Kawaii Engineering* edited by Ohkura Michiko, Springer, 2019, pp. 125-140.

Waniek, Iulia. *Limba japoneză: teoria traducerii şi limbaje specializate*. Pro Universitaria, 2017.

Yano, Christine R. *Pink Globalization: Hello Kitty's Trek Across the Pacific*. Duke University Press, 2013.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 219 - 230
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.16

# THE CITY OF OSLO IN JAN ERIK VOLD'S POEMS

**RALUCA-DANIELA DUINEA**[1]

**ABSTRACT.** ***The City of Oslo in Jan Erik Vold's Poems.*** The aim of this paper is to examine, from a cultural and social perspective, the Norwegian urban areas and everyday situations in Jan Erik Vold's (b. 1939) poems. Our close-reading technique reveals important social aspects, different places and streets, located in the capital city of Norway, Oslo. These urban poems written by the contemporary Norwegian poet Jan Erik Vold contribute to the reconstruction of a new Norwegian cultural identity as it is reflected in a selection of poems taken from *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (*Mother Goodhearted's Happy Version. Yes*, 1968), followed by the poet's wanderings in the city of Oslo in *En som het Abel Ek* (*One Named Abel Ek*, 1988), and concluding with his bitter social criticism in *Elg* (*Moose*, 1989) and *IKKE. Skillingstrykk fra nittitallet* (*Not: Broadsides from the Nineties*, 1993). Vold's urban poems emphasise the transition from *nyenkle* (*new simple*), friendly and descriptive poems which present closely the city of Oslo on foot, to short, political and social critical poems from the 90s. Thus, it is of great importance to traverse various urban 'landscapes' in different periods of time, beginning with the 1960s, followed by the 80s and the 90s.

***Keywords*****:** *Jan Erik Vold, urban poems, social criticism, Norwegian urban areas, the city of Oslo*

**REZUMAT.** ***Orașul Oslo în poeziile lui Jan Erik Vold.*** Această lucrare are ca scop o analiză, din perspectivă culturală și socială, a zonelor urbane și a situațiilor cotidiene din orașul Oslo, așa cum sunt ele prezentate în poemele lui Jan Erik Vold (n. 1939). Tehnica *close-reading*-ului folosită pentru a analiza acest tip de poezie urbană dezvăluie aspecte sociale importante, precum și diferite locuri și străzi din capitala Norvegiei, Oslo. Aceste poezii urbane scrise de poetul contemporan norvegian Jan Erik Vold contribuie la reconstrucția unei noi identități culturale norvegiene, așa cum este reflectată în poeziile selectate din volumul *Versiunea*

[1] **Raluca-Daniela DUINEA** is Senior Lecturer, PhD of Norwegian at the Department of Scandinavian Languages and Literature, Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters, Cluj-Napoca. She has published a series of articles on Norwegian contemporary poetry and the book entitled *The Poetry of Jan Erik Vold and the Norwegian Lyric Modernism in the 1960s*. She is currently working on a bilingual (Norwegian-Romanian) anthology of several selected poems of Jan Erik Vold. E-mail: raluca_daniela_radut@yahoo.com.

*fericită a mamei Inimă Bună. Da*, 1968, urmate de plimbările poetului prin orașul Oslo, în volumul intitulat *Așa-Numitul Abel Ek*, 1988. Ciclul de poezii urbane se încheie cu o serie de poeme cu tenta politică, criticând aspru societatea norvegiană așa cum apar în volumele intitulate *Elan*, 1989 și *Nu: Calomnii din anii nouăzeci*, 1993. Poeziile urbane ale lui Jan Erik Vold marchează trecerea de la poeziile de tip *nyenkle* (*neo-simpliste*), deschise și descriptive, care prezintă îndeaproape orașul Oslo la pas, la poeziile critice, cu tentă politică și socială din anii '90. Astfel, cititorul parcurge diverse 'peisaje' urbane în diferite perioade de timp, începând cu anii '60, urmate de anii '80, și culminând cu anii '90.

***Cuvinte-cheie*:** *Jan Erik Vold, poezii urbane, critica socială, zone urbane norvegiane, orașul Oslo*

Jan Erik Vold has been an important member of the Literary Circle and magazine *Profil*, awarded with the Dobloug Prize in 1988, the Brage Prize in 1997, Gyldendal Prize in 2000, The Norwegian Writers' Center's *Wergelands Åre* Prize[2] in 2008 and in 2018 he was awarded *Det Norske Akademis Pris til minne om Thorleif Dahl* (*The Norwegian Academy Prize in Memory of Thorleif Dahl*). He was also one of the most prominent Norwegian poets of his generation, who in the second part of the 1960s, used for the first time in Norwegian poetry, the concepts of *nyenkelhet* (*new simplicity*) and *konkretisme* (*concretism*) through his experimental poems published in the volumes: *mellom speil og speil* (*Between Mirror and Mirror*, 1965), *blikket* (*The Gaze*, 1966), *HEKT* (*Grab*, 1966) and *kykelipi*, 1969. With these poems he emphasised that words can be easily given a particular form and shape by using wordplay and a bit of poetical imagination. The concept of *nyenkelheten* (*new simplicity*)[3] was illustrated by his best-selling collection of poems, *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (*Mother Goodhearted's Happy Version. Yes*, 1968), which consists of a great number of urban poems about the city of Oslo with its streets, the place where the poet was born, the Blue Tram, the Bislett Sports Stadium, his friends and his neighbourhood. Vold is a lyrical master in shaping the map of Oslo by using long expansive and *nyenkle* (*new simple*) poems. In 1992 he was given the honorary prize - *Bypatrioten* (*The City Patriot*), awarded by Olso's Byens Vel (The Society for the Welfare of Oslo).

[2] "'This prize is established by The Norwegian Writers' Center and is awarded to a person or institution that has made noticeable efforts in the process of dissemination of poetry'" - https://www.forfattersentrum.no/ostlandet/wergelands/ (accessed 03.12.2020).

[3] *Nyenkelheten* (*the new simplicity*) is a literary concept which makes reference to simple and common poems, most of them being about everyday life, things and activities.

Based on simple and concrete things and even real people and facts, the urban poems offer the reader an interesting combination of present and past images of the city of Oslo as it was before, during and after the most expected but also dangerous process of modernization. Thus, "Funny", "Trikkeskinnediktet" ("Tramlines"), "Bildet stanser på Barkåker-diktet" ("The Image Stops at Barkåker-The Poem"), "Tale for loffen" ("Speech for the White Bread"), "Bo på Briskeby blues" ("Living in Briskeby Blues") are a few examples of poems published in the volume *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (*Mother Goodhearted's Happy Version. Yes*, 1968), which illustrate the city life, approached from various poetical perspectives and interpretations. Being born in Oslo, the poet focuses his attention both on its geographical location, including streets, and houses, and on people's everyday life and preoccupations. Being particularly interested in presenting its social part, Vold often wrote about political and social issues of the city, getting actively involved in different social and political debates of that time. For instance, the poem entitled "Desemberlys – stumfilm i Wergelandsveien" ("December Light – Silent Film in Wergeland Street") is made of twenty-five lines without being structured in stanzas and without any punctuation marks but commas and a few dashes which underlines the pauses the poet makes while reading it. The whole poem is built on several contrasts. It begins with "-denne kvinnen" ("-this woman") repeated three times throughout the poem, thus outlining the main character who is "a woman" with her baby boy sleeping in a pram while she was talking to the poet on the pavement on a clear December morning ("en klar desembermorgen"). The eleventh line reveals the reader the place where this moment took place. It was on the pavement along the Wergelandsveien (Wergeland Street) near Slottsparken (The Palace Park) in Oslo. While the woman was talking, the poet could not focus enough as to be able to follow her, this being caused also by the rumour and the city noise "I cannot follow/ her, there are partly the cars passing along Wergeland Street, partly/ her clean maiden face, so strong and clear in the morning light [...]" (Vold, *Mother Goodhearted* 83, my own translation)[4]. The only thing the poet remembered was that the woman's husband "is at the monastery/ somewhere in Belgium, to concentrate himself/ on a research assignment [...]" (Vold, *Mother Goodhearted* 83, my own translation)[5]. The tone of the poem is ironical in the sense that there are several words, such as: "pavement", "car noise", "I cannot follow her [because of the noise]" contrasting with "monastery", "to concentrate". In other words, the stress is set on the contrast noise vs. quietness, where noise can also be associated with air and phonic pollution. The use of this location is

[4] "jeg er ikke riktig/ med, dels suser bilene forbi langs Wergelandsveien, dels/ er hennes rene pikeansikt så sterkt og klart mot morgenlyset, [...]".

[5] "er i kloster/ i Belgia et sted, for å konsentrere seg/ om en forskeroppgave, [...]".

not chosen at random, on the contrary, Wergeland Street separates the Palace Park from an urban area, with numerous houses, block of flats and newly built buildings. Vold is presenting the city of Oslo using two main perspectives: Oslo the green and old city and Oslo in its full process of modernisation.

By comparing it to the poem above, "En dag vender byen tilbake" ("One Day the City Will Come Back") begins with a nostalgic tone, though some may also discern a touch of regret and bitter irony strongly related to the way in which Oslo gradually became a modern city. The poem is structured in seven stanzas made of two long lines. It begins with the image created by the epithet the 'smoke clouds' coming out of the people's mouth and the personification of these clouds with "big vivid colourless flowers" (Vold, *Mother Goodhearted* 74, my own translation)[6]. The clouds of smoke bring back a childhood memory which is revealed through the rhetorical question: "[...] Who/ didn't play steam train in November when he was little?" (Vold, *Mother Goodhearted* 74, my own translation)[7]. In search of a peaceful place, Vold personifies the tram, by stating that it is "[...], a big blue animal that never gets tired/ of playing with us" (74, my own translation)[8], followed by the comparison "the sky is blue like a tram […]" (74, my own translation)[9]. According to Vold, life is seen as a game, which gradually becomes something serious. In this sense, there is an abrupt change in the tone of the poem, becoming suddenly ironic and bitter. The line "[...] where the frost/ with urine has drawn up the strangest bends/ from the fence to the pavement" (74, my own translation)[10] illustrates the reality where "[...]. The street is the land of the cobblestones, / swarming with cobblestones, one by one and one by one, each stone / stabbed in its own place by men in blue overalls, stabbed / and stabbed to an endless bouquet of gray flowers to us!" (75, my own translation)[11]. Thus, the poet gives human characteristics to the cobblestones which were 'killed' by the workers in blue overall, by replacing them with asphalt. The verb "å stikke noen ned" means "to stab somebody", so this image presents the process of 'killing' the historical past of the city of Oslo whose streets are undergoing renovation, thus burying its historical and cultural beauties. This verb "å stikke ned" creates an ambiguous sense to the entire stanza. On the one hand, it creates the image of the workers who are

[6] "røykskyer/ ut av munnen, store levende fargeløse blomster".
[7] "[...] Hvem/ har ikke lekt damptog i november da han var liten?"
[8] "[...], et stort blått dyr som aldri blir trett/ av å leke med oss".
[9] –"Himmelen er blå som en slik trikk […]".
[10] "[...] der frosten/ med urin har trukket opp de underligste buktninger/ fra plankegjerde til fortauskant".
[11] "[...]. Gata er brosteinens land, /der myldrer det av brostein, en og en og en og en, hver stein/ stukket ned på sin plass av menn i blå overall, stukket ned/ og stukket ned til en endeløs bukett grå blomster til oss!"

pressing so hard the cobblestones in order to break them into pieces. On the other hand, the poet uses this image in order to emphasise that it is possible for the city of Oslo to become what it was once, by referring to its beautiful and archaic cobblestone streets which are paved by the workers. In fact, these pieces of stones resemble the pieces of a puzzle which are fixed into the street by the workers in order to recreate the original image of the city of Oslo.

The whole poem is built on the following words: 'folk' ('people'), 'blomster' ('flowers'), 'trikk' ('tram'), 'himlen' ('sky'), 'fortau' ('pavement'), 'gate' ('street'), 'brostein' ('cobblestones') and 'menn i blå overall' ('men in blue overalls'). These are the words on which the entire poem is structured on, being critical of the huge wave of modernisation process upon the old and precious cultural heritage of the city, including streets, wooden houses and green areas, a process seen only as a way of destruction and pollution.

Most of the poems from *Mor Godhjerta* (*Mother Goodhearted*) are about the city of Oslo, being often characterised as sharp, ironic and critical against the Norwegian public authorities.

> From this perspective, the cityscapes can remind of Rolf Jacobsen. The green colour of the book cover may symbolise spring – but also green values, an endangered life style, for everything is not only idyllic, many of the poems consist of a harsh criticism towards the authorities of the city of Oslo, of the social politics and the housing politics, of the reorganization and the lack of respect for old housing areas [of Oslo] (Wærp, *Nordlit 9* 105, my own translation).[12]

The collection entitled *En som het Abel Ek (One Named Abel Ek, 1988)* consists, right from its title, of a wordplay which has different meanings: "en som het" ("one named") or "ensomhet" ("loneliness"). The poems from this volume are mostly centred on nature, on the feelings of happiness and solitude of the main character, Abel Ek. Thus, the city of Oslo is seen and described from a totally different perspective than those presented in the aforementioned poems: "the main character is Abel, maybe the poet's alter ego, [...], who is strolling around Oslo, by 'bringing the whole city in', its present and its past, being excited – by the Blue Tram – and irritated – by the cutting down of the old trees" (Wærp, *Nordlit 9* 118, my own translation)[13]. For instance, "På Vippetangen"

[12] "Byskildringene kan mine om Rolf Jacobsen i det lyse hjørnet. Den grønne omslagsfargen kan i så måte symbolisere våren – men også grønne verdier, en truet livsstil, for alt er ikke bare idyll, mange av diktene formulerer en krass kritikk av styringen av Oslo by, av sosialpolitikken og boligpolitikken, av saneringsiver og mangel på respekt overfor gamle boligområder".

[13] "hovedpersonen er Abel, kanskje et alter ego for poeten, [...], som rusler rundt i Oslo og "tar inn" hele byen, i nåtid og fortid, lar seg beruse – av blåtrikken – og irritere – av nedhoggingen av gamle trær".

("At Vippetangen[14]") is a poem of five stanzas, each made of four lines which resembles a *nyenkel* (*new simple*) poem about a man who is taking a relaxing walk to the harbour before taking the bus to the north. This poem is part of the "Sixth book" from the above-mentioned volume, called "Vi er her, Abel Ek!" ("We are here, Abel Ek").

Most of the lines are only made of a single word which is either a preposition or an article. The poem presents a part of Oslo Fjord City including Vippetangen area. The following words selected from the poem, 'havna' ('harbour'), 'å vagge på' ('to sway from side to side'), 'Vippetangen', 'fjorden' ('the fjord') and 'water' present the southern part of the city with its coastline. Underneath this simple poem, the text hints at a more complex idea which puts emphasis on the ironic aspects of the poetic voice regarding the complex process of urban development of the waterfront of the Fjord City in Oslo. The poetic voice was against this renewal project, his disagreement being subtly presented among the lines of this poem: "[...]/ take a walk/ down to the harbour/ [...]/to check/ if/ the fjord/ is in water/, [...]" (Vold, *One Named Abel Ek* 193, my own translation)[15]. According to Professor Henning Howlid Wærp, the city of Oslo as it is presented in some of the poems of this volume is depicted from an ironic and critical perspective, the poetic voice being almost all the time bothered by all the changes that occurred gradually in town, especially those related to the process of modernisation: "[...] a lyric *I* who potters about in Oslo, [...], in the present and in the past, being exhilarated - by the Blue Tram - and annoyed about cutting down the old trees" (Wærp, Nordlit 9 118, my own translation)[16].

"Linje Null" ("The End of the Line") is a poem selected from the same volume, *En som het Abel Ek (One Named Abel Ek, 1988)*, whose title can be translated in two different ways, either "Line Zero" thinking of one of the trams' lines, which reveals the irony and sarcasm in the tone of the poetic voice, or "The End of the Line" if the reader refers strictly to its themes, including death, abandonment, urbanization. Even if the poem is arranged in three stanzas each of four verses, it is made of five sentences and a rhetorical question which are separated randomly into different lines, thus having the shape of a poem. The first visual image presents the Frelseren's graveyard in the beginning of spring, with pots ("kanner") and crosses ("kors") and the fresh painted bench ("benken er nymalt"). In the background one could see the rust-red bus to Sagene which is one of the boroughs of Oslo whose name means 'saws' in English and which

[14] "Vippetangen is the city's most central harbour situated at about one kilometre from The City Hall and Oslo Central Station, an area which is part of the Fjord City" – https://www.oslohavn.no/no/arkiv/arkiv-2011/vippetangen/, accessed 12.12.2020.

[15] "[...]/ ta en tur/ ned til havna/ [...]/sjekke / om/ fjorden/ ligger i water/, [...]".

[16] "[...] et jeg som rusler rundt i Oslo, [...], i nåtid og fortid, lar seg beruse – av blåtrikken- og irritere- av nedhoggingen av gamle trær".

emphasis the idea that this part of the city was strongly industrialised, especially in the 19th century[17]. The chromatic image of the rust-coloured bus as it is presented in the following verses: "Back in time/ there was Sagene/ tram – [...]" ("Før i tiden/ fantes Sagene/trikken – [...]") (Vold, *One Named Abel Ek* 116, my own translation), creates a crossing bridge between the city of Oslo as it was in the times past and nowadays. Moreover, the fact that the poetic voice points out, that once, in this borough, the Sagene Line was the first tramway opened in 1899, now being abandoned.[18] "[...] Sagene/ tram – it was light blue and wandered/ in circle. Line Zero" ("[...] Sagene/ trikken – den var lyseblå og vandret/ i ring. Linje Null") (Vold, *One Named Abel Ek* 116, my own translation).

In 1989 Vold published the volume entitled *Elg* (*Moose*), which is formed by different poems which offerseveral perspectives about Norwegian culture and society, aiming at different places and experiences in the city of Oslo. The title of the volume is the name of the largest land mammal in Norway, the moose. In this sense, in the beginning of the volume, there is a poem entitled *Elg* (*Moose*) where the poetic voice invites the reader to call him a moose, by associating his personality with the characteristics of a moose, thinking about the patience, the endurance and the strength of this animal. However, the poetic voice states that like the moose, he "sparker hardt/ men sjelden./ Bare/ når/ nødvendig" ("kicks hard/ but rarely./ Only/ when/ necessary" (Vold, *Moose* 15, my own translation). Therefore, the reader is aware, right from the beginning that according to the poetic voice there is a strong resemblance between a Norwegian and a moose, especially regarding their behaviour in different situations. On the one hand, among the poems from this volume, the one entitled "Enn om vi asfalterte flagget?" ("What if we paved the flag with asphalt?" is a deeply sarcastic dedication "to those who destroyed the capital city of this country" (Vold, *Moose* 114, my own translation). On the other hand, poems like "Kapitalismens grunnleggende mystikk" ("The Fundamental Mysticism of the Capitalism" and "Sangen om Bislett – Skøytesportens Mekka" ("The Song about Bislett – The Mekka of Ice Skating") are strongly related to several administrative, internal city issues, whereas there are poems dedicated to various Norwegian personalities, sportsmen and literary figures all being gathered both in the subchapter *Fem viser* (*Five Folk Songs*) and *In Memory of*. The poem "Applaus for Rolf Falk-Larssen ("A Round of Applause for Rolf Falk-Lars") published in *Fem viser* (*Five Folk Songs*) presented a well-known sportsman, Rolf Falk-Larssen (b. 1960), who became a World Champion at skating in 1983 on Bislett Stadium, in Oslo. The subchapter *In Memory of* consists of several poems dedicated to different Norwegian literary figures: "Den svimle svingen – *Inger Hagerup* (1905-1985)" ("The Dizzy Swing - *Inger Hagerup* (1905-1985), Inger

[17] https://www.oslobyleksikon.no/side/Sagene_(bydel), accessed 12.12.2020.
[18] https://www.oslobyleksikon.no/side/Sagene_Ring, accessed 12.12.2020.

Hagerup being a Norwegian writer and poet who was born in Bergen, but after she got married in 1931, her family lived in Haugerud and area situated in the borough of Alna, Oslo. "Der bjørketreet stod – Radka Toneff (1952-1982)" ("Where the Birch Tree is Located – Radka Toneff (1952-1982)", where Radka Toneff was a talented Norwegian-Bulgarian jazz musician, who was born in Oslo. There are also poems where different Norwegian poets and even foreign jazz musician are evoked, such as: the modernist post-war Norwegian poet Astrid Hjertenæs Andersen (1915-1985), the famous Norwegian romantic poet, Henrik Wergeland (1808-1845) and last but not least the American jazz trumpeter and vocalist, Chet Baker (1929-1988) who performed together with Vold on the album "Blåmann, Blåmann" ("Telemark Blue") in 2009.

Thus, besides being an excellent poet, essayist and translator, Vold often reads his poems being accompanied by a blues or jazz orchestra, together with well-known Norwegian and foreign musicians. For instance, the poem "Sofies Plass Blues" ("Sophia's Plass/Square – Blues") published in the same volume in the subchapter entitled *Fem viser* (*Five Folk Songs*) is read by Vold together with Nisse Sandström (b. 1942), the Swedish jazz musician who played the tenor saxophone, the Norwegian jazz musicians, the pianist Egil Kapstad (1940-2017) and the upright bass, Terje Venaas (b. 1947). This performing together with several others was released on the album *Pytt Pytt Blues – Jazz&Lyrikk Kvartett* (*Pytt Pytt Blues – Jazz and the Lyrical Quartet*) in 1992.

The message of the poem "Sofies Plass Blues" ("Sophia's Plass/Square – Blues") is a more general one and it makes reference especially to those old and picturesque cobblestone streets which nowadays are full of value and are part of the cultural heritage of the city. These areas make a difference between the ultra-modern cities and the traditional and special places which are representative landmarks within a metropolis. The poem opens with the repetition of the word "stein" which means "stone" and with an enumeration and a summing up made by the poetic voice regarding the stones which were knocked down in order to be replaced with some other modern and more sustainable materials: "First, you grab a stone, then another one,/ Then you grab one more stone – on the whole, four stones/[...]/Than you grab seven stones and a deep breath:/squeeze them and knock down the stones" (Vold, *Moose* 61, my own translation)[19]. Right from the beginning the poetic voice seems to be highly preoccupied by numbers and counting, 'fir'' ('four'), 'sju' ('seven'), 'fjorten' ('fourteen') and 'ni' ('nine') are those numbers mentioned by the lyric *I* throughout the whole poem. In the second stanza, the lexical field of the word 'stone' is enriched with the word 'brostein' ('paving stones' or 'cobblestones'). In addition, there are two lines which make a clear reference to those days when almost all the streets were

[19] "Først tar du en stein, så tar du en stein,/ Så tar du en stein og en til – det blir fir'/[...]/ Da har du sju stein, da tar du en djup pust:/ Klemmer til og dunker steinene ned".

paved with cobblestones where even the "bryggergampen finner fotfeste i" ("the Jutland horse managed to get a foothold". The poetic voice in the last two verses of the second stanza, describe Queen Sophia of Nassau (1836-1913) who was Queen of Sweden between 1872 and 1907 and Queen of Norway from 1872 until 1905. She was married to King Oscar II in 1857, being a religious and a philanthropist queen.[20] "Sophia was a queen. Sophia was a fairy./ Sophia received her place with the cobblestone in the snow" (61, my own translation)[21]. The tone of the lyric *I* is ironic and emphasises the fact that all the cobblestones would be gradually knocked down and be replaced with asphalt: "Remove the cobblestones, replace them with asphalt,/now, people who knock the cobblestones don't count./ Nobody can count to seven, nobody can count to nine./ The one who does not like her place is Sophia!" (62, my own translation)[22]. The people who replaced the cobblestones with the asphalt did not care about the importance of each cobblestone for the city of Oslo, and as the poetic voice pointed out, '[they] don't count now'. They were thinking very pragmatically about quickly replacing these stones with something more practical, repaving the old streets with asphalt. Additionally, there is also a wordplay regarding the verb 'å telle' ['to count'] in the above mentioned lines: "folk, [...], teller ikke nå", where the verb 'å telle ikke' means 'doesn't count', while in the next line the verb 'å telle' is used properly with the meaning of 'counting' from one to ten, for instance. With reference to Sophia's Plass, in the end of the poem, this place is personified, instead of talking about a place in Oslo, the poetic voice referred to it as Queen Sophia. Moreover, by using the verb "digger", a slang word for 'to like' or 'to set the emphasis on something', it is expressed in an informal way the fact that the queen disliked this situation and would rather prefer the cobblestones to asphalt.

Regarding the structure of the poem, it is made of four stanzas, each made of six lines and a few para-rhymes: 'stein'/'fir', 'stein'/'til', 'fe'/'sne', 'rår'/'flår' and 'nå'/'ni'. This poem is also read rhythmically by Vold with a melody composed by one of the most famous Norwegian jazz musician Egil Kapstad. Thus, by reading it with a piano accompaniment, the message of the poem is not as ironic and bitter about this unpleasant urban experience, as it is reflected in the text itself. By setting it to music, the message gradually turned into a slightly humoristic and pleasant one, the piano expressing in a concrete way the sound and rhythm of knocking down the cobblestones. All the poems collected in this volume stress "[...], Vold's implication [...]" (Wærp, *Nordlit 9* 119, my own translation)[23] and awareness.

---

[20] https://snl.no/Sofie_-_norsk_og_svensk_dronning, accessed 12.12.2020.

[21] "Sofie var en dronning. Sofie var en fe./Sofie har fått sin plass med brostein i sne".

[22] "Brostein skal vekk, asfalt skal på,/folk som dunka brostein teller ikke nå./Ingen kan telle til sju, ingen kan telle til ni./ Den som ikke digger plassen sin er Sofi!".

[23] "[...], Volds engasjement [...]".

Regarding the 90s, in *Ikke. Skillingstrykk fra nittitallet* (*Not: Broadsides from the Nineties*, 1993), "it is 'the enemy of the community', Jan Erik Vold identifies himself, in this volume, with the police as an opponent" (121, my own translation)[24]. The whole volume of social critical poems is formed of seven parts written in capital letters: *enten* (*either*), *huset* (*the house*), *makta* (*strength*), *geografi* (*Geography*), *raseri* (*fury*), *rår* (*rule*), *ikke* (*not*).

The poem entitled "Oppgave i praktisk regning" ("A Practical Arithmetic Exercise") is the third part of the complex poem entitled "Guided tour gjennom Pytt-Pytt-Lan" ("Guided Tour through Pytt-Pytt-Lan") made of seven sections. This poem as well as most of the poems of this volume presents real and tangible everyday urban situations and several various social and political problems. For instance, the poem "Oppgave i praktisk regning" ("A Practical Arithmetic Exercise") is built upon a dialogue between a teacher and a student regarding a few simple calculations related to the installation of "kunstfrossen skøytebaner" ("artificial frozen ice skating rinks") at Bislett Stadium[25]. Even if the poem seems simple in form and content, being made of five stanzas, each of two lines without rhyme, its message is very serious. This stadium is an emblematic place for the city Oslo and for Norway. According to the article written by Knut Are Tvedt about Bislett Stadium, on this arena were taking place "opening and closing ceremonies, several skating contests, the 1952 Olympic Games and the European Athletics Championship held in 1946 as well as thirteen World Skating Championships and ten European Skating Championships" (Tvedt, my own translation)[26]. It is also known for its annual Diamond Athletics League organised under the name of *Bislett Games*. In 2004 the old stadium was demolished and rebuilt in the course of less than a year. Unfortunately, at the new Bislett Stadium will not take place speed skating competitions anymore. In fact, this was one of the major reasons why Vold wrote this poem, which ends with a note of disappointment expressed through the rhetorical question: "Hvordan gikk det med skøytesporten da?" ("What about ice skating?"). Even if the whole poem may be characterised by simplicity in content and form, an in-depth analysis reveals that Vold wrote it as a manifesto in order to emphasise that there are not so many who care about cultural heritage of a city represented by old and emblematic buildings whose walls were witnesses to important sports events and unforgettable speed skating competitions. It is the manifesto of the one who

[24] "det er 'samfunnsfiender' Jan Erik Vold i denne samlingen identifiserer seg med, med politiet som motpart".

[25] Bislett Stadion (Bislett Stadium) is one of the most emblematic buildings in Oslo and according to Jan Erik Vold, the American magazine *Sports Illustrated* stated that the stadium is the most impressive construction, especially used for athletic events,
< http://www.allgronn.org/janerikvold2.html>, n.d. 14.12.2020.

[26] "åpnings- og avslutningsseremonien og skøyteløpene under vinter –OL i 1952, for EM i friidrett i 1946, samt for 13 VM og 10 EM på skøyter", https://snl.no/Bislett_stadion, accessed 14.12.2020.

is in a permanent search of impressive places, especially those rooted in the past, which give the feeling of belonging to a community. All these constructions and places contributed to the constant shaping of the Norwegian culture and identity. In this sense, Jan Erik Vold, Dag Solstad and Kjartan Fløgstad published the book "Folkets stadion. Bislett" ("The Stadium of the People. Bislett") where the editors together with other contributors wrote about pleasant and enjoyable memories experienced at Bislett Stadium. According to Vold, the whole book reminisces about the unforgettable old sports arena, a place full of memorable emotionally charged events, but it may also seen as a protest.[27]

The literary critic Østein Rottem (1946-2004), in his study entitled ""Jan Erik Vold – den lekende provokasjon" ("Jan Erik Vold – the Playful Provocation") published in the seventh volume of the *History of Norwegian Literature*, stated the following: *"Not: Broadsides from the Nineties* is rather a political volume of poetry. In this case, Vold has the role of a society critic with an extreme sincerity and a biting sarcasm. [...]. Most of the poems turn the spotlight on [the events] which took place during 'the capital's Right-Regime 1976-1991)" (Øystein 226, my own translation)[28].

Taking all these things into consideration, the complexity of the urban poems written by Jan Erik Vold, consist of a variety of city poems which are very different in form and content, each of the aforementioned volumes presenting the needs of the people, of the citizens of the city of Oslo, in different periods of time, beginning with the 60s and ending up with the 90s. With respect to the 60s, the poet portrays a more relaxing and pleasant atmosphere, which is strongly characterised by the new-simple poems. These special poems are for and about people. Regarding the poems from the 60s, the readers can especially identify themselves with everyday urban experiences. The level of irony becomes gradually bitter while moving on to the 80s and to the 90s. It is worth noting that through the literary simplicity of his poems, whose message paradoxically are not that obvious, Vold gives the readers the unique possibility to explore the city of Oslo in a very original way. Therefore, by simply reading his poems which abound in Norwegian names of places, of literary figures, sportsmen, musicians, of politicians, of several important events that took place in Oslo, they all increase the readers' curiosity, by making them search for different explanations, in articles, lexicons, books, in order to understand the message of his urban poems. Thus, through his poems, Vold managed 'to bring his city poems down to earth', making them an important part of the community.

---

[27] https://www.aftenposten.no/oslo/i/PpV7e/gamle-bislett-til-aere, accessed 10.12.2020.

[28] "*Ikke. Skillingstrykk fra nittitallet* (*Not: Broadsides from the Nineties*) er mer konsekvent gjennomført politisk diktsamling. Vold går her inn i rollen som samfunnsrefser med bistert alvor og bitende sarkasmer. [...]. Flere av diktene retter søkelyset mot det som skjedde under 'hovedstadens Høyre-regime 1976-1991)".

## BIBLIOGRAPHY

Vold, Jan Erik. *Vold's Voice*. Oslo: Gyldendal, 2014.
—. *I Vektens tegn: 777 DIKT* (*Under the Sign of Libra. 777 Poems*). Gyldendal, 2000.
—. *IKKE. Skillingstrykk fra nittitallet* (*Not: Broadsides from the Nineties*). Gyldendal, 1993.
—. *En som het Abel Ek* (*One Named Abel Ek*, 1988). Gyldendal, 1988.
—. *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (*Mother Goodhearted's Happy Version. Yes)*. Gyldendal, 1968.
Wærp, Henning Howlid. "Jan Erik Vold (18 October 1939 -)". *Dictionary of Literary Biography, vol. 297: Twentieth-Century Norwegian Writers* edited by Tanya Thresher. Gale, 2004, pp. 343-354.
—. "Virkeligheten, den dusjen: Jan Erik Vold gjennom fire tiår" ("Reality, a Shower – Jan Erik Vold Through Four Decades"). *Nordlit*, no.9, 2001, pp. 97-103.
Øystein, Rottem. "Jan Erik Vold – den lekende provokasjon" ("Jan Erik Vold – the Playful Provocation"). *Norges litteratur historie* (*The History of Norwegian Literature*), edited by Edvard Beyer. J.W. Cappelens Forlag 1997, pp. 207-227.

**Webliography:**

Aubert, Marie. "Gamle Bislett til ære" ("In Honour of the Old Bislett"). *Aftenposten*, 20.10.2011, https://www.aftenposten.no/oslo/i/PpV7e/gamle-bislett-til-aere. Accessed 10 December 2020.
Mardal, A. Magnus. "Sofie-norsk og svensk dronning" ("Sophia – the Norwegian and Swedish Queen"). *Store norske Leksison* (*The Norwegian Lexicon*), https://snl.no/Sofie_-_norsk_og_svensk_dronning. Accessed 12 December 2020.
Vangen, Odd. "Jysk hest" ("Jutland Horse"). *Store norske Leksikon* (*The Norwegian Lexicon*), https://snl.no/jysk_hest. Accessed 14 December 2020.
Vold, Jan Erik. "Den som vil bli president må være god til å dra armkrok" ("The One Who Wants to Become President Must be Good at Arm Wrestling"). *OSLOomgivelser*. n.d. 14 December 2020. <http://www.allgronn.org/janerikvold2.html>.
"Sofies Plass". *Oslo Byleksikon* (*The Leksikon of the City of* Oslo). n.d. 14 December 2020. < https://www.oslobyleksikon.no/index.php/Sofies_plass>.
Tvedt Are Knut. "Bislett stadion" ("Bislett Stadium"). *Store norske Leksikon* (*The Norwegian Lexicon*), < https://snl.no/Bislett_stadion>. Accessed 14 December 2020.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 231 - 248
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.17

# PERCEPTIONS OF DEVELOPING READING AND WRITING SKILLS IN SWEDISH IN AN ONLINE CONTEXT

**ROXANA-EMA DREVE[1], RALUCA POP[2]**

**ABSTRACT.** ***Perceptions of Developing Reading and Writing Skills in Swedish in an Online Context.*** This paper intends to focus on BA students' reading and writing skills in *Swedish as a foreign language in a Scandinavian context*. In addition, the study aims to discuss the difficulties students have encountered when studying Swedish as a foreign language in an online academic context amid Covid-19 pandemic. A survey research comprising closed-ended and open-ended questions was conducted by using a questionnaire as the main instrument for collecting data. The respondents were BA students in Norwegian language and literature, enrolled at the Faculty of Letters at Babeş-Bolyai University, who had already studied Norwegian for four semesters in the frame of this programme and who took the one semester optional course in Swedish. The language distance between Norwegian and Swedish is relatively small because both languages are part of the North-Germanic branch. We considered it relevant to explore the manner in which students tackle these similarities, differences and the cross-linguistic transfer between the two languages and whether their reading and writing practices in Norwegian have influenced in any way the acquisition of Swedish. Nowadays, new technological advances provide additional support to foreign language learning and develop learners' digital literacy. Therefore, the paper aimed at understanding what types of authentic resources are used by students, in order to develop their linguistic and sociolinguistic competence in Swedish. The results showed that students are willing to improve their language skills, as they believe that mastering another Scandinavian language could help them increase their academic and professional opportunities and would constitute an advantage in terms of easiness to develop writing and reading skills in Swedish.

[1] **Roxana-Ema DREVE** is Associate Professor at the Department of Scandinavian Languages and Literature, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca. Ph.D. thesis on the theme of childhood and fractal analysis in J.M.G. Le Clézio and Göran Tunström's works. She has published articles on childhood, fractal analysis, science and literature. Email: roxana.dreve@ubbcluj.ro

[2] **Raluca POP** is Senior Lecturer, Ph.D., at the Department of the Didactics of Social Sciences, Faculty of Psychology and Sciences of Education, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. Her research area comprises communication skills, intercultural communication competence and teaching English, Norwegian and Swedish as foreign languages. Email: raluca.petrus@ubbcluj.ro

***Keywords***: *Norwegian, Swedish, language distance, language similarities, cross-linguistic influence, foreign language learning, BA level*

**REZUMAT.** ***Percepţiile studenţilor cu privire la dezvoltarea competenţelor de citire şi scriere în limba suedeză într-un context de predare online.*** Acest studiu îşi propune să ofere detalii despre autoevaluarea abilităţilor de citire şi scriere ale studenţilor de la nivel licenţă înscrişi la cursul de *Limbă şi cultură suedeză în context scandinav*. În plus, studiul îşi propune să discute dificultăţile de învăţare a limbii suedeze în contextul predării online, pe fondul pandemiei Covid-19. Instrumentul de colectare a datelor folosit în acest studiua fost un chestionar care a cuprins întrebări cu răspunsuri deschise şi închise. Respondenţii sunt studenţi înscrişi la specializarea limbă şi literatură norvegiană, nivel licenţă, la Facultatea de Litere, Universitatea Babeş-Bolyai, care au studiat deja limba norvegiană timp de patru semestre în cadrul acestui program şi au urmat cursul opţional de suedeză din semestrul cinci. Deoarece fac parte din aceeaşi grupă nordică a limbilor germanice, distanţa lingvistică dintre norvegiană şi suedeză este relativ mică. De aceea, am considerat că este relevant să explorăm modul în care studenţii abordează aceste asemănări şi diferenţe precum şi modul în care se relaţionează la transferul translingvistic între cele două limbi. S-a pus accentul pe abilităţile de citire şi de scriere, deoarece am dorit să vedem dacă aceste competenţe deja dobândite în limba norvegiană au influenţat în vreun fel abilităţile corespondente în limba suedeză. Actualmente, noile progrese tehnologice oferă sprijin suplimentar învăţării limbilor străine şi dezvoltă competenţele digitale ale cursanţilor. Prin urmare, articolul şi-a propus să observe ce tipuri de resurse autentice sunt utilizate de studenţi pentru a-şi dezvolta competenţele lingvistice şi sociolingvistice în limba suedeză. Rezultatele au arătat că studenţii sunt dispuşi să-şi îmbunătăţească abilităţile lingvistice, deoarece consideră că stăpânirea unei alte limbi scandinave îi poate ajuta să îşi sporească oportunităţile academice şi profesionale şi constituie un avantaj în ceea ce priveşte uşurinţa de a dezvolta abilităţi de scriere şi citire în suedeză.

***Cuvinte-cheie***: *norvegiană, suedeză, similitudini şi diferenţe lingvistice, interferenţe lingvistice, învăţarea limbilor străine, nivel licenţă*

## Theoretical underpinnings

In the context of the Covid-19 pandemic the entire teaching process at the Faculty of Letters, at Babeş-Bolyai University (BBU) embraced an online teaching format that would pose new challenges and demands for both teachers and students. The teaching content needed to be adapted to a technology

mediated communication that integrated diverse digital tools in order to transform the teaching and the learning processes. Therefore, this had direct pedagogical implications for teaching *Swedish as an optional course* to the third-year students, as the new learning environments evolved "into more dynamic, immediate and communicative environments" (Sturm *et al.* 368). On the one hand, online teaching was easy to access, had both a synchronous and an asynchronous component and it was a convenient means of providing learning materials in the Covid-19 pandemic. On the other hand, its limitations were grounded in "lack of community, technical problems, and difficulties in understanding instructional goals" (Song *et al*. 59) or being "boring and unengaging" (Dhawan 8).

An important avenue of inquiry in the field of teaching a foreign language is the concept of 'language distance' that raises some didactic implications. Language distance factors refer to the linguistic similarities and differences occurring between two languages (Gamallo *et. al*. 2), namely one's mother tongue or other known languages and a foreign language intended to be acquired. Accordingly, these similarities and differences between languages might support or impede the acquisition of a foreign language.

This paper focuses on teaching Swedish as a foreign language to students who have acquired competences in Norwegian, in the frame of the Norwegian BA-programme. Thus, in this case, language distance is minimal because the two Scandinavian languages have many elements in common with regard to syntax and morphology (Torp 21). In addition, the vocabulary, the phonology, the inflection and the grammar rules usually found in Norwegian and Swedish are not that disparate, which offers to speakers of these languages a basis for mutual intelligibility (Delsing & Åkesson 3-6). Even if inevitably some mental effort is implied, speakers of Scandinavian languages can communicate with each other in their own language (Beijering *et al.* 15).

Given this context characterized by the similarities and differences between the two Scandinavian languages, the survey we distributed to our students required them to self-evaluate their reading and writing skills in Swedish, after studying this language for just one semester.

Lexical and phonological differences between Norwegian and Swedish are moderate and table 1 below provides some common examples. A thorough investigation of these typological differences has been presented extensively in the literature[3].

[3] See also Bandle Oskar *et al. The Nordic Languages: An International Handbook of the History of North Germanic Languages*, vol. 1, 2002 and Anders Holmberg and Jan Rikkhoff. "Word order in the Germanic languages". *Constituent Order in the Languages of Europe*, edited by Anna Siewierska, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1998, pp. 75-104.

| Norwegian | Swedish | English |
|---|---|---|
| *ikke [i`k:ə]*<br>*og [å:], [å:g]*<br>*kjøre [çø:`rə]*<br>*gjennom [je´n:åm]* | *inte [in:te]*<br>*och [åk]*<br>*köra [çö:ra]*<br>*genom [jẹ:nåm]* | *no*<br>*and*<br>*drive*<br>*through* |

**Table 1.** Lexical and phonological differences between Norwegian and Swedish

Equally important in the context of foreign language teaching is the concept of 'crosslinguistic influence'. This concept refers to "the influence of a person's knowledge of one language on that person's knowledge or use of another language" (Jarvis & Pavlenko 1). In our case, the respondents learn Swedish as their third or fourth language and for only one semester. Therefore, for these multilingual students, an essential aspect for learning a new language revolves around "building on what you know as you learn something new" (Lightbrown 110). Crosslinguistic influence is a twofold phenomenon. On the one hand, it can have a positive effect in the case of learning a foreign language, as similarities and connections made between two or more languages accelerate the language development process. On the other hand, it can have a negative effect as learners might be prone to overapply a rule or to hypothesize that an item of vocabulary has the same meaning in both languages. Table no. 2 below indicates some false friends in Norwegian and Swedish which often tend to mislead students.

| Norwegian/ Swedish | English translation of the meaning in Norwegian | English translation of the meaning in Swedish |
|---|---|---|
| *rolig* | calm | funny |
| *semester* | semester | holiday |
| *rar* | strange | nice |
| *by* | village | city |
| le | laugh | smile |

**Table 2.** False friends in Norwegian and Swedish

In the same line of thought, the effectiveness of acquiring a foreign language is influenced by some variables such as age, aptitude, attitude, personality, learning styles (Harmer 81-88) or motivation (Dörney 117).

Our present study intended to investigate students' type of motivation for studying Swedish as a foreign language, in an attempt to adapt the online teaching resources to the learners' needs and interests.

## Reading and writing in Swedish as a foreign language

Reading is - according to the simple view of reading - a twofold process that entails word recognition (decoding) and language comprehension (Gough & Tunmer 6-10). Therefore, intensive or extensive reading enhances the development of vocabulary and of phonological awareness and provides a meaningful context for understanding syntax. Another aim of our paper is to inquire about students' writing and reading skills in Swedish and see if the fact that they already master a Scandinavian language does indeed help them achieve a higher level of proficiency in Swedish, as it is indicated by Harmer who notes that productive and receptive skills "are seldom separated in real life" (265) and are not encountered in isolation. Since a considerable amount of information is presented in written form at the one semester course *Swedish as a foreign language in a Scandinavian context* reading skills become predictors of academic achievement (Pop 2).

Reading is a complex process that involves different subskills, such as being able to read for general understanding or for specific purposes, to infer meaning from a given context etc. In order to improve students' reading techniques in Swedish we explored the development of these subskills by asking them to scan texts for specific elements that could help them put the events in order, to answer comprehension questions related to the items of information presented in the text; to recognize different structures in authentic texts etc.

Writing skills in a foreign language can represent a challenge, not only for the student, but also for the teacher. Teachers need a constant revision of teaching techniques and a variety of exercises that allow students to be creative, but also, at the same time, to demonstrate their knowledge. The student, in exchange, as Gillett *et al*. observe (xix), must understand the task that is given, must make a thorough research, plan the disposition of the text, correct and edit the resulting paper.

In order to improve students' writing techniques in Swedish we asked them to write texts based on specific topics (presentation, family, interests etc); to elaborate a sentence that summarizes a text etc. In an online teaching context, we also used different apps. Some of them required just a word or a short sentence (Mentimeter, Jamboard), some others, like Padlet, allowed students to elaborate complex sentences and develop their writing skills.

In this study we asked respondents to self-evaluate their reading and writing skills. In order to do so, we provided items with a Likert scale that would enable them to choose their level according to the scales provided by the Common European Framework of Reference for Foreign Languages: Learning, Teaching, Assessment (238-241).

The writing and reading competences are closely related to motivation. The more the students read in Swedish, the more they understand and have the courage to express themselves in writing. Reading and writing become not just active components of the language learning process, but also interactive elements that help the students connect with each other and with the interlocutors.

A teachers' responsibility is to choose authentic materials at the appropriate level of difficulty. Our main goal was to create meaningful lessons that reflected the needs and the interests of the students. We believe that this is essential to their success if they want to be able make use of the foreign language in diverse contexts. The syllabus of the Swedish as a foreign language in a Scandinavian context semester course comprises notions of language (grammar, prepositions and translations), culture (literature, music, film) and everyday vocabulary. After becoming acquainted with the terminology, students find it natural to present themselves in Swedish, to point out what they like to eat, wear or do in their spare time.

## Teaching Norwegian and Swedish at Babeş-Bolyai University. Contextualization

The Norwegian language and literature BA study programme was established at BBU, Cluj-Napoca, Romania in 1991. With the creation of the *Department of Scandinavian Languages and Literature*, ten years later, the specialization started to attract a lot of students from all over the country which led to a constant increase in the number of students enrolled (Tomescu *et al*., *Understanding the factors* 253-255). Today, there are more than 300 students at BA level at the department (1st, 2nd and 3rd year). The Norwegian language and literature program, accredited at national level, is the only academic institution in Romania offering a BA in Norwegian language and literature, both as a major and a minor specialization, as well as a doctoral programme that was established in 2010. The only missing link at the moment is a master programme. (Tomescu *et al*., *Context for Designing* 19-20).

At BA level, the curriculum covers both language (syntax, lexicology, morphology, phonetics, language variation, semantic analysis) and literature (literary epochs, literary genres, literary motives, literature and film), with some specific courses tackling culture and society in Norway, or literary translations. The students enrolled in Norwegian Major have 10 hours of Norwegian per week,

while those enrolled in Norwegian Minor have 8 hours weekly. The Department's offer includes - in the third year - as a part of the curricula, a *Swedish as a foreign language in a Scandinavian context* semester class, having a 2-hours course and a 2-hours seminar (per week) for the students in Norwegian Major, and a 1-hour course and a 1-hour seminar (per week), for the students in Norwegian Minor. The purpose of this course is to develop students' language competence in Swedish necessary to manage different academic and professional contexts. Students' previous knowledge in Norwegian represents a solid background in the understanding of the linguistic differences and similarities between the two languages. Therefore, they can comprehend basic elements of Swedish language without any previous academic training in this direction. But developing reading and writing skills requires an in depth study of Swedish.

Learning a foreign language in an online context, as for instance, the Covid-19 pandemic, can constitute a challenge both for the student and for the teacher. We had to adapt and pace the learning process and the teaching techniques so that they accommodate both previous knowledge of Norwegian and digital competences the students had prior to their academic studies. In addition to language competence skills, the students enrolled in the Swedish elective course had to acquire a socio-linguistic and a discourse competence, so much needed when using the language in diverse online and offline communicative contexts. With the help of different apps (learningapps.org, wordwall.net, Mentimeter, Jamboard, Padlet, Kahoot), digital and authentic materials, we were able to provide additional support to Swedish language learning and develop the students' digital literacy by offering them alternative and creative exercises (as evaluation techniques/as teaching devices). Learning Swedish for the third-year students enrolled in Norwegian BA programme is a life-long learning experience that incorporates digital and intercultural communicative competence, linguistic differences and similarities between Swedish and Norwegian.

## Research methodology and design

This research aims to investigate the perceptions of students enrolled in the *Swedish as a foreign language in a Scandinavian context*, regarding their writing and reading skills. An initial step in getting a useful evaluation of these skills was to ask the students to identify themselves their writing and reading level, their type of motivation and the difficulties they encountered during the learning process. Our research instrument was a questionnaire that consisted of a mix of seventeen close-ended (multiple choice, check boxes or Likert scale) and five open-ended questions, aiming to collect and analyse the students' perceptions of the challenges of learning a new Scandinavian language. For data analysis, the quantitative data were analysed through descriptive and inferential statistics and

the qualitative data were analysed through content analysis. The survey was formulated in Romanian and sent to respondents via Google forms. The advantage of using a survey research instrument in a digital teaching context was that we could reach a large number of students in a short period of time.

The present study addresses the following research questions:

1. What are the different types of motivation exhibited by students who want to improve their language level in Swedish?
2. What are the difficulties students have encountered when studying Swedish?
3. Has previous knowledge of Norwegian made the acquisition of basic Swedish more accessible?

**Participants**

A total of 43 respondents were included in this study and selected using convenience sampling. A link with the online questionnaire was sent to the students enrolled in *Swedish as a foreign language in a Scandinavian context*, via Microsoft Teams. The time limit for collecting the data was set for two weeks, at the beginning of December 2020. The respondents provided answers on a voluntary basis.

A total of 132 students are enrolled at the Swedish as a foreign language course, 28 having Norwegian Major and 84 having Norwegian Minor.

We received answers from 43 students, representing around 33% of all the students in the third year. From the 43 respondents, 58.1% have Norwegian Minor and 49.1 % have Norwegian Major.

**Data analysis**

The closed questions with pre-coded answers (multiple choice, checkboxes, Likert scale) were analysed in a quantitative manner using the functions provided by Google forms. The open-ended questions were investigated by using a coding process that identified within respondents' answers several clusters that developed into concepts.

As far as the students' language background is concerned, the data gathered indicated that they study Swedish as a third or fourth foreign language, since they already have studied several other languages (English, French, German, Finnish, Romanian, Spanish, Italian, Chinese, Hungarian, Danish or Portuguese) and they have Romanian or Hungarian as their mother tongues. Such a diverse linguistic mapping offers them the possibility to make connections (vocabulary, morphology, syntax, etc.) between the languages they already know.

In order to establish students' motivation to improve their level of Swedish, it was relevant to find out if they already had any connection to Swedish language prior to the beginning of the course. Out of the 43 respondents, 90.7% began their Swedish studies in their third year, first semester, thus leaving 9.3 % of the students that have either studied it individually, outside the class, or in the optional courses offered by the Department of Scandinavian language and literature (2 students studied one semester, 4 students studied 2 semesters of Swedish and 1 student studied 4 semesters).

Due to the similarities between the two languages, it was relevant to ask students to self-evaluate their reading and writing skills in Norwegian, respectively in Swedish.

In regard to their reading skills in Norwegian, the results indicated that most of them (76.7 %) evaluated themselves as having a B1-B2 level, while some of them (14 %) also mentioned a C1 level.

When asked to assess their reading skills in Swedish, the data gathered indicated that 37.2% of the respondents self-evaluated themselves at an A1 level and 44.2% of the students mentioned an A2 level. 14 % said they have a B1 level in reading in Swedish and 4.7% answered B2 level. Nobody indicated C1 and C2 levels. We believe it is interesting to see that most of them evaluate their reading skills in Norwegian at a B1 level and in Swedish at an A2 level. This fact shows in our opinion that mastering another Scandinavian language has helped them acquire a better proficiency in Swedish, as it is common to evaluate one's competences in another language, after just one semester, at an A1 level.

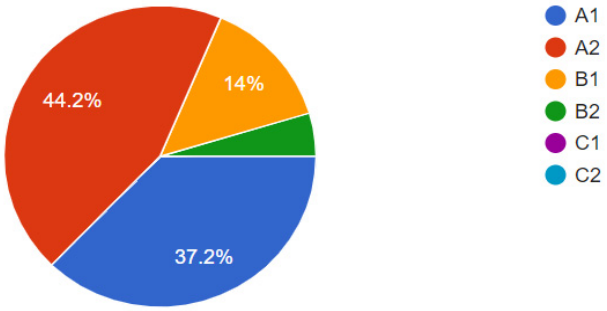



**Figure 1.** How do you evaluate your reading competence in Swedish?

The fact that many of the students self-evaluate as having a B1-B2 level represents a solid basis for understanding Swedish and for mastering Swedish reading and writing skills.

Another relevant element for our research, tackled the self-evaluation of writing skills in Norwegian. Again, nobody mentioned level C2, but most of the students (46.5%) said they have B1 level.

If we are to compare the reading and writing competences in Norwegian according to the data we gathered, we observe that while 39.5% say they read at B1 level, 46.5% mention they gained B1 level in writing. We tried to understand why writing seems easier to students than reading. One argument could be that writing implies having the time to think and elaborate one's answer, while reading, especially in class, is often spontaneous, an individual task and not so much developed in an online teaching context. Most often the tasks they receive at home are in written form and therefore they are used to develop their writing skills.

We wanted to see if the mechanism is the same for Swedish, a language they started learning only a few months ago. The numbers indicate the following: 55.8% said they have an A1 level in writing Swedish, 37.2% mentioned A2 level and 7% level B1. Nobody chose B2, C1, C2 level. We observe that they evaluate themselves as having between A1 and B1 for writing in Swedish and between A1-B2 for reading in Swedish.

Summing up the data, 81.4% consider they have A1 and A2 level in reading Swedish, while 93% believe they have level A1 and A2 in writing. This means that the students evaluate their writing skills for Swedish at a higher level than their reading skills. It is often largely assumed that the ability to write well is higher with learners that master at least another language from the same north Germanic branch. That is also the case for our students who learn primarily Norwegian. If a student is capable of writing reasonably well in Norwegian, he will also most likely acquire a higher proficiency in Swedish. Let's remember that the students' self-evaluation of Norwegian skills indicated that most of the reading and writing competences are situated between B1 and B2 level.

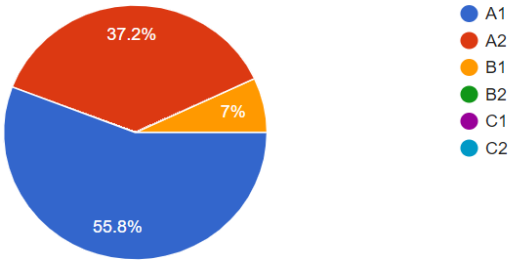



**Figure 2.** How do you evaluate your writing competence in Swedish?

After questioning their reading and writing levels in Swedish, we required respondents to indicate several directions they believe are relevant for developing their language competences. 90.7% of the respondents answered by mentioning writing as their primary interest. 83.7% indicated speaking, 79.1% listening and 74.4% reading. This data is proof that they performed the self-evaluation in a correct manner, in terms of writing skills in Swedish. Therefore, their biggest interest (90.7%) is to develop their writing skills. Our study shows that some students are more motivated to write a text in Swedish if they know that the assignment will count for the final result of the examination and thus give them the possibility to have a better grade.

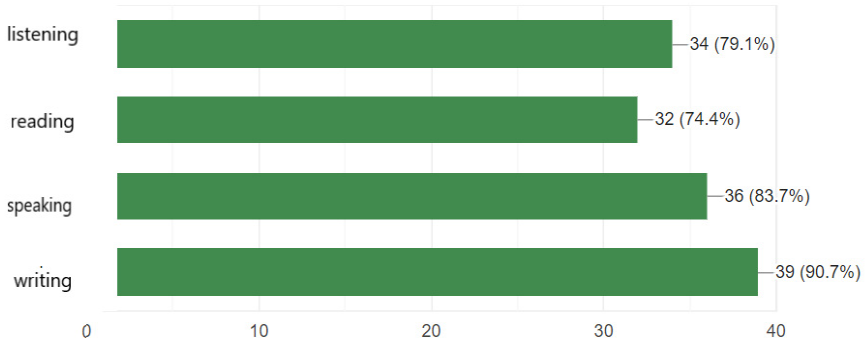



**Figure 3.** What skills would you like to improve in order to have a higher level of Swedish?

However, they are also motivated and interested in improving all of their four skills. Particularly, in order to develop their competences in writing and reading in Swedish, they are willing to spend more hours on a weekly basis (16.3% said 10 hours, 14 % mentioned 8 hours, 11.6% answered 4 hours, 7 % indicated 3 hours, 7 % said 5 hours, 7% mentioned 6 hours and 4.7% answered 3-4 hours).

When asked what aspects they consider challenging while learning Swedish, most of the students mentioned speaking skills (76.7%), followed by grammar, syntax, morphology (69.8%), listening skills (65.1%), vocabulary (62.8%), writing skills (44.2%), the agreement between nouns and adjectives (34.9%), prepositions (25.6%), inversion (25.6%), reading skills (23.3%), the order of words in a sentence (16.3%), the understanding of cultural aspects (9.3%).

It is our belief that grammar, syntax, morphology, vocabulary, the agreement between nouns and adjectives, prepositions, inversion or the order of words in a sentence are important aspects that one can relate not only to

writing skills, but also to speaking, reading or listening skills as well (Dreve 167-178). That is why, the data obtained, respectively 44.2% for writing and 23.3% for reading, could actually be higher than what the survey shows. Some of the challenges are normal for any beginner studying a new language, while some others - prepositions, inversions, the order of words in a sentence- are particularly important for Scandinavian Languages.

Norwegian is often perceived by students as a rare language (Tomescu *et al.*, *Understanding the factors* 258) that extends their career opportunities. In the same line, we inquired respondents to consider if competence in two Scandinavian languages would enlarge their possibilities of getting a job. On a Likert scale from 1 to 5, where 5 was the highest degree, 53.5% of the respondents answered 5, 27.9 % answered 4, 9.3% said 3 and 9.3% answered 2. We observe that the vast majority is aware of the positive impact of learning Swedish, since 81.4% of them said they believe they could have higher chances of getting a job if they have competence both in Swedish and Norwegian.

Students' types of motivation were evaluated through an open-ended question. The answers provided a blend of intrinsic and extrinsic motivational factors.

From the 43 answers we received, 17 mentioned career perspectives, the idea of finding a job, the fact that this language is rare and knowing it represents an advantage that could help them on the job market (2 respondents indicated the fact that they intend to translate from or to Swedish and this course is very helpful).

Other 23 answers showed that they are motivated by the similarities between the two languages, by the fact that knowing another Scandinavian language could enlarge their horizon and contribute to improving their knowledge of social and cultural aspects (some of the films shown on Norwegian TV have actually actors from Sweden or Denmark), by the fact that they can understand some words in Finnish while learning Swedish. This is a statement received from one respondent:

> I really like how Swedish sounds, I really like to observe to what extent the Nordic languages are similar and different, both in terms of pronunciation rules and vocabulary. I wish I could understand Swedish as well as possible, even if I would not speak or write at an advanced level; given the relationship between the Nordic Germanic languages, knowing Swedish would help me add another piece to the puzzle[4].

[4] Our translation. "Îmi place mult cum sună limba suedeză, îmi place foarte mult să observ în ce măsură se aseamănă și diferă limbile nordice, atât din punct de vedere al regulilor de pronunție, cât și al vocabularului, mi-aș dori să pot înțelege cât mai bine suedeză, chiar dacă nu aș vorbi sau scrie la un nivel avansat; dată fiind relația dintre limbile nordice germanice, cunoașterea limbii suedeze m-ar ajuta să mai adaug o piesă în puzzle".

In addition, 2 respondents mentioned the fact that they have relatives in Sweden or want to teach there and 3 said that they learn Swedish because it is a mandatory class and they want to pass their exams.

Even if the answers provided both intrinsic and extrinsic motivational factors, the elements of extrinsic motivation (43 instances related to the fact that they like to study another language, that it can be helpful to learn Swedish, that they have many job and educational opportunities, the need to pass an examination etc.) outnumbered the intrinsic ones (5 instances related to seeking social integration, being interested in this language or studying it in order to develop the general background). Thus, by learning Swedish, respondents aim to extend their educational and job opportunities, to pass their exams or they find Swedish as relevant and useful if they already have previous language competence in Norwegian. Their answers were often connected to the similarities between Norwegian and Swedish and the extent to which this constitutes an advantage in terms of easiness to study Swedish and to broaden one's perspective of Scandinavian languages.

The learning of Swedish is an ongoing process that extends the formal online classroom environment and it is relevant for students to develop learning autonomy. Therefore, we questioned respondents regarding the different situations in which they use Swedish outside the course. Even if 79.1% of the respondents do not use Swedish in contexts that are not related to the elective course taught at BA level, 20,9% of the students practice voluntarily Swedish outside the class when they listen to music or when they read authentic materials in Swedish. When learning a foreign language, one needs exposure to the target language and to authentic resources more than what is covered during the lectures. When asked if they search for other resources to develop their language competence in Swedish, some of the respondents reported that they do it on a weekly basis (14%) or on a monthly basis (46,5%).

As a feedback for us as teachers, and in order to organize better the courses, it was relevant to find out what kind of additional resources students prefer outside the class. Respondents answered that they prefer resources that are rendered through texts (60.5%), audio-video (44.2%) or only audio (9.3%). 4.6% answered that they prefer all types of resources and have no preference for text, audio or audio-video resources.

When listening to audio resources in Swedish students are also provided with a text in order to visualize the vocabulary and the grammar encountered in the resource. In addition, because respondents have an A1-A2 level in Swedish, textual resources are still relevant and useful for them. Because as indicated, the language distance between Norwegian and Swedish is quite small, students find it easier to read texts than maybe listen or watch a video. When they have the text in front of them, they observe the differences between the two languages. Therefore, they might consider the text as a suitable resource.

The reason why students search for additional resources resided in developing several skills: listening (55.8%), speaking (44.2%), reading (62.8%), writing skills (55.8%), vocabulary (88.4%) and grammar (46%).

Reading and vocabulary are connected. The more one reads, the more one improves vocabulary. Respondents are aware that they need exposure to Swedish and they engage in extended reading activities outside the classroom, in order to encounter vocabulary in a certain context. A text provides students with the written form of a word, which is relevant for the students in order to compare this with their previous knowledge of Norwegian.

In an online teaching context students' digital competence is salient. Teachers use various learning apps and multimodal resources in order to organize the lectures. Consequently, it was justifiable to ask respondents to self-evaluate their digital competence. The majority of the students have a good (39.5%) or satisfactory (46.5%) level of digital competence which allows them to take part in the online course in Swedish and be able to manage the multimodal resources (videos, graphs, images etc.) presented to them.

Respondents indicated that they use learning apps (e.g. Duolinguo - 12 instances), social media (Instagram and Facebook - 2 instances), various websites that focus on teaching Swedish as a foreign language (learningswedish.com, 8sidor.se, swedish-for-all.se, digitalasparet.se - 18 instances), they use online dictionaries to search for words in Swedish (4 instances) or google translate (2 instances), they read online newspapers in Swedish (2 instances) or they watch and listen to various audio-video resources (Youtube and Spotify - 9 instances).

When asked if it would be useful if the teacher would use more digital resources that target the development of writing, reading or other skills, a high percentage of the respondents (i.e., 79.1%) stated that they would like to develop their writing skills by using various digital resources. The remaining larger part of the respondents (41.9%) indicated that they would like more emphasis placed on enhancing their reading skills. Low percentages were rendered for developing listening skills (6.9%), speaking skills (4.6%) while 4.6% indicated that they would not change anything related to how the course was intended and planned.

The learning of language and culture are intertwined when studying a foreign language. Therefore, when learning Swedish, students also are presented with bits of culture and civilization of the target culture. We asked students what kind of authentic resources they use in order to broaden their knowledge of Swedish culture and civilization. The examples provided by respondents ranged from Instagram, Facebook and YouTube, to webinars, podcasts, blogs and newspapers which indicates that they manage to access various digital resources in order to further develop their language competence and understanding of the

Swedish culture. The coding for this item of the questionnaire was performed in terms of frequency. Therefore, the answers provided were grouped into audio, audio-video, textual resources and social media communication. The data gathered suggests that respondents prefer textual resources (20 instances) as opposed to audio-video resources (18 instances) or audio resources (11 instances). A considerable amount of the answers targeted social media (Instagram and Facebook - 25 instances) as means of searching for items of information about Sweden.

Respondents indicated in 3 instances that they use Google in order to broaden their knowledge of Swedish culture and civilization but they did not provide further details. In one case, a respondent answered that he/she doesn't use any authentic resource in order to gain a deeper understanding of Swedish culture.

## Limitations and discussions

The findings of this paper are based on the analysis of the 43 answers we received to our survey. Therefore, the information is mainly descriptive and generalization cannot be inferred for the entire year of study, respectively 132 students enrolled in *Swedish as a foreign language in a Scandinavian context* semester course. However, the data gathered from the 43 respondents were sufficient enough to conclude that they begin to study Swedish both for extrinsic and intrinsic reasons, that they search for authentic materials in order to improve their languages skills and that most of them are willing to develop their writing and reading competences.

Most of the third-year students are preoccupied with writing their BA paper and thus have limited amount of time to spend searching for Swedish resources outside the class, even if they believe Swedish is an interesting language. That might be the reason why 39.5% of the students said they only search for additional material very rarely and 14% said they never do it. Given the right circumstances, we believe the data could be very different.

While it is true that foreign language context shapes the students' implication and motivation, the fact that the learners have only one semester of Swedish and that some of them have already studied it as an optional course for one, two or four semesters, might also be perceived as a limitation. Even if we have a solid survey, well supported by close-ended and open-ended questions, it would be advisable to investigate the research questions with other research instruments.

In addition, social media represents a salient source for gaining access to information as young adults are in a constant search for global culture. They

are "eager consumers of social media and of the entertainment industry" (Muresan and Pop 126) and the considerable number of answers targeting this area supports the idea that this is an essential part of their daily lives, but also as students of a foreign language.

## Conclusions

This paper provided a glimpse into the types of motivation that third year BA students in Norwegian exhibited when studying *Swedish as a foreign language* for one semester. Both extrinsic and intrinsic elements have been found, while the former elements were more dominant. Moreover, we discovered that by developing competences in two Scandinavian languages students consider that they increase their academic and professional opportunities. The data gathered indicated that respondents prefer to further develop their language competence in Swedish by reading textual resources that allow them to manage the rate of information they receive, the speed of reading, thus having time for making sense of what they read. Most of the respondents evaluated their reading skills in Swedish at A2 level. This fact shows in our opinion that mastering another Scandinavian language (i.e., Norwegian) constituted an advantage in terms of easiness to develop reading skills in Swedish. However, respondents need to improve their writing skills as the similarities between Norwegian and Swedish (e.g., grammar, lexic, phonology) might, in some cases, mislead them and generate developmental errors in both languages. As Swedish has been studied only for one semester it is reasonable to understand respondents' difficulties regarding speaking skills, listening skills or grammar. The fact that students have already gained language competence in Norwegian is responsible for some of the linguistic (e.g., prepositions, inversion etc.) and sociolinguistic elements (e.g., understanding cultural aspects, language uttered in different sociocultural contexts) that were not so difficult to grasp in Swedish.

## BIBLIOGRAPHY

Beijering, Karin *et al.* "Predicting intelligibility and perceived linguistic distance by means of the Levenshtein algorithm". *Linguistics in the Netherlands 25*, edited by Marjo van Koppen and Bert Botma, John Benjamin Publishing House, 2008, pp.13-24, https://doi.org/10.1075/avt.25.05bei. Accessed 14 December 2020.

Bandle. Oskar *et al. The Nordic Languages: An International Handbook of the History of North Germanic Languages*, Berlin, Walter de Gruyter Gmbh, vol. 1, 2002.

Council of Europe, *Common European Framework of reference for Foreign Languages: Learning, Teaching, Assessment*. Language Policy Unit, Strasbourg, 2002. Retrieved at https://rm.coe.int/16802fc1bf, Accessed 18 December 2020.

Delsing, Lars-Olof and Katarina Lundin Åkesson. *Håller språket ihop Norden?: en forskningsrapport om ungdomars förståelse av danska, svenska och norska* [Does language keep the Nordic countries together? A research report on how well young people understand Danish, Swedish and Norwegian]. Nordiska ministerrådet, 2005, DOI: 10.6027/TN2005-573. Accessed 7 November 2020.

Dhawan, Shivangi. "Online Learning: A Panacea in the Time of COVID-19 Crisis". *Journal of Educational Technology Systems*, vol. 49(1), 2020, pp. 5–22, https://doi.org/10.1177/0047239520934018. Accessed 6 December 2020.

Dörnyei, Zoltán. "Motivation in Second and Foreign Language Learning". *Language Teaching 31,* vol. 3, 1998, pp. 117–135.

Dreve, Roxana-Ema. "Le suédois comme langue étrangère. De différentes techniques pour l'évaluation orale et écrite de la grammaire". *Studia UBB Philologia*, vol.2, 2019, pp.167-178, DOI:10.24193/subbphilo.2019.2.14. Accessed 24 October 2020.

Gamallo, P. *et al.* "From language identification to language distance". *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, vol. 484, 2017, pp. 152-162, DOI: 10.1016/j.physa.2017.05.011. Accessed 19 October 2020.

Gillett, Andy *et al*. *Successful Academic Writing*. Pearson Education Limited, 2009.

Gough, Philip B. and William E. Tunmer. "Decoding, reading and reading disability". *Remedial and Special Education*, 7(1), 1986, pp. 6-10, https://doi.org/10.1177/074193258600700104. Accessed 29 November 2020.

Harmer, Jeremy. *The Practice of English language Teaching*, 4th edition, with DVD, London, Longman Handbook for Language Teaching, 2007.

Holmberg, Anders and Jan Rikkhoff. "Word order in the Germanic languages". *Constituent Order in the Languages of Europe*, edited by Anna Siewierska. Mouton de Gruyter, 1998, pp. 75-104.

Jarvis, Scott and Aneta Pavlenko. *Crosslinguistic influence in language and cognition*. New York, Oxon, Routledge, 2008.

Lightbrown, Patsy. "SLA Research and Foreign Language Teaching". *Handbook of Research in Second Language Teaching and Learning*, edited by Eli Hinkel, Routledge, vol 3, 2017, pp. 103-116.

Muresan, Ioana-Andreea and Raluca Pop. "SKAM – The Language Terminator (Språkterminatoren)? Norwegian, English and Global Success". *The Romanian Journal for Baltic and Nordic Studies*, vol. 12, no. 2, 2020, pp. 117-135. Accessed 30 December 2020.

Pop, Raluca. "Challenges of teaching Roma minority children how to read: What do we know and what can we do about it?". *The European Journal of Teaching and Education* (EJTE), vol. 2, no. 3, 2020, forthcoming.

Song, Liyan *et al.* "Improving online learning: Student perceptions of useful and challenging characteristics". *The Internet and Higher Education*, vol. 7, no.1, 2004, pp. 59–70, https://doi.org/10.1016/j.iheduc.2003.11.003. Accessed 8 December 2020.

Sturm, Matthias *et al.* "The Pedagogical Implications of Web 2.0". *Handbook of Research on Web 2.0 and Second Language Learning,* edited by Thomas, Michael, IGI Global, 2009, pp. 367-384.

Tomescu Baciu, Sanda *et al*. "Understanding the factors that have influenced the gradual increase in the number of students wishing to be granted a BA in Norwegian Language and Literature". *Studia UBB Philologia*, vol. 64, no. 3, 2019, pp. 253-270, http://dx.doi.org/10.24193/subbphilo.2019.3.20. Accessed 19 October 2020.

Tomescu Baciu, Sanda *et al.* "Context for Designing a MA programme in Norwegian Literary and Non-Literary Translations at Babeş-Bolyai University". *Studia UBB Philologia*, LXV, vol. 3, 2020, pp. 17 - 29, DOI:10.24193/subbphilo.2020.3.02. Accessed 10 December 2020.

Torp, Arne. "The Nordic languages in a Germanic perspective". *The Nordic Languages: An International Handbook of the History of North Germanic Languages*, edited by Bandle Oskar et al., Walter de Gruyter Gmbh, vol. 1, 2002, pp. 13-24.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 249 - 263
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.18

# "A STAR IS BORN": GENDER, SOFT POWER AND BIOPICS IN COLD-WAR ROMANIAN CINEMA (*DARCLÉE,* 1961)

**ANDRADA FĂTU-TUTOVEANU**[1]

**ABSTRACT.** ***"A Star Is Born": Gender, Soft Power and Biopics in Cold-War Romanian Cinema (*Darclée*, 1961)*** Obsessively interested in life writing from the periods of 20th-century dictatorships, Romanian post-communist culture has been dominated, with very few exceptions, by male authors. However, shyly, yet steadily, in this large-scale attempt to retrace and understand the traumatic past, there has been an opening in recent years towards women authors. Although few by comparison, these personal narratives are memorable. In terms of biographical novels and biopics, the most striking feature is the absence of such female representations. Departing from this context of gender oblivion and inequality, and considering the specificities of the life writing genre and its filmic representations, the current paper focuses on *Darclée* (Mihai Iacob, 1961), one of the very few biopics in Romanian cinema that revolves around a famous woman. Aside from being a rare, female-centered exception among Romanian biopics, the film is also noteworthy for its politicized content and therefore interesting to discuss in relation to the political context, the totalitarian regime present at the time in Romania and its cultural discourse. Despite dealing with a-turn-of-the-century figure of aristocratic and bourgeois origins, the film (with the wife of a communist leader in the leading role) is politically appropriated by the communist regime and announces National Communism in Romanian culture. The analysis will thus consider the political discourse employed in *Darclée*, with its unexpected nationalist emphasis, as well as the film's strategies of representation as it covers, in a rare occasion, a female figure.

[1] **Andrada FĂTU-TUTOVEANU** is a Lecturer at the "Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca, Romania. Between 2017-2019 she was a Lecturer at the University of the Balearic Islands, Spain, and is a member in the Media studies research group (RIRCA) since 2017. She holds a PhD (2009) in Philology and conducted a three-year postdoctoral research (2010-2013). Her work covers Cultural Studies, Media and Gender Studies, with a recent focus on female life-writing in Cold War Romania. Author of four monographs (among them *Personal Narratives of Romanian Women during the Cold War (1945-1989),* Edwin Mellen Press, 2015), book chapters and articles in international journals and editor of several volumes. She was a member in international research projects on internationalization (*IntlUni*, 2014 and *EXPERT-– Heading towards excellent European universities,* 2011-2013, in Košice, Slovakia, where she also gave lectures), a project manager or participant in different research projects. She was granted a STAR-UBB Advanced Fellowship in 2020. E-mail: andrada.pintilescu@ubbcluj.ro

***Keywords:*** *life writing, gender, Romanian cinema, Cold War biopic, musical film*

**REZUMAT.** ***„S-a născut o stea": Gen, Soft Power şi film biografic în cinematografia română a Războiului Rece (*Darclée*, 1961)*** Interesul pentru genul biografic şi autobiografic, aproape excesiv în privinţa dictaturilor din secolul XX dar nu numai, a caracterizat în mod particular cultura românească post-comunistă. Şi acest gen, ca şi altele, a fost însă pentru multă vreme dominat de autori şi protagonişti masculini, cu prea puţine excepţii. Mai recent, oarecum timid dar constant şi convingător, au apărut în publicaţiile memorialistice şi diaristice vocile feminine, completând un efort concertat de a recupera un trecut traumatic. Cu toate că numeric aceste publicaţii feminine sunt mai puţine, ele sunt contribuţii memorabile. În privinţa romanelor biografice şi filmelor din aceeaşi categorie, cea mai izbitoare caracteristică este absenţa reprezentărilor şi protagonismelor feminine. Textul de faţă porneşte de la acest context al inegalităţii de gen şi marginalizării figurilor femine. Articolul analizează, în contextul specificităţii genului biografic şi autobiografic, unul dintre puţinele filme biografice din cinematografia română care au ca protagonistă o femeie celebră. Pe lângă raritatea sa ca film biografic centrat pe o figură feminină, *Darclée* (regia Mihai Iacob, 1961) este notabil şi pentru elementele de politizare, în contextul politic al momentului (regimul totalitar) şi discursul cultural al vremii. Cu toate că protagonista era o figură din *Belle Époque* cu origini aristocratice şi burgheze, filmul este apropriat politic de regimul comunist, de la distribuţie (soţia unui lider comunist în rolul principal) la anunţarea naţional-comunismului în cultura română. Textul analizează discursul politic aşa cum se întrevede în film, cu accente naţionaliste neaşteptate, precum şi strategiile filmului de a reprezenta, într-o ocazie rară, o figură feminină de „patrimoniu".

***Cuvinte-cheie:*** *gen autobiografic, biografie, probleme de gen, cinematografie, filme biografice, Războiul Rece, film muzical*

## 1. Introduction

Life writing in Romanian culture was nearly extinguished with the imposition of Communist rule after 1947. From then until 1990, a national system of total control and strict censorship, with some variations as the party line changed over time, directed the production of all forms of creative expression. Life writing was considered especially dangerous given its inherent focus on individual

experience, thus biographies, memoirs, diaries, and biopics were almost entirely banished unless they served the regime's political education agenda[2].

Romanian cinema after 1947 developed in tandem with the new regime. The regime grasped the fact that cinema had the potential to be a very efficient medium for propaganda through entertainment. Also, cinema viewers required less education than did readers of literature. Romanian cinema offered the regime Communist soft power, and biopics became one form of life writing that could provide efficient political education. The historical biopics that dominated the 1960s-1970s cinema stand out, being most illustrative for Ceaușescu's National Communism.

The regime's offerings in this genre combined myth and legend that aimed to build loyalty to Communist Romania and reinforce national identity. Historians participated in reconstructing these historical biographies according to the political instructions (see, for instance, the work of mainstream Romanian historians of the time Constantin Daicoviciu, Ștefan Pascu, and others). Remarkably, the regime also approved a biopic that neither featured the usual male national heroes nor promoted Communist myths. This was *Darclée* (Mihai Iacob, 1961), a film that focused on a Romanian opera singer who earned worldwide fame at the turn of the nineteenth century. While *Darclée* was not free of political undertones, it also announced a change of direction in propaganda. Romania cinema continued to function as a major soft power tool for propaganda, but it did so while at the same time it insisted on distancing Bucharest from Moscow and focusing on Romanian national identity, pride, and heroic Romanian figures. *Darclée* (1961) is forgotten today[3], but it deserves attention because it contributed to the regime's strategy after 1960 of reinforcing national identity and pride by focusing on the lives of famous Romanian figures. The film is also noteworthy because it is the first Romanian biopic of a woman, followed by just one more prior to the revolution of 1989, *Ecaterina Teodoroiu* (1978), a much-masculinized figure of a war heroine[4].

---

[2] They would be reassessed and promoted in the post-Communist decades, the Romanian culture having been since overwhelmed with life writing documents, although not with so many biopics as expected. Following the most recent ones, focused on Romanian royalty, we can however anticipate a re-ignition in this area as well.

[3] Perhaps a nuance is necessary here: although the film has not been promoted as much as the historical epics or light comedies made during the 1960s-1970s, the protagonist and her cultural legacy have not been forgotten. An annual international opera competition organized in Romania (Brăila) was named after her and a silver coin was issued in her honor by the Romanian National Bank in 2010.

[4] For an analysis on this film see Grancea & Grădinaru 2020, also revealing a recent interest in the Romanian women biopics.

## 2. Cultural Policies, "Soft Power" and Cold-War Romanian Cinema.

Totalitarian regimes have always used extensive propaganda to project the desired "image" of the party and its doctrines, thereby bolstering the regime's legitimacy and popularity. Romania after 1947 was no exception. The Romanian communist regime organized the cinema system from the very beginning as a political propaganda apparatus. It controlled everything, from funding to casting, also including censorship editing. The cinema sector of the centralized cultural production system began "in an extremely modest manner (in 1949, only one film, […] in the following years two films per year; only in 1960 we reached ten films per year" (Oproiu 11, my translation[5]). During Ceaușescu's National Communism era (the 1960s-1989), the regime's efforts reached a propaganda climax with a series of historical narratives, most of them male biopics focusing on politically correct representations of selected venerated ancestors.

Since propaganda was aimed at both the Romanian society and the West, party leaders invested considerable financial and human resources in the so-called "cinema sector". Alert to the danger of trying to impose an industrial approach to cultural production in cinema, the regime sought to ensure favorable impact on cinema audiences. Given the regime's goal of creating the New Man (*Homo Novus, Homo Sovieticus*) in the service of the state, influencing audiences' mentalities became a major criterion for assessing the cinema sector and culture generally.

The institutions related to culture were reorganized, culture was assigned a ministry solely for itself, including specialized committees for theatre, music, arts, cinema, book publishing, and distribution etc. (A. Vasile 116) More attention was paid to the institutional and financial support for culture, with 'massive investments in education and culture' (117), including, in time, besides patriotic education, aesthetic formation (117). The cinema was part of this program, especially addressing the rural areas – cine clubs, cinemas, film festivals, as the regime acknowledged that 'the film represents an ideological front for any era' (Popescu-Gopo, *apud* Popescu 121). By the early 1960s, we witness an 'intensification of the campaign of cultivating the people and the diversification of the types of manifestation' (A. Vasile 116).

The regime controlled the cinema sector by means of institutions such as ROMFILM (1949) and the Committee for Cinematography (1950), that aimed to monitor the degree of success in implementing cinema-related 'ideological work' and 'activity.' This meant constant organization and reorganization, which became the norm in the Romanian communist regime's 'search for the best

[5] Unless otherwise stated, the translation from Romanian or French of the paragraphs employed as quotations belonged to the author of this paper.

institutional formula' (Duță 39). Sometimes the changes were merely formal, sometimes they mirrored party political shifts, and sometimes they followed the fall into disgrace or the rise to favor of certain members of the political elite.

In a country in which achieving literacy for the majority of the population was still on the agenda at the end of the 1940s, an attractive visual medium such as cinema entertainment was definitely an important soft power tool for political propaganda.

> 'Addressing films as vehicles and carriers of politics, we can see more clearly how concepts of the nation, the state, *women*, the collective self, and the other are constantly reinforced through the film narratives circulating within a society, narratives that construct a cohesive worldview that further reinforces the idea of a national community and of a certain national common sense. This exposes films as far from being politically neutral [emphasis added]' (Andreescu 24)

At its beginnings, the film sector focused 'openly, […] as a necessity, imperatively' on propaganda (Oproiu 11). After this first stage, a second phase, a regime-ordered Thaw occurred, and, later, an explosion of epic cinema took place in the 1960s with Ceaușescu's turn towards National Communism.

The first phase was that of Sovietization. The content of cultural propaganda had to follow the Soviet model, because Romania was a country under military occupation until 1958 and it was subject to Sovietization at all levels[6]. Cultural production, including cinema, experienced 'informal colonization' (Fătu-Tutoveanu, "Soviet cultural"); continual monitoring of creative expression took place by agents of the USSR in local institutions and leadership.

> 'The Soviet materials were strengthened by their local carbon-copy imitations – articles or books copying the ideas and wooden language of the 'metropolitan' center … At the cultural level, the massive and well-organized mechanism and infrastructure of implementing (at a large scale) the Soviet 'blueprint' or model justifies the association between this complex process of domination (in its mechanisms of acquiring and generalizing control over culture and all other social areas) and a process of specific cultural (informal) colonization.' (Fătu-Tutoveanu, "Soviet cultural" 88, 91)

[6] 'As an actual representative of the Soviet Union in Romania in implementing Zhdanov's cultural model, Leonte Răutu made, in the late 1940s, numerous trips to the Soviet Union or 'pilgrimages to the Mecca of international Stalinism' (Tismăneanu and Vasile 41). Răutu himself declared before his death in the early 1990s that 'Communist Romania was entirely built following the Soviet model' (qtd. in Tismăneanu and Vasile 37).

Identity molding, however, was achieved only on the surface, as testified to by post-Communist documents (and especially life writing accounts). In Romania, as in Poland, the Western model was far more influential than the regime wished, and Sovietization was a simulacrum that led to a schizoid, Orwellian type of existence.

In the 1960s, a shift towards distancing from the Stalinist cultural paradigm began to be perceived as necessary even from within the apparatus. The latter acknowledged that before the Thaw, the situation had been dramatic, as an episode from an official plenary meeting from 1953 quoted by Cristian Vasile (2011) explicitly emphasizes:

> 'M. Novicov expressed his opinion in favor of revising the censorship filter: 'I think the exigency, sometimes exaggerated, needs revision. … *We reached a situation in cinematography in which practically, in a great proportion, the scripts are written there [at the Committee for Cinematography*.] How can we actually attract the writer when he doesn't have the satisfaction of his work? The writer must be helped to finish the script himself. Since the Committee for Cinematography substitutes himself and does this itself [the rewriting of the script] …, this cannot attract the writer' (239).[7]

Paradoxically, this 'relaxation' of propaganda was also indicated by the leaders of the Soviet Union, so it was not as genuine as it may appear. However, an actual distancing from the Soviet propaganda and cultural policies, and even a questioning of the actions of the USSR, took place later in the 1960s. The changes underway are illustrated by the experience of Paul Cornea. He left a valuable account on how the system worked and about the pressures regarding his appointment to the cinema sector (C. Vasile 42-43). Cornea was in charge, between 1958 and 1965, of the film studio (named *Studioul București/ Bucharest Studio* at the time), precisely the period relevant for our analysis. His life writing account, structured as a dialogue with D. Cristea-Enache, explicitly focused on clarifying the 'truth': *Ce a fost, cum a fost* [approx. translation *Things as they were*]). The book discusses both the cultural Sovietization and the

[7]'La ședința de prelucrare a Hotărarilor Plenarei din august 1953 cu oamenii de creație, ținută la Secția de Literatură și Artă probabil in septembrie 1953, M. Novicov s-a exprimat in favoarea relaxării filtrului cenzorial: "Cred că trebuie revizuită și exigența, cateodată exagerată. Cred că este foarte pozitiv [sic!] faptul că Comitetul pentru Artă a lărgit chingile in artă; și in domeniul cinematografiei trebuie să slăbim chingile exigenței. Noi am ajuns la cinematografie că, practic [subl. n.][2], in mare măsură, scenariile se scriu acolo [la Comitetul pentru Cinematografie]. Cum [se] pune practic atragerea scriitorului, cand el nu are satisfacția lucrării lui? Scriitorul trebuie ajutat să finiseze el scenariul. Din moment ce Comitetul de Cinematografie se substituie și face aceasta [rescrierea scenariului] in bucătăria sa, aceasta nu [il] poate atrage pe scriitor.' (C. Vasile 239).

cinema system and specifies that the new system ("coherent..., imported from the Soviet Union", 307) was not implemented at once but gradually, through successive pieces of legislation, institutional reorganization, and creation of new structures and mechanisms. While started in 1948 (which is obvious in the major shift visible in the time's media), it had reached full speed in 1951-1952, only to be shaken by Stalin's death in 1953 (see Cornea 307). Cornea also narrates how this was visible in the making of certain films, especially the political negotiation concerning the cast, certain changes in the script or even the ban of a certain production. Paul Cornea's life writing account represents testimony of a very delicate period in the history of Romanian cinema, a time of difficult equilibrium and modest attempts to infuse the official propaganda with creative energy outside the regime's constraints.

## 3. *Darclée*: Biopics, the Thaw and the National Narrative.

Most likely the restrictions and a saturation of Soviet-style propaganda were also contributing to the awareness of the intellectuals[8] involved in the film-making process towards the need to move away from the 'exaggeratedly grim cinematography of the beginnings, gaining nuances, colors, 'humanity'' (Oproiu *apud* Mazilu 14-15). The thematic diversification that took place after 1960 included the so-called 'actuality movies', comedies, musicals, detective movies, historical etc. (A. Vasile 122). This diversification was not accidental, as explained above, and it comes with what even during the Cold War was acknowledged as a quality upgrade.

In this context, the making of the film which is the object of the current paper, *Darclée*, was possible and, moreover, can work as a barometer for the changes that were occurring still discreetly in the film sector and propaganda apparatus in general. The film comes as a surprise, and it is exceptional on several accounts: it is a musical biopic (a first for the Romanian cinema), its protagonist is a woman and, more unexpectedly, someone who was famous internationally (in the Western world, which was usually a forbidden reference behind the Iron Curtain). This gender focus can also be considered a first, having been preceded only by a feature documentary, *Amintirea unei artiste* [*Remembering an Actress*], a 1957 film whose protagonist is a woman stage actress. Moreover, in terms of

[8] In an interview, Ecaterina Oproiu, editor-in-chief of *Cinema* magazine between 1965 and 1989, speaks of a transition and diversification of means and genres in the late 1950s: The idea (I could even say the ambition of the magazine) was (across its entire existence) for the magazine to be read (and-if possible-appreciated) by all those who loved film. *The effort of those who were writing it – permanently – was to spread the love for the 7th art with added intelligence, culture and-if possible- scholarship,* but an experienced scholarship expressed not in a hermetic language but in a less soporific way. [emphasis added] (Oproiu *apud* Mazilu 40-41)

novelty, *Darclée* was a film shot in color and following the visual code of Hollywood Golden Age costume drama (yet, with the necessary loud patriotic insertions to compensate the influence of a foreign film industry). The costume drama is, on the other hand, part of the convention of the historical narratives. It is also a necessary part of the Romanian propaganda paraphernalia and also appeared in the later, male-dominated cinema of heroic-epic nationalism.

On the background of a trend towards diversification, new genres appeared, the biopic among them, with *Darclée* as a start. A few years later, historical male figures would make the center of cinematic efforts. The history of Romanian cinema records this act of birth of the biopic, unjustly abandoned into oblivion later (even for specialists, the film sounds obscure and exotic).

> 'Genres with a very limited presence within our film production. First of all, the biopic, a genre that worldwide has led to often valuable achievements … until recently, this genre was represented in the Romanian cinema by one title, *Darclée* (1960). Besides the difficulties of depicting the figure of a great singer by using an excellent prose actress, dubbed on the soundtrack, by a remarkable soprano, the film has received a well-deserved appreciation from the audiences. From the point of view of the topic, it has to be given credit for evoking the efforts of the pioneers that founded the Romanian opera' (Cantacuzino 56)

*Darclée* (1961) was therefore made possible by the political context and can be best understood in relation to this background as otherwise the patriotic undertones are slightly incongruous with the topic. It seems that the screenwriters attempted to include *Darclée*, despite being a musical biopic about a bourgeois diva, in what can be classified now as the 'heritage movies' (Colăcel's formula about the historical films, 12) and emphasize the patriotic aspects not so apparent if one considers the topic. The film focuses on the "road to fame" – the international career – of a turn-of-the-century opera singer who is the protagonist of the biopic. I would label the film as 'between Soviet propaganda and the American blockbuster', to use a phrase employed by O. Colăcel in another context, when writing about historical narratives (9), a formula yet easily applicable here. Featuring turn-of-the-century Hollywood-style costumes and extravagant hats (an invisible accessory in Stalinist Romania in which it would have appeared as a dangerous bourgeois stigma), the film can be considered a brave sign of change. The ambitions were numerous and yet the film remained almost forgotten in the memory of the audiences and studies on Romanian film: one of the first color films, the first musical film and the first biopic about a woman.

*Darclée* earned "well deserved appreciation from the audiences" (Cantacuzino 56) despite, or perhaps because it also contained politically

compliant patriotic overtones. Most likely, however, audiences warmed to the film's "road to fame" narrative that featured the success story of a glamorous heroine in Hollywood style costumes boldly wearing "bourgeois" extravagant hats. As the first musical film and the first biopic about a woman, the movie also defines a moment when we see "the art of cinema gaining a self-consciousness . . . not independence but, on the contrary, the film aims to prove it is connected with the other arts. … It is a time when the film courts the stage.' (14) *Darclée* represents a sign of modernity and emancipation, both from traditional gender norms and from a politically compliant nationalist point of view. Not surprisingly, the cast included a new generation of young actors who had just graduated, were less theatrical, and who brought a more natural attitude to the screen (Silvia Popovici, the protagonist, among them).

The movie is based on the biography of a turn-of-the-century international diva with an exotic name, Hariclea Haricli (from Gr. Charikleia, changed in Paris to the stage name Darclée). She can probably be best remembered as the first Tosca, because she collaborated and rehearsed with Puccini during the writing of the opera and singing at the 1900 premiere. She was also as the first protagonist of Mascagni's *Iris*, and Catalani's *La Wally.* Her career reached the most famous international opera stages, and in 1903 she was considered an opera equivalent of Sarah Bernhardt ('*Mme Darclée est lyriquement, en Tosca, l'équivalente de Mme Sarah Bernhardt*' [9]).

The first biography dedicated to Darclée in 1938 labels her life story as "an epic destiny", comparable to great *men* known worldwide (17th-18th century figures like Dimitrie Cantemir, Nicolae Milescu Spătarul) (Carandino). As in Hollywood star-making musicals (e.g., *Funny Girl* and *Star!* [1968], which were actually made later), *Darclée* 'deal[s] with ambition, the dialectic of public and private, the meaning of celebrity, motherhood, the successful woman in the world, and the nature of stardom' (Codell 260–61).

The film is highly significant for its innovations in gender representation; it was the first of the only three ever made Romanian biopics focusing on women (the third, *Marie of Romania,* was released in 2019). The second biopic, *Ecaterina Teodoroiu* (1978), fits into the National Communism heroic cinema genre, with the only variation that the military hero and great patriot is female. Notwithstanding, *Darclée* is valuable from a gender point of view, especially considering the typical marginalization in Romanian cinema of the time but also in general ('Women are rarely the main character or protagonist, with a few exceptions', Andreescu 108), as well as on the life writing book market (until recently, at least).

[9] *Le Matin: derniers télégrammes de la nuit*, 3 April 1903, p. 4. Retrieved 1 July 2020 – via gallica.bnf.fr.

When *Darclée* begins, we see a young late 19th century bourgeois woman who moves to Paris for her musical education. After struggling years, it is there where she begins her career as an opera singer. She arrives in Paris with her husband, but reluctantly separates from him because he is a reckless gambler who ruined their fortune. She bravely raises their child on her own and refuses to follow him back to Romania. Her decision is vindicated in a later confrontation scene, where she is famous, while he is bankrupt and humbly asks for financial help from a still modest and generous Darclée.

The film struggles to maintain the balance between her as a paragon of fame and success and a portrayal of her as a prototype of modesty and patriotism. Evident in the film is the transition away from Socialist Realism of the late 1940s and 1950s. In that period the protagonists were not strongly individualized but instead following the New Man pattern of a hard-working, simple and generous person laboring for the state-defined common good. In *Darclée*, however, the heroine is to be sure humble and modest, and she is indeed striving to overcome difficulties. But she is making choices in the service of her talent while not ignoring her desire to proudly represent Romania abroad. She performs at La Scala and in Paris not because she regards Italy and France as the pinnacles of culture, but merely because there was no Romanian opera at the time. She would have preferred to sing in Bucharest, of course. The film offers a happy ending from this patriotic point of view: an elderly Darclée revels in celebrating the opening of a Romanian opera house with a sense of accomplished duty. These national pride insertions, as well as the cast choices reflected the political dynamics that made the film possible and – despite the slightly disturbing notes of nationalism – spoke of the legacy of this important soprano. Silvia Popovici, who played the protagonist, which was actually her first main role, was married to a Communist Party leader, which in the logic of the time was probably one of the reasons for her casting as a leading actress in this film and in other important productions of the time.

In addition to pushing back against Socialist Realism, the film actually omitted Russia from the story despite the fact that the actual Darclée began her career with a tour to St. Petersburg in 1889. Although it was her first and also a major tour, the film ignores the episode, making us wonder about the omission at a time when Romania was in the Eastern bloc and a satellite country of the USSR. The film only mentions Russia among the many countries she performed in as part of a scene that summarizes her international success. The omission most likely reveals a distancing from the Soviet Union that was underway (Soviet troops left in 1958) and it also anticipated by almost a decade the pro-Western turn taken by Ceaușescu after the Soviet Invasion of Czechoslovakia.

Political and financial restrictions made it impossible to actually shoot the film on location in Paris or in the other featured capitals, and the sound quality was poor, but the film stayed close to historical accuracy, and the acting improved on the theatre-like performances in the previous Romanian movies.

> 'This representation of the past remains important. … a characteristic of historical films as a genre is historical verisimilitude and, as a consequence, audiences 'expect [them] to be accurate;' (Freeman) what is more important, historical films, unlike other media genres, (Warner) do not commonly address historical theory issues, and yet remain 'the primary medium by which people learn about the past.' (Freeman) (Prieto-Arranz 54)

Critics would later acknowledge *Darclée* as marking the birth of the Romanian biopic. The film entered the 1961 Cannes Film Festival[10] and was definitely well promoted at the time, but we lack details about audience reception. Twelve years were to pass before a new biopic appeared based on the life of a musician (*Ciprian Porumbescu).* 'Both *Darclée* and *Ciprian Porumbescu* can be classified in the same time in the musical film genre, a very successful and widely spread genre worldwide but which, unfortunately, is a rarity in our cinema landscape' (Cantacuzino 56).

## 4. Life Writing in the Romanian Cultural Landscape after 1989.

Life writing by Romanian men has outstripped that by Romanian women in the Post-Communist era since 1989, and women's voices remain somewhat marginalized from the standpoint of feminist priorities. Radu Pavel Gheo and Dan Lungu pointed out in 2008 that life writing has "passed slowly from the horrors of the prisons to the retracing of the grey, everyday life, from history of the elites to common everyday history, from politics to domestic life. […] Yet somehow our memory has remained so far insensitive to the gender experience. (9)"

In literature, a virtual 'inflation' of Romanian life writing took place in the decades following the December revolution of 1989, and readers' interest

[10] Other films made in the same year: *Celebrul 702* (Mihai Iacob), *Post Restant* (Gheorghe Vitanidis), O*mul de lângă tine* (Horea Popescu), *Poveste sentimentală* (Iulian Mihu*), Avalanșa* (Gheorghe Turcu), *Vară romantică* (Sinișa Ivetici), *S-a furat o bombă* (Ion Popescu-Gopo), *Porto-Franco* (Paul Călinescu). Although diverse in terms of genres, revealing a concern in offering some variety to the audiences, perhaps only the last two are notable, besides *Darclée. Porto-Franco,* an adaptation of an interwar novel, shares with *Darclée* some openness towards cosmopolitanism which was previously a banned topic.

has not waned since. Publishers discovered the enormous market potential of life writing, from biographies of famous historical and political figures[11] (at first in very poor-quality editions, in the early 1990s) to memoirs[12] (especially popular in recent decades).

Memoirs featuring post-traumatic quests for personal and collective identity provided writers an opportunity for reflection, self-questioning, and even self-justification. Also, life narrative literature in the post-1989 era moved well beyond the constraints of the Soviet or post-Soviet occupation regimes' agendas for facilitating the creation of the New Man. The new personal narratives after the revolution aimed to retrace lost (or at least disguised) individuality and to explore what 'was not supposed to be there.' This new work delved into the actual people and experiences behind the veil of propagandistic notions of Stalin's or Ceausescu's 'more joyous life' models. Thus, the 'inflation' of life writing sought to accomplish a complex process that aimed at recovering the personal emotional pieces of a recent history jigsaw puzzle.

The explosive output of life writing in literature has not been matched by a similar development in cinema. Post-Communist Romanian cinema has developed in a different direction, a direction characterized by creating distance from the mental straightjacket that restrained creativity in filmmaking before 1990. Auteur films, innovative and sometimes experimental, called the "miserabilist" films, the "new cinema", or the "Romanian New Wave" cinema (Pop 61), have won important awards at Cannes and Berlin. Most significant, perhaps, was the 2007 Palme d'Or awarded to Cristian Mungiu. Mungiu's film, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days,* explores Communism with a gendered focus, and many of these Post-Communist productions, this film among them, aim to recover Cold War traumatic experiences, although in fiction and not life writing. There are some recent exceptions, such as the recently released biopic *Queen Marie of Romania* (2019), or *Carol I – Un destin pentru România/ Charles I: A Destiny* (2009), both focusing on the Romanian royal family. They may set a trend for future projects, especially under the influence of British royalty-focused cinema, which is noticeable in Queen *Marie of Romania*. A possible explanation for this – besides the likely influence of the recent "royal family" productions in British cinema and television – is the fascination with the pre-communist past, as a forbidden and idyllic past. Besides being inaccessible to

[11] For example, life-writing accounts related to the Romanian royal family or other members of recent history political elite (i.e. members of the Brătianu family).

[12] The number of such publications is significant and to rank such numerous and diverse accounts is a complicated task, in some cases the experience, in some others the literary value (or in other cases both) making them relevant to the life-writing genre. However, we much mention among the ones with a major impact the accounts signed by Ion Ioanid, Alice Voinescu, Lena Constante, Monica Lovinescu and many others (some published abroad and later translated to Romanian).

discuss or study during communism, the interwar period with extensions towards "la Belle Époque" were seen as a sort of Golden Age in Romanian culture and therefore approached with nostalgic fascination.

## 5. Conclusions

The 1961 movie *Darclée* offered Romanian audiences a cultural departure of significant dimensions. A beautiful opera singer seemingly plucked right out of a Hollywood musical costume drama achieves stardom on the screens of early 1960s Cold War Bucharest. This unexpectedly bourgeois opera star is appropriated by a regime that was transitioning from obedience to a levelling Soviet model towards National Communism. *Darclée* was politically instrumentalized in order to enhance national pride, suggesting that she seeks stardom in order to follow the call of her talent and contribute to the glory of the motherland. *Darclée* was thus used by the propaganda and yet, through the Hollywood style and gender issues promoted, it shattered conventions in a cinematic regime that had been and would remain for over two decades carefully managed according to the dictates of the central committee of a single-party totalitarian regime.

Forgotten by the Romanian public today, the film marked an opening, a crack, in the Iron Curtain; cinema then began a lengthy period of de-Sovietization accompanied by gradual infusion of Hollywood and other external influences during the 1960s, 1970s, and 1980s. The first biopic (among other pioneering characteristics), and the first to focus on a woman and the star-making process, *Darclée* also reflected the shift from Soviet informal colonization to Romanian National Communism. This study of *Darclée* suggests why life writing and biopics can be a fruitful area of investigation into the cultural history of Romanian life in relation to political regime policy analysis since World War II.

**Acknowledgements:** 1. Research supported by a STAR-UBB Advanced Fellowship Grant 2020. 2. I would like to thank Professor Bill Issel for his invaluable contribution to the rewriting of this article from a previous version. His thorough reading, minute suggestions and consistent feedback was extremely useful. I also thank Julia Lajta-Novak and Eugenie Theuer for their feedback and suggestions.

## BIBLIOGRAPHY

Aivazova, S. "Libertad e igualdad de las mujeres en los países socialistas de Europa del Este, 1960– 1980." *Enciclopedia histórica y política de las mujeres. Europa y América*, edited by Christine Fauré and translated by Marisa Pérez Colina. Ediciones Akal, 2010 [1997].

Andreescu, F. *From Communism to Capitalism: Nation and State in Romanian Cultural Production*, Palgrave Macmillan, 2013.

Attwood, Lynne. *Creating the New Soviet Woman: Women's Magazines as Engineers of Female Identity,* Macmillan, 1999.

Brown, T. and Vidal, B. *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Routledge, 2014

Cantacuzino, Ion. "Peisajul filmului românesc de azi." C*inematograful românesc contemporan: 1949-1975* edited by Cantacuzino, Ion and Manuela Gheorghiu-Cernat. Editura Meridiane, 1976.

Cantacuzino, Ion, and Manuela Gheorghiu-Cernat. C*inematograful românesc contemporan: 1949-1975,* Editura Meridiane, 1976.

Carandino, Nicolae. *Viața de glorie și de pasiune a marii cântărețe Darclée*, Editura Cugetarea, 1938.

Cassian, Nina. *Memoria ca zester*, Vol.1, Editura Institutului Cultural Român, 2003.

Chapman, James. *Past and Present: National Identity and the British Historical Film*, IB Tauris, 2005.

Codell, Julie. "Nationalizing Abject American Artists: Jackson Pollock, Lee Krasner, and Jean-Michel Basquiat." *Invented Lives, Imagined Communities: The Biopic and American National Identity,* edited by William H. Epstein and R. Barton Palmer. SUNY Press, 2016, pp. 161-180.

Colăcel, Onoriu. *The Romanian Cinema of Nationalism. Historical films as propaganda and spectacle*, Mcfarland & Company, Inc., 2018

Cormoş, Grațian. "'*Supraviețuirea* şi *evadarea'* prin logos în detenția feminină reflectată în memorialistică." *Anuarul Institutului de Istorie Orală,* vol. 7, 2006, pp. 224-243.

Cornea, Paul, and Daniel Cristea-Enache. *Ce a fost, cum a fost: Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache*, Polirom, 2013.

*Darclée*. Directed by Mihai Iacob, performances by Silvia Popovici and Victor Rebengiuc, Studioul cinematografic „Bucureşti", 1961.

Duță, Mihai. "Aspecte ale spectacolului şi repertoriului cinematografic." C*inematograful românesc contemporan: 1949-1975,* edited by Ion Cantacuzino and Manuela Gheorghiu-Cernat. Editura Meridiane, 1976.

Fătu-Tutoveanu, Andrada. *Building Socialism, Constructing People: Identity Patterns and Stereotypes in Late 1940s and 1950s Romanian Cultural Press*, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Fătu-Tutoveanu, Andrada. *Personal Narratives of Romanian Women during the Cold War (1945-1989): Varieties of the Autobiographical Genre*, Edwin Mellen Press, 2015.

Fătu-Tutoveanu, Andrada. "Soviet cultural colonialism: culture and political domination in the late 1940s-early 1950s Romania." *Trames,* vol. 16, no. 1, 2012, pp. 77-93.

Grancea, Mihaela, and Olga Grădinaru. "Ecaterina Teodoroiu's Mythologization in Romanian Films." *Balkan Cinema and the Great Wars. Our Story* edited by Adrian Silvan Ionescu et al., Peter Lang, 2020, pp. 87-101.

Harvey, J. "Re-Theorizing Emancipation: Remembering and Rethinking 'Gender Equality' in Eastern European Womanist Thought." *Anthropology of East Europe Review,* vol. 20, no. 1, 2002, pp. 27-39.

Hellbeck, Jochen. "The Diary between Literature and History: A Historian's Critical Response." *The Russian Review,* vol. 63, no. 4, 2004, pp. 621-629.

*Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives* edited by the Personal Narratives Group. Indiana University, 1989.

Jolly, Margaretta, ed. *Encyclopedia of life writing: autobiographical and biographical forms*. Routledge, 2013.

*Le Matin: derniers télégrammes de la nuit*, 3 Apr. 1903, p. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k559192v>, Accessed 1 July 2020.

Mazilu, O. M. "The Representation of Women in Cinema Magazine Advertising." *AnALize: Revista de studii feministe*, vol. 9, no. 23, 2017, pp. 31-48.

Mitroiu, Simona. *Life Writing and Politics of Memory in Eastern Europe.* Springer, 2015.

Oproiu, Ecaterina. "Un sfert de veac de film românesc." C*inematograful românesc contemporan: 1949-1975,* edited by Ion Cantacuzino and Manuela Gheorghiu-Cernat. Editura Meridiane, 1976.

Petrescu, D. "Building the Nation, Instrumentalizing Nationalism: Revisiting Romanian National-Communism, 1956–1989." *Nationalities Papers*, vol. 37, no. 4, 2009, pp. 523-544.

Polaschek, Bronwyn. *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen,* Springer, 2013.

Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema: An Introduct*ion. McFarland, 2014.

Popescu, C.T. *Filmul surd în România mută: politică şi propagandă în filmul românesc de ficţiune (1912-1989)*. Polirom, 2011.

Prieto-Arranz, J.I. "Whiggish history for Contemporary Audiences. Implicit Religion in Shekhar Kapur's Elizabeth and Elizabeth: The Golden Age." *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 41, 2015, pp. 52-78.

Radu, Pavel Gheo, and Dan Lungu. "Prefaţă." *Tovarăşe de drum: experienţa feminină în communism,* edited by Radu Pavel Gheo and Dan Lungu. Polirom, 2008.

Rosenstone, Robert A., and Constantin Parvulescu, eds. *A companion to the historical film*. Wiley-Blackwell, 2013.

Sbârcea, George, and Ion Hartulari-Darclée. *Darclée*. 2nd edition, 1972.

Steinitz, Rebecca. "Writing diaries, reading diaries: The mechanics of memory." *The Communication Review,* vol. 2, no. 1, 1997, pp. 43-58.

Tismăneanu, Vladimir and Cristian Vasile. *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, Ed. Humanitas, 2008.

Toboşaru, Ion. 'Filmul naţional contemporan şi conştiinţa socialistă.' C*inematograful românesc contemporan: 1949-1975,* edited by Ion Cantacuzino and Manuela Gheorghiu-Cernat. Editura Meridiane, 1976.

Turcuş, Florin-Claudiu. "Autonomia esteticului ca subversiune în naraţiunile României anilor'60–'80.", available on http://www.cesindcultura.acad.ro.

Vasile, Aurelia. *Le cinéma roumain pendant la période communiste: représentations de l'histoire nationale*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2011.

Vasile, Cristian. *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, Humanitas, 2011.

Vidal, B. "Introduction: the biopic and its critical contexts." *The Biopic in Contemporary Film Culture,* edited by Tom Brown and Belén Vidal. Routledge, 2013. *The Biopic in Contemporary Film Culture*, 2014, pp. 1-32.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 265 - 280
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.19

# LIMINAL SPACES AND THE ECOMORPHIC SELF IN ALISTAIR MACLEOD'S SHORT STORIES

**OCTAVIAN MORE**[1]

**ABSTRACT.** ***Liminal Spaces and the Ecomorphic Self in Alistair MacLeod's Short Stories.*** Starting from the observation that Cape Breton Island, the distinctive setting of Alistair MacLeod's fiction, is a "borderland" lying at the intersection of complementary elements (past – present, tradition – individuality, humans – environment), this paper proposes a general discussion of liminality in the author's work as well as a close reading of two of his short stories, "The Road to Rankin's Point" and "Island", with the aim of highlighting how a relational, ecomorphic self-arises in the wake of symbolic encounters that lead to a reassessment of the subject's position within their biological and cultural milieu.

***Keywords:*** *Alistair MacLeod, Cape Breton, liminality, borderlands, ecomorphism.*

**REZUMAT.** ***Spații liminale și sinele ecomorfic în povestirile lui Alistair MacLeod.*** Pornind de la observația că Insula Cape Breton, cadrul natural tipic al povestirilor lui Alistair MacLeod, este o „zonă de frontieră" situată la intersecția unor elemente complementare (trecut - prezent, tradiție - individualitate, oameni – mediu înconjurător), această lucrare propune o discuție generală a liminalității în opera autorului, precum și o lectură atentă a două dintre creațiile sale, „Drumul către Rankin Point" și „Insula", pentru a evidenția modul în care un sine relațional, ecomorf, apare în urma unor întâlniri simbolice care duc la reevaluarea poziției subiectului în raport cu mediul său biologic și cultural.

***Cuvinte-cheie:*** *Alistair MacLeod, Cape Breton, liminalitate, zone de frontieră, ecomorfism.*

[1] **Octavian MORE** is lecturer at the English Department, The Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania. His main research interests include Victorian literature, modernist poetry, Canadian studies and cultural studies. Contact: octavian.more@ubbcluj.ro. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0495-4296.

## 1. The locus of writing: Cape Breton as a "site of exchanges"

In an interview published in 2005, aptly titled "A Lesson in the Art of Storytelling", Canadian author Alistair MacLeod declared:

> It's definitely true that we all live our lives set against a particular landscape, but while we're living in that microcosm, we're also living in a larger macrocosm, and the people out there understand the basic problems that occur in every other culture. (Baer 347)

To the casual reader, this confession may seem somewhat perplexing. Author of only a handful of stories and a novel, MacLeod is one of those Canadian writers who appear not to have been impressed by the vastness of their country and its equally vast thematic potential. The limited typology of his characters and plots – people of Gaelic ancestry surprised mostly in moments of existential crises – may suggest that MacLeod's literary reputation is largely due to his keen descriptions of provincial life, a subject dear to a whole host of writers since the earliest Europeans set foot upon these hostile but captivating northern premises. In fact, in the same interview, he admits that his fascination with the place emerged from the experiential poverty of the novice writer, for whom Cape Breton represented the whole expanse of the known world and a rich enough repository of literary material (Baer 338-39).

Yet, this peculiar insular setting does not imply an insular vision. As Claire Omhovère explains, in MacLeod's narratives "Cape Breton is never pictured as a self-contained, sufficient, and secluded haven", but as a "site of exchanges" (57), in which individual and collective identities are continuously interrogated, contested and altered by a host of internal and external influences. Frozen in time and governed by ancestral laws, the island exerts a distinctive *push-pull effect* upon its inhabitants. For many of MacLeod's younger characters leaving the island represents the prerequisite for finding their own path in the world. As the narrator of "The Vastness of the Dark" declares, "almost any place must be better than this one with its worn-out mines and smoke-black houses" (MacLeod 33). However, as the story continues, he learns that breaking the ties with his home is more than a "physical thing", since the lives of one's ancestors remain inextricably linked with one's present and future: "Their lives [are] flowing into mine and mine from out of theirs. Different but in some ways more similar than I had ever thought" (56). As Omhovère further notes, MacLeod's characters are "constrained with a double bind", since "staying in Cape Breton is just as impossible as leaving it" (51-52). For them, the island remains "a glass prison" (MacLeod 56), allowing for a contemplative gaze at what lies outside, but never granting full release. In consequence, they develop an ambivalent rapport with their native place. Like

the narrator of MacLeod's earliest piece, "The Boat", they habitually reject tradition, with its cultural and societal constraints, but at the same they decry its loss in a continuously changing modern world (Riegel 237).

However, the same quality of being open, which enables the island to be a "site of exchanges", also makes it vulnerable to external forces. In MacLeod's works, Cape Breton is "inescapably contaminated by elsewhere" (Mason 155). This contamination may be cultural, as illustrated by the tourists who come to photograph the place in "The Boat" (Mason 155), or, more importantly, it may have an economic foundation. Indeed, as Tremblay suggests, MacLeod's stories, of which many are concerned with demanding lives of miners, fishermen or farmers, can be read as realistic explorations of "physical labour and structural impoverishment as an extension of global market force" (665).

Thus, like the entire Maritime region it is part of, Cape Breton is as much a periphery of Canada, as it is a relic of the Old World – dependent on both but never fully reclaimed by either. Consequent on this fuzzy emplacement, the protagonists of MacLeod's stories are often haunted by a sense of inadequacy and futility, drifting through life "[l]ike flotsam on yet another uninteresting river … bound for some invisible destination" (MacLeod 55).

Drawing on these observations, in this paper I propose a general discussion of MacLeod's narratives and a reading of two of his short stories that are illustrative of a perception of Cape Breton as a *borderland* or *interstitial space*, in which identities are in a state of constructive flux engendered by the interplay of forces located within and without the individual. To this end, I have chosen a route that both diverges from and complements the aforementioned views, my interest being in what may be called the "self forming" potential of liminality, rather than its cultural or economic motives and implications. More precisely, as I will try to illustrate in my analysis of the selected texts, "The Road to Rankin's Point" (1976) and "Island" (1988), for MacLeod's protagonists the insular experience is punctuated by concrete or symbolic departures and returns, which are not merely severances or reunions, but occasions for initiatory journeys leading to revelation and self-discovery. Regardless of their duration or intensity, these ritualised transitions frequently imply a *linkage* or *harmonisation* of the inner realm and the environment. Central to this *ecomorphic transformation* is the attainment of an "unselfconsciousness that allow[s] for fleeting moments of unification between individuals and the wider world", as well as "of every element in a set of natural circumstances with the conscious mind that perceives those surroundings" (Nichols 79).

For a proper theoretical grounding of the analytical segment of my paper, in what follows I will provide an introduction to liminality in MacLeod's fiction in light of a series of theoretical insights offered by border poetics.

## 2. "Between-and-betwixt": liminality and interstitial spaces

Liminality, a concept lying at the core of border poetics, is a constant of MacLeod's fictional universe. Thematically, most of his stories exhibit a preference for subjects associated with "border", "transition" or "interaction" and their concrete or symbolic manifestations: departures and returns ("The Boat", "The Return", "The Closing Down of Summer", "The Lost Salt Gift of Blood"), growth and initiation ("In the Fall", "The Road to Rankin's Point", "To Every Thing There Is a Season", "Second Spring", "Island"), memory and remembrances ("Winter Dog", "The Tuning of Perfection", "Vision", "Island"), experience, myth and myth-making ("The Boat", "In the Fall", "Vision", "Island"). MacLeod's protagonists are also frequently surprised in a state of *in-betweenness*, in which endings have a regenerative potential, as can be seen in this passage from "The Closing Down of Summer":

> Evening is approaching. The sand is whipped by the wind and blows into our faces and stings our bodies as might a thousand pinpricks or the tiny tips of many scorching needles. We flinch and shake ourselves and reach for our protective shirts. We leave our prone positions and come restlessly to our feet, coughing and spitting and moving uneasily like nervous animals anticipating a storm. In the sand we trace erratic designs and patterns with impatient toes. We look at one another, arching our eyebrows like bushy question marks. Perhaps this is what we have been waiting for? Perhaps this is the end and the beginning?
> (MacLeod 204)

As we watch the characters readying themselves for the journey that will take them to another continent (for a contracted job in the Transvaal mines of South Africa), we discover that for the liminal subject in-betweenness is filled with restlessness, anxiety and uncertainty. Indeed, Bhabha explains, the liminal condition is characterised by a "disturbance of direction", manifested through a "hither and thither, back and forth" movement (2), evoked here by the "erratic designs and patterns" traced in the sand by the "impatient" actors in the above scene.

Regardless of whether the liminal condition is associated with a real, symbolic or imaginary border (Müller-Funk 77), its underlying uncertainty derives from its ambivalent, dualistic nature. On the one hand, the in-between space is the realm of hybridisation, carrying within itself a great transformative power. Viljoen and Merwe attribute this to "creolization", or the ongoing process which enables the subject to find a way "out of the impasse of being caught on the threshold between past and present." (3) For Thomassen, the

same power derives from the almost absolute freedom of the liminal condition – the freedom from "any kind of structure" that fuels "creativity and innovation, peaking in transfiguring moments of sublimity." (1) Liminality is thus an occasion for self-reflection, as it forces the subject to think about the role one should play in this indeterminate, chaotic state (Thomassen 2). Because in a transitional phase individuals must continually reposition themselves, liminal experiences are quintessentially "affective" and "formative, representing "leaps into the unknown" (Stenner 15). They can be considered centres of "as-yet-unactualised potentiality", analogous to "those railway rotunda where trains can be redirected into new directions, or perhaps, … a little like stem cells that have the potential to become any sort of cell." (Stenner 16)

On the other hand, the fundamental "restlessness" of the liminal experience is a consequence of a necessary ritualistic "disrobing" of the border subject. "Transitional beings", says Turner, are characterised by "a parsimony of symbolic reference", a total privation of individual substance which is "the very prototype of sacred poverty" (237). For its entire duration, in-betweenness implies a symbolic dissolution and de-personalisation of the subject, which ensures integration into the communal and the universal. Transitional beings "have no status, property, insignia, secular clothing, rank, kinship position, nothing to demarcate them structurally from their fellows." (Turner 237)

However, since "the role of the boundary as either of these two potentialities can be manipulated through interaction" (Larsen 98-99), eventually it is up to the border subject to turn the liminal experience into something creative or destructive. The indefiniteness of this "betwixt-and-between period" (Turner 243) may be empowering, as it facilitates the adoption and merging of several perspectives that are otherwise denied to the individual (Elbert Decker and Winchock 5). If the creative force of the threshold is successfully actualised, the transitional experience will result in a new, post-liminal self – in other words, in a symbolic "replenishment" that complements the aforementioned ritualistic "disrobing". Hence, in-betweenness is inexorably tied with the question of selfhood, in the sense that liminal spaces may "provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal", leading to the creation of "new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself." (Bhabha 2) Irrespective of the outcome of the experience, any crossing of a physical or symbolic border is therefore a major ontological experience, "[a] kind of metamorphosis, some sort of death and rebirth" (Görling 157).

A close reading of MacLeod's short stories reveals the presence of all of the aforementioned characteristics of liminal spaces: dual power (destructive and constructive potential), transformative energy (the ability to create new

identities or to renew existing ones) and triple layering (real, symbolic and imaginary borders). In my discussion of the two short stories I will address some of the implications of the first two of these characteristics. On the other hand, triple layering being an aspect too broad to be adequately addressed within the limits of an essay, hence, with it I will restrict attention to some general observations at this point.

The lives of MacLeod's insular characters are governed by a triad of forces: (i) fateful encounters and turning points (conflictual situations or traumatic experiences during which the individual is confronted with others and/or oneself), (ii) the natural or cultural environment (generating various dichotomies, such as humans vs. nature, individual vs. community), and (iii) the fuzziness of experience and perception. Individually or in combination, these forces are responsible for the creation of liminal experiences and of concrete or symbolic borders and interstitial spaces. Concrete borders are represented by physical spaces that are either inhabited by border subjects or are capable of transforming ordinary individuals into border subjects. Most of them are natural locations endowed with a great liminal power (the sea, the shore or the island), whose main function is to expose humans to the elements and allow for a two-way communication between realms that have drifted apart through modernisation. In MacLeod's stories, the elemental makes its presence felt either by echoing the rhythm of human activities or, quite frequently, by encroaching upon human habitats. The interstitial areas resulting from such contacts are often signalled by phonaesthetic devices intensifying the feeling of flux and suggesting the absorption of humans into a sempiternal reality. We can see this in the following passage from "In the Fall", where the sea acts as a reminder of the vulnerability of humans in face of the timeless forces of nature, as indicated by the artful combination of fricative and plosive sounds expressing both continuity and disruption:

> Now it is roiled and angry, and almost anguished; hurling up the brown dirty balls of scudding foam, the sticks of pulpwood from some lonely freighter, the caps of unknown men, buoys from mangled fishing nets and the inevitable bottles that contain no messages. And always also the shreds of blackened and stringy seaweed that it has ripped and torn from its own lower regions, as if this is the season for self-mutilation – the pulling out of the secret, private, unseen hair. (99)

Other natural formations, such as rivers and trails (and their man-made counterparts, roads and railways), are routes along which initiatory journeys take place. As in the previous case, such transitions are often marked by moments in which nature forces itself upon humans, drawing them out of their technologised urban safety zones so as to make possible the communion with others, as this scene from "The Lost Salt Gift of Blood" suggests:

> All afternoon the road curves and winds ahead of us like a bucking, shimmering snake with a dirty white streak running down its back. We seem to ride its dips and bends like captive passengers on a roller coaster, leaning our bodies into the curves, and bracing our feet against the tension of the floorboards. My stomach vanishes as we hurtle into the sudden unexpected troughs and returns as quickly as we emerge to continue our twists and turns. Insects ping and splatter against the windshield and are transformed into yellow splotches. The tires hiss on the superheated asphalt and seem almost to leave tracks. I can feel my clothes sticking to me, to my legs and thighs and back. On my companion's shirt the blotches of sweat are larger and more plentiful. (48)

Complementary to natural locations, a second category of physical borders is represented by domestic spaces, exemplifying both potentials of liminality. Thus, the kitchen most frequently embodies the common ground of experience, serving as a space of compromise and a leveller of individual differences. "The kitchen was shared by all of us and was a buffer zone between the immaculate order of ten other rooms and the disruptive chaos of the single room that was my father's" (5), confesses the narrator of "The Boat". By contrast, the pen, stable or barn are either sites where traumatic events take place or spaces of ritualistic initiation. It is in such locations that children and adolescents undergo a premature transition to adulthood by witnessing the cycles of life and death, the breeding practices and the slaughtering of animals ("In the Fall", "Winter Dog", "Second Spring"). They are complemented by places and objects associated with different occupations (the mine, the boat, the lighthouse), reminding us of the fragility of human bodies and the transitoriness of individual and collective existence. In the most extreme cases, bodies are disfigured and dismembered through accidents, and the scenes are witnessed and remembered by various characters who are thus given lessons in compassion, humility and resilience, as this fragment from "The Vastness of the Dark" illustrates:

> And also of the finding of the remains of men flattened and crushed if they had died beneath the downrushing roofs of rock or if they had been blown apart by the explosion itself, transformed into forever lost and irredeemable pieces of themselves; hands and feet and blown-away faces and reproductive organs and severed ropes of intestines festooning the twisted pipes and spikes like grotesque Christmas-tree loops and chunks of hair-clinging flesh. Men transformed into grisly jigsaw puzzles that could never more be solved. (54)

As for the symbolic borders, they are not strictly place-bound (that is, specific to Cape Breton or Nova Scotia), but rather universal in character; therefore, I will only enumerate them here. They include dichotomous pairs

(individual – community, father – mother, tradition – change, light – darkness), temporal borders (past – present, youth – maturity, children – elders) and epistemological ones (reality – perception, experience – narration).

With the above remarks in mind, I will devote the next section of this paper to discussing "The Road to Rankin's Point" and "Island". The selection is motivated by several thematic commonalities shared by the two texts: the dissolution of traditional values, suffering, endurance and survival, as well as the questioning of individual experience through forays into the past and the future. Rather than trying to exhaust their rich interpretive potential, I will focus on two aspects that add to the issues presented so far: the extent to which the characters are successful in actualising the valences of the liminal experience (as a destructive or constructive force) and how this experience is accompanied by the possible emergence of an ecomorphic self.

## 3. "Enjoined and indistinct and as single as perfection": liminality and ecomorphism in MacLeod's short stories

"The Road to Rankin's Point" is the text that closes MacLeod's first volume, *The Lost Salt Gift of Blood*. Narrated in the first person, it presents the story of Calum, a young man dying of leukaemia, sent by his family to his grandmother in Cape Breton to convince her to move into an old people's home. During this experience, he immerses in the family's past and learns about the deaths witnessed by his relative, which exposes him to his own inexorable physical decay and mortality even more acutely.

As the story unfolds, Calum is gradually transformed into a border subject through a double-displacement of a complementary kind. On the one hand, the shadow of his impending death makes him project himself into a predictable but unbearable future; on the other, his journey takes him back in time, since the anticipated meeting with his grandmother exposes him to the history of his kin. The main strategy employed here for constructing the character as a border subject is a variation on the aforementioned semantic paucity (Turner 237). Indeed, from the outset, we learn that the story is told in retrospect, but re-actualised as a sequence unfolding in front of our eyes, like a ritualised repetition of the traumatic event:

> I am speaking now of a July in the early 1970s and it is in the morning, just after the sun has risen following a night of heavy rains. My car moves through the quiet village which is yet asleep except for those few houses which have sent fishermen to their nets and trawls some hours before.
> (MacLeod 143)

Here, Mason explains, "the adverb 'now' cancels out the clear temporal meaning of the object of the sentence, the 'July in the early 1970s'", leading to a "deliberate obfuscation of the narrator" (156). Calum is thus placed in a vague present in order to be kept in the interstitial space formed by the intersection of past and future until the very end of the initiatory journey. While his memories create a rush of physical sensations, they are fuzzy and elusive, "[l]ike the vaguely heard melody of some turned-down radio station heard softly in the background" (MacLeod 144). Trapped so in the residuum of the remembered event, he remains in a state of suspended animation – a metaphorical "embryonic" form common with the subjects of ritualistic transformation, who are "neither living nor dead from one aspect, and both living and dead from another" (Turner 236).

To highlight Calum's liminal condition, MacLeod makes use of a number of biological metaphors. For example, at several points along his journey, Calum is confronted with the sight of his own blood, which, according to Turner, is another frequent symbol for "liminal personae" (235-236). In fact, blood has a double connotation here, signalling both the substance that sustains life and the protagonist's forgotten Gaelic heritage. It spurts out in key moments, such as upon Calum's arrival at his grandmother's farm, which announces the second stage of the initiatory process. Though at first he feels like a "double agent of the spy movies" (MacLeod 158), afraid of the "intensity of life" (158) he might recognise in his grandmother, their interaction not only makes him decide to stay with her but also initiates a partially ecomorphic transformation. In the presence of his kin, his characteristically human fear of death is replaced by a physical awareness that makes him understand and accept the immutable laws of nature. He sees himself "almost as the diseased and polluted salmon" (165) that return to their spawning place before they die. As the journey is further invested with metaphorical load, Calum finds new strength through exposure to his grandmother's suffering. The empathetic experience initiated through Calum's gesture of trimming her fingernails and completed by the disclosure of his terminal condition is a purifying act taking place under the watchful eyes of dogs – the non-human spectators of this genuine rite of passage, but also symbols of the "ambiguity of fate" (Sugars 137):

> She holds my hand so fiercely, as if I might pull her from the dark waters of a dream. I try to respond to the pressure with my own hands, for I too had somehow hoped I might be saved. Suddenly both of us burst into tears. We are weeping for each other and for ourselves. We two who had hoped to find strength in each other meet now instead in only this display of weeping weakness. The dogs cock their ears and whine softly. Moving from one of us to the other they rest their trusting heads upon our laps and look into our eyes. (MacLeod 175)

The final stage of Calum's transformation begins after this communion in suffering. On the next night, lying in his bed, he feels himself "falling back into the past … hoping to have more and more past" as he has "less and less future" (176). After one last bout of nostalgia for the comfort of mythical times filled with "second sight and spectral visions and the intuitive dog and the sea bird's cry" (176), he leaves the house to take a look at the ocean. Outside, he hears the barks of his grandmother's collies and realises she has passed away. He drives up to her place and finds her lying in the middle of the road (underscoring Calum's initiation with her own in-betweenness). The ritualised transition is now over: in the closing scene, Calum wipes the memory-banks of his own presence and *re-members* himself, symbolically, as his own angel of death, becoming meaningful again by fusing his inner darkness with that of the night:

> The darkness rises within me in dizzying swirls and seems to yearn for that other darkness that lies without. I reach for the steadying gate post or the chair's firm seat but there is nothing for the hand to touch. And then as with the music, the internal and the external darkness reach to become as one. Flowing toward one another they become enjoined and indistinct and as single as perfection. Without a seam, without a sound, they meet and unite all. (179)

As this final scene shows, the ecomorphic transformation is only partial in this story. On one hand, Calum's unselfconsciousness is not a natural consequence of the ritualised transition, but a deliberate palliative choice. On the other, the story being a retrospective, we are given no proof that the "ambient unity of self and surroundings", integral to an "ecocentric ecology" (Nichols 78), endures after the liminal stage. Rather, this text is similar to "The Boat", which Riegel describes as "a work of mourning" (237), in that it decries the loss of innocence through experience. For Calum, Rankin's Point represents the fundamental leap into the "darkness" of adulthood by accepting truths that had previously been devoid of significance (the value of family and the importance of blood ties). Thus, Calum's story exemplifies how liminality is often "a stage of reflection" in which "ideas, sentiments, and facts that had been hitherto for the neophytes bound up in configurations and accepted unthinkingly are, as it were, resolved into their constituents" (Turner 240).

The second text chosen for detailed discussion, "Island", offers a more dynamic perspective on liminality while also proposing an enduring solution to it. Disguised as a simple love story, it is a study in loneliness and the recuperatory role of memory. A woman named Agnes, born on an island, becomes the lighthouse keeper, following her family tradition. She falls in love with a mysterious red-haired young man with whom she has a child. After her lover dies

in a logging accident abroad, she is gradually estranged from her relatives and humanity, metamorphosing into an almost ghostly presence. Many years later, she is visited by two red-haired young men – one who claims to be her grandson, and another, who appears to be a spectre of her long-gone lover.

"Island" is atypical among MacLeod's writings as it is the only story with a female protagonist. In addition, the author is unusually heavy-handed with the character, giving her no narrative voice and even forcing her to accept a mistaken identity (we learn that her middle name was erroneously written in her birth certificate as Angus, instead of Agnes). Her case is the opposite of Calum's: instead of "symbolic poverty" she is endowed with an excess of significance. Nonetheless, what makes her a liminal subject is that her identity arises from the continuous interaction of internal and external forces, constructed through her own contact with others as well as construed (or rather, misconstrued) by the people around her. In fact, the readers are also invited to participate in the process, since MacLeod refuses to reveal who she actually is, providing, instead, fragments of her, based on how she is perceived and judged by others.

At the beginning of the story, we see her in a characteristically liminal position, standing at the window, waiting (we later understand) for the red-haired young man:

> All day the rain fell upon the island and she waited. Sometimes it slanted against her window with a pinging sound, which meant it was close to hail, and then it was visible as tiny pellets for a moment on the pane before the pellets vanished and rolled quietly down the glass, each drop leaving its own delicate trickle. At other times it fell straight down, hardly touching the window at all, but still there beyond the glass, like a delicate, beaded curtain at the entrance to another room. (369)

A number of words and phrases in this passage ("waited", "close to", "hardly touching", "there beyond" or "entrance to another room") announce the treatment she will receive throughout the story. Even before her self-imposed isolation on the island, she is singled out as an oddity. She is born prematurely from parents past their childbearing years, and her birthplace, birthdate and name are incorrectly recorded. Admittedly, she is the only person born on the island. As such, she embodies qualities that might turn her into a "monster", another common actor in rites of passage, whose role is to "startle neophytes into thinking about objects, persons, relationships, and features of their environment that they have hitherto taken for granted" (Turner 240).

On closer reading, we notice several similarities between Agnes and Calum. Both are "freaks", since both deviate from the normalised image of the individual (one as a diseased body, the other as a distorted identity). Like

Calum, Agnes is trailed by death, being the descendant of the original family of settlers who "had gone to the island because of death, or rather to aid in death's reduction" (MacLeod 374). Her story is paved with a series of tragic losses (her parents, her lover), delimiting the various stages of her transformation. The core traumatic event, the untimely death of her lover, sets her on a path of willed depersonalisation, a gradual symbolic "de-membering". She accepts the position of a border subject, choosing loneliness as the only blissful state that can recuperate a future that was not meant to be. By doing so, she unwittingly continues the tradition of her ancestors, the MacPhedrans, whose names "became entwined with that of the island" (376) to the extent that the place itself "became known generally as MacPhedran's Island while they themselves became known less as MacPhedrans than as people 'of the island'" (376).

With Agnes, loneliness is primarily an extension of the interstitial condition she experienced in the presence of her lover. Various scenes in the story prove that their relationship rests under the sign of liminality and their interaction takes place mostly in threshold spaces. Thus, she first notices the boat that brings him to the island "from the window of the kitchen" (378). Later, she recollects their lovemaking by "how her breath and his had become one" (384) and, after they part, she scours "the grey boards of the floor thinking she might see the outline of their bodies" (384). They intersect even in their conversations, for he seems to be capable of verbalising her unformed thoughts:

> She was defensive, like most of her family, on the subject of the island. Knowing that they were often regarded as slightly eccentric because of how and where they lived. Always anticipating questions about the island's loneliness. "Some people are lonely no matter where they are," he said as if he were reading her mind. "Oh," she said. She had never heard anyone say anything quite like that before. (381)

Consequent on losing him, Agnes develops a ghost-like self, slowly morphing from a body into an idea, progressively abstracting herself from the world. Her years glide by "in a blur of monotonous sameness" (404) while she becomes "more careless of her appearance" (404) and less aware of her surroundings: "Gradually during the next years things changed even more, but so quietly that, in retrospect, she could not link the specific events to the specific years" (405). As her sense of space and knowledge of time decline, she is also deprived of her distinctive physical traits. Once her child-bearing years are over, she becomes an androgynous presence, who "had passed into folklore" and turned into "the mad woman of the island" (406), thereby fulfilling her prescribed mythical destiny. Eventually, with her, the *woman-island* becomes coterminous with the *woman is land*.

As the story concludes, Agnes acquires a truly ecomorphic self, the linkage with the environment being complemented by her transformation into an "unselfconscious" subject through the suspension of her sensorial and cognitive faculties. In this final stage, she reveals herself through what she *does not do* and what she *is not*. While waiting for her alleged grandson to return, she chooses not to look "in the direction of his possible coming so that she *could not see* him *not coming* if that was the way it was supposed to be" (411, my emphasis). This symbolic negation is doubly significant, for it unburdens Agnes of the ambiguity that has surrounded her worldly existence, marking, at the same time, the end of her liminal condition. Unlike Calum, who embraces darkness in a final, desperate attempt to accept his mortality, Agnes "dissolves" into the night, becoming opaque to further hermeneutic forays:

> The wind was rising as the temperature was dropping. The hail-like rain had given way to stinging snow and the ground they left behind was beginning to freeze. A dog barked once. And when the light revolved, its solitary beam found no MacPhedrans on the island or the sea. (412)

For Agnes, this final metamorphosis is both fulfilling and liberating. Relieved of the constraints of individuality, she becomes the stuff of legend, achieving a higher significance as the last of her clan. And yet, as she is withdrawn from the scene, we are left with a permanent absence, signalled by the ontological impossibility embodied in the "found no MacPhedrans" formula. Through this, we may argue, Agnes actualises the potential of *meontic nothingness* – a form of nothing eloquently described by Timothy Morton as "shifting and spectral, palpable yet not quite 'there'" (276), an epiphanic manifestation of liminality which "coexists anarchically alongside us, physically before us, and despite us" (279).

## 4. Conclusions: *econtology* and the making of the self

This examination of the valences of liminality in "The Road…" and "Island" allows us to formulate a number of conclusions. For MacLeod, the island is the place where identity is negotiated and shaped by individual and communal forces (personal choices, kinship and tradition). Typically, the protagonists of these stories are surprised on initiatory journeys or in the wake of life-changing encounters which force them to re-evaluate their position relative to others and themselves. As Creelman (1999) has pointed out, in MacLeod's case individual identity becomes rooted in the "movable ground of a community's inherited cultural memory". To a large extent, this fluid rooting implies the harmonising of interior and exterior, past and present, to the point of reaching "unselfconsciousness". Thus, as both of the discussed texts suggest, the image of the self in MacLeod's fiction is, to a large extent, a relational one.

This "ontological relatedness" (Malette 123) or "symbiosis that replaces dominion" (Nichols 80) gives rise to an *econtology*. As the cases of Calum and Agnes illustrate, "unselfconsciousness" is preceded by the emergence of an ecomorphic self, along a three-stage process. First, the subject is displaced through a traumatic event caused by natural or man-made circumstances. The characters are either singled out and forced into isolation or they deliberately withdraw from the community, thereby placing themselves in a liminal position and assuming a (temporary) border identity. The anxiety inherent in this move calls for the repositioning of the individual, which is often done by opening up a channel of communication with what lies outside the self (the natural and cultural milieus). We also notice in these stories a kind of isomorphism: the transitional subjects take up features of their environments, sometimes to the extent of becoming one, as in "Island". At the end of this symbolic death and rebirth, once the individuals have transcended into a world larger than themselves, a new identity will emerge.

We may thus conclude that MacLeod's short stories are not only accounts of the hardships and crises of Cape Bretoners but morality tales that make us wonder who we are and where we are heading. Indeed, according to Vaughn, these maritime narratives "reassert the presence and primary impact of a familial and cultural matrix against our modern conditioned idea of a sundered individuality, where such a matrix may be lost, unexamined or unconscious" (113). In a similar vein, while discussing the role of tradition and community in the lives of MacLeod's characters, Cynthia Sugars argues that MacLeod's stories confront us with a fundamental ontological question: "Can we ever choose to be who we become, or is this always something thrust on us by the legacy of the dead?" (136) As I have tried to suggest in this paper, the answer lies somewhere *between*. With their existence underpinned by "roads" and "points", many of these insular protagonists will rarely feel accomplished. Yet, they remain living proof that borders and boundaries are never entirely fixed. Like the toil-hardened miners in "The Closing Down of Summer", they remind us that we are "[n]ever merely entombed like the prisoner in the passive darkness of his solitary confinement" but capable of "always expanding the perimeters of our seeming incarceration." (MacLeod 201)

## BIBLIOGRAPHY

Baer, William. "A Lesson in the Art of Storytelling: An Interview with Alistair MacLeod." *Michigan Quarterly Review*, vol. 44, no. 2, 2005, pp. 334–52.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Creelman, David. "'Hoping to Strike some Sort of Solidity': The Shifting Fictions of Alistair MacLeod." *Studies in Canadian Literature*, vol. 24, no. 2, 1999, pp. 79-99. *ProQuest*, https://search-proquest-com.am.e-nformation.ro/docview/214490435?accountid=136549.

Elbert Decker, Jessica, and Dylan Winchock. "Introduction: Borderland and Liminality Across Philosophy and Literature." *Borderlands and Liminal Subjects: Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*, edited by Jessica Elbert Decker and Dylan Winchock, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 1–18.

Görling, Reinhold. "Topology of Borders in Turkish-German Cinema." *Border Poetics De-Limited*, edited by Johan Schimanski and Stephen Wolfe, Wehrhahn, 2007, pp. 149–62.

Larsen, Svend Erik. "Boundaries: Ontology, Methods, Analysis." *Border Poetics De-Limited*, edited by Johan Schimanski and Stephen Wolfe, Wehrhahn, 2007, pp. 98–99.

MacLeod, Alistair. *Island: The Complete Stories*. W. W. Norton & Company, 2001.

Malette, Sebastian. "From Knowledge to Ontological Awakening: Thinking Nature as Relatedness." *The Trumpeter*, vol. 28, no. 1, 2012, pp. 122-62.

Mason, Jody. "A Family of Migrant Workers: Region and the Rise of Neoliberalism in the Fiction of Alistair MacLeod". *Studies in Canadian Literature*, vol. 38, no. 1, Jan. 2013, https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/21453/24901.

Morton, Timothy. "The Liminal Space between Things. Epiphany and the Physical." *Material Ecocriticism*, edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann, Indiana University Press, 2014, pp. 269–79.

Müller-Funk, Wolfgang. "Space and Border: Simmel, Waldenfels, Musil." *Border Poetics De-Limited*, edited by Johan Schimanski and Stephen Wolfe, Wehrhahn, 2007, pp. 75–95.

Nichols, Ashton. *Beyond Romantic Ecocriticism. Toward Urbanatural Roosting.* Palgrave Macmillan, 2011.

Omhovère, Claire. "Roots and Routes in a Selection of Stories by Alistair MacLeod." *Canadian Literature*, no. 189, 2006, pp. 50–69.

Riegel, Christian. "Elegy and Mourning in Alistair MacLeod's 'The Boat.'" *Studies in Short Fiction*, vol. 35, no. 3, 1998, pp. 233–40.

Stenner, Paul. *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial*. Palgrave Macmillan UK, 2017. www.palgrave.com, doi:10.1057/978-1-137-27211-9.

Sugars, Cynthia. "Repetition with a Difference: The Paradox of Origins in Alistair MacLeod's No Great Mischief." *Studies in Canadian Literature*, vol. 33, no. 2, June 2008, pp. 133-50, *journals.lib.unb.ca*, https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/11233/11993.

Thomassen, Bjørn. *Liminality and the Modern. Living Through the In-Between*. Ashgate, 2014.

Tremblay, Tony. '"People Are Made of Places." Perspectives on Region in Atlantic-Canadian Literature'. *The Oxford Handbook of Canadian Literature*, edited by Cynthia Sugars, Oxford University Press, 2016, pp. 657–75.

Turner, William W. "Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*." *Reader in Comparative Religion*, edited by William A. Lessa and Egon Z. Vogt, Fourth Edition, Harper & Row, 1979, pp. 234–43.

Vaughn, Barclay. *Writing to Tell, Telling to Live: Reading the Storyteller in Alistair MacLeod's Short Fiction*. 2008. University of Waterloo, PhD dissertation.

Viljoen, Hein, and C. N. Van der Merwe. "A Poetics of Liminality and Hybridity." *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature*, edited by Hein Viljoen and C. N. Van der Merwe, Peter Lang, 2007, pp. 1–26.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 281 - 295
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.20

# EXPLORING COGNATE OBJECT CONSTRUCTIONS IN JAPANESE

**MIHAELA-ALINA PLOSCARU** [1]

**ABSTRACT.** ***Exploring Cognate Object Constructions in Japanese.*** The aim of this paper is to explore Cognate Object Constructions in Japanese. To do so, we will rely on the definitions that have been proposed in the literature to account for this phenomenon, as well as on the constraints which apply to such constructions. We will see that Japanese does make use of COCs, although the status of such constructions available in this language is not always agreed upon by the authors who have investigated verbs and their cognate objects. This paper is also concerned with investigating Hyponymic Object Constructions as well as Cognate Object Constructions built on unaccusative verbs. After examining the data, we conclude that although the former are accepted in Japanese, the latter constitute violations.

***Keywords:*** *verb, cognate object, Japanese, unergative, unaccusative*

**REZUMAT.** ***O explorare a obiectelor cognate din japoneză.*** Scopul prezentei lucrări este acela de a explora acele construcţii din limba japoneză care implică complementele cognate, i.e. complemente care au aceeaşi origine morfologică precum verbele pe care le însoțesc. Pentru a face acest lucru, vom apela la definiţiile care au fost propuse în literatura de specialitate pentru a descrie acest fenomen lingvistic, precum şi la constrângerile ce se aplică acestor construcţii. Vom vedea că limba japoneză conține astfel de complemente, deşi nu toţi autorii care au studiat verbele şi complementele înrudite cu acestea sunt de acord că toate exemplele din japoneză s-ar putea încadra în această clasificare. În lucrarea de faţă ne vom îndrepta atenţia şi asupra construcţiilor formate din verb şi complement hiponimic, cât şi asupra celor formate din verb neacuzativ şi complement cognat. Ulterior examinării datelor, vom concluziona că, deşi construcţiile hiponimice sunt acceptate în japoneză, complementele cognate ce însoțesc verbe neacuzative nu formează propoziţii gramaticale în această limbă.

***Cuvinte-cheie:*** *verb, obiect cognat, japoneză, verb neergativ, verb neacuzativ*

[1] **Mihaela-Alina PLOSCARU** is a PhD Candidate, *Babeş-Bolyai University*, MA graduate of linguistics studies. The author's main topics of interest are English and Japanese languages, syntax as discussed in the Generative framework, as well as semantics. E-mail address: ploscarualina@yahoo.com.

## 1. Introduction

Cognate Object Constructions (COCs) have often been said to be best represented in English, where one can find a substantial number of verbs and nouns which derive their spelling and pronunciation from the same root. Other languages, such as Romance languages, for example, seem to display this behaviour as well, with the only mention that COCs are not as rich in these languages as they are in English. Sometimes, they are restricted to a small number of verbs, or they are no longer productive in those languages (cf. Romanian). However, the status of some of these constructions is not universally agreed-upon in the literature, and there have been authors who have argued that some of the constructions which are regarded as COCs are, in fact, combinations of transitive verbs and their direct objects. There are others, however, who claim that these constructions should not be differentiated, but only regarded as different instantiations of the same phenomenon. We do not concern ourselves with whether these claims are unfounded or not, and we invite the reader (if interested) to take on this enterprise. Rather, we choose to focus on whether COCs can be found in Japanese, and we try to see which verbs allow combinations with nouns whose root they share. We believe that this is an important step to do, as before venturing on a more in-depth investigation of Japanese COCs, one must inquire whether this phenomenon is present and productive in this language. One mention must be made, however, about the data, which is are by no means extensive. We will only examine the behaviour of the most representative verbs which enter these constructions, although it might very well be that other verbs (possibly only present in Japanese) share this behaviour as well.

## 2. Literature overview

The term *Cognate Object Construction* is used to refer to the phenomenon where a verb takes as its object an NP which is related, if not identical, to the spelling and/or pronunciation of the verb. One of the definitions put forward for these constructions belongs to Willson (2), who argues that COCs are constructions where "the object is semantically included in and morphologically related to the verb of the same clause." Hence, for a cognate object (CO) to be licensed, it needs to first meet these criteria. Under this view, we can differentiate between sentence (1) where we have is a CO, and sentence (2) where we simply have a DO accompanying the verb.

1. a. Leah cried a heart-breaking cry.[2]
   b. *Leah cried a cry.
2. Leah ate a juicy peach.

Another requirement that COCs must meet is that all objects which enter such constructions need to be modified, otherwise the final sentence - apart from not having a CO- will turn out ill-formed. A sentence like the one in (1b) where the noun *cry* is bare will not make a candidate for embedding a COCs. Ogata (13) proposes that there are three constraints on COCs, one of them being the fact that "to identify a specific member of the category, the cognate objects should be modified." In the example in (1a), *heart-breaking* acts as the modifier which contributes to the acceptability of the sentence. Sentence (2) also has *juicy* as a modifier, however, this is not enough to construct a proper COCs.

A closer look at the examples above will reveal that not any type of verb is licenced to appear in COCs. As it has been pointed out by Kuno et. al, "only unergative verbs can appear in the cognate object construction. No unaccusatives can." (Kuno and Takami, 2004: 107 qtd. in Kitahara (2010: 46)). This view is also supported by James (1998), Kitahara (2010), Levin and Rappaport Hovav (1995), Matsumoto (1996), Real-Puigodollars (2008), Willson (2020) as well as other authors. Let us now review the two sets of sentences proposed below, as they offer a clearer representation of what the above authors argue.

3. a. Mary laughed a sad laugh.
   b. Bob grinned a sideways grin.
   c. The wolf howled a long howl.
   d. Sue slept a sound sleep.

(Takami and Kuno (2002b: 133) qtd. in Kitahara (2010: 55))

4. a. *The glass broke a crooked break.
   b. *The apples fell a smooth fall.
   c. *Phyllis existed a peaceful existence.
   d. *She arrived a glamorous arrival.

(Takami and Kuno (2002b: 134) qtd. in Kitahara (2010: 55))

The sentences in (3) are grammatical since they meet the criteria presented above. However, the ones in (4) are regarded to be ungrammatical, although the COCs are modified and related to the meaning of the verb. This

[2] *Cried* and *cry* share the same root, unlike *eat* and *peach*.

happens because a verb like *break* takes an internal argument which is generated as a Theme, and afterwards undergoes movement to the specifier position associated with the subject. This behaviour is typical of unaccusative verbs, and it is different from that of unergative verbs, whose external argument, i.e., the subject, is generated in the specifier position of the TP and does not undergo movement to reach this position. There have been, however, authors who support the idea that unaccusative verbs can license COs, although they are not as common as COCs formed with unergative verbs. Takami and Kuno (2002a qtd. in Ogata (13) revisit their previous work and suggest that there are several alterations with unaccusative verbs which can form grammatical sentences in COCs. They put forward the examples below to support their view:

5. a. The tree *grew* a century's *growth* within only ten years.
(Takami and Kuno 134)

b. The gale *blew* its hardest *blow* in the next hour.
c. The stock market *dropped* its largest *drop* in three years today.
d. The stock market *slid* a surprising 2% *slide* today.
e. Stanley watched as the ball *bounced* a funny little *bounce* right into the shortstop's glove.
f. The apples *fell* just a short *fall* to the lower deck, and so were not too badly bruised.
(Takami and Kuno 142)

This view is also supported by Ogata who argues that "COCs can be made with unergative verbs, unaccusative verbs, and transitive verbs (13)." Following Hale and Keyser (2002), Real-Puigdollars claims that "COs can be analysed as establishing a semantic relation of hyponymy between the verbal root and the object" (158). What this presupposes is that the object can appear in a Hyponymic Object Construction (HOC) even if it is not morphologically related to the verb in the same clause. Rather, it can be expressed by any noun "which is understood as a hyponym of the verbal root (Real-Puigdollars 158)." The definition which *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics (vol. 2)* offers for *hyponym*y is "the relation between two lexical units in which the meaning of the first is included in that of the second". Thus, sentences can be built up from an unergative verb which usually appears in COCs and a noun which is related to the missing CO. Jones (89) offers the following examples for such instances:

6. a. Sam danced a jig.
b. Bill dreamed a most peculiar thing.
c. Bill dreamed that he was a crocodile.

However, he seems to dismiss the claim that such objects do act as genuine COs since the tests[3] proposed to distinguish COs cannot be applied to them (as shown in Real-Puigdollars 158). Jones suggests that these objects might, in fact, be genuine direct objects of transitive verbs, although he leaves this affair open to further research. If this should be the case, then it follows that the verbs *dance* or *dream* used with hyponymic objects do not represent instances of unergative verbs and are, thus, unable to license cognate objects.

## 3. Analysis of findings

In this section we investigate whether Japanese allows COCs to appear in grammatical sentences. We will survey several verbs which have been proposed in the literature to be compatible with COs and we will check to see if they have counterparts in Japanese. The topic of COs built on unaccusative verbs is also explored, and we claim that these constructions are not allowed in Japanese. Lastly, we claim that HOCs are allowed in Japanese because these constructions find their roots in a group of verbs which have been argued to enter transitive constructions rather than COCs.

### *3.1. Evidence for COCs in Japanese*

Although they are perhaps best represented in English, COCs do appear in other languages as well. We can see this by examining the examples below taken from Spanish, Italian, and French, as indicated in Real-Puigdollars (3)

7. a. Reir la risa de un niño. [Spanish]
   to.laugh the laugh of a child (Mendikoetxea 1578)
   'To laugh the laugh of a child'
   b. Dorme il sono del giusto. [Italian]
   sleeps the sleep of.the fair (Renzi 60)
   'He/she sleeps the sleep of the just.'
   c. Pleurer toutes les larmes de son corps [French]
   to.cry all the tears of his body (Grevisse 393)
   'To cry all the tears of his/her body'

Now let us see if the same can be said about Japanese. Our paper is concerned mainly with finding out if COCs can be found in Japanese, which verbs allow them, and we do not dwell on whether these constructions play the role of

[3] These tests are passivization, topicalization, pronominalization, definiteness restriction, questioning, modifier obligatory, object necessary cognate. For more details about the tests see Jones (1988).

a modifier or adjunct. Although the problem of which syntactic role COCs play has been much discussed in the literature (see Jones 1988, Takami and Kuno 2002a, Kitahara 2010 and others), we will not allow it more space than it will be necessary for our study. To begin, let us examine the table below, which is adapted by Kitahara (2010: 36) from Hoeche (125, 298-300). The possible lexical equivalents in Japanese and possible CO candidates have been added by us.

| | **Verb** | **CO** | **Jap. Verb** | **CO** | **Examples** |
|---|---|---|---|---|---|
| **1** | Live | Life | 生きる | 人生 | – |
| **2** | Sing | Song | 歌う | 歌 | **大好きな**歌を歌う |
| **3** | Tell | Tale | 語る | 物語 | **ふしぎな**物語を語る |
| **4** | Smile | Smile | 微笑む | 微笑み | **天使の**微笑みを微笑む |
| **5** | Sow | Seed | 蒔く | 種 | – |
| **6** | Produce | Product | 生産する | 産物 | – |
| **7** | Give | Gift | あげる | プレゼント | – |
| **8** | Build | Building | 建てる | 建物 | **印象的な**建物を建てる |
| **9** | Die | Death | 死ぬ | 死 | – |
| **10** | Think | Thought | 考える | 考え | – |
| **11** | See | Sight | 見る | 景色 | – |
| **12** | Do | Deed | する | 仕業 | – |
| **13** | Dream | Dream | – | 夢 | – |
| **14** | Weave | Web | 編む | 編み物 | **面白い**編み物を編む |
| **15** | Feel | Feeling | 感じる | 感じ | – |
| **16** | Drink | Drink | 飲む | 飲み物 | **爽やかな**飲み物を飲む |
| **17** | Feed | Food | 食わす | 餌 | – |
| **18** | Fight | Fight | 戦う | 戦い | **見事な**戦を戦う |
| **19** | Grin | Grin | – | – | – |
| **20** | Plant | Plant | 植える | 植物 | – |
| **21** | Sleep | Sleep | 眠る | 眠り | **永い**眠りを眠る |
| **22** | Dance | Dance | 踊る | 踊り | **すごい**踊りを踊る |
| **23** | Smell | Smell | 嗅ぐ | におい | – |
| **24** | Laugh | Laugh | 笑う | 笑い | **変わった**笑いを笑う |

**Table I**

From the list of 24 verbs listed by Kitahara (2010), only 10 appear in grammatical constructions in Japanese. The remaining verbs either fail to

construct acceptable sentences, or, in some cases, do not have a Japanese equivalent which allows a noun derived from the same root. One such case is represented by the *smell a smell* construction, which in Japanese has the romaji transcription *kagu*[4] for the verb, and *nioi* for the noun. Other verbs, on the other hand, do share the root with the corresponding noun, although they do not form proper sentences. This is represented by the verb *kanjiru* 感じる 'to feel' which is not combined with *kanji* 感じ 'feeling'. Rather, in order to render the meaning that something produced an unpleasant feeling, the noun *kimochi* 気持ち 'feeling' is accompanied by the verb *suru* 'to do'. This is illustrated in (8) below.

8. Kare no me ga iyana kimochi ga shita.
   He GEN eyes NOM unpleasant feeling PART to do
   'His way of looking produced an unpleasant feeling (on me)'.

Miura (1979) argues that one of the influences English had on Japanese was the introduction of cognate objects. He links this to the fact that such constructions can be found in the literary works produced after Japan was forced to renounce the isolation policy and establish contact with the West. One of the examples that he offers to support this is "... watashi-tachi no aida ni ha hageshii tatakai ga tatakawareta" translated as '…among us was fought a fierce battle' (25). Although we do not argue against the origins of the COCs that Miura finds, it is important to note that the second example he lists "juninnami na seikatsu o seikatsu-shite-inagara…", transalated as '…I was living an average life' is not natural in Japanese, as opposed to the Japanese hyponymic objects which will be discussed later. (25) The natural way to express the English construction would be to use the verb 送る *okuru,* which is not related to *seikatsu* 'life'. With this verb *seikatsu* can still be modified by an adjective. The unnatural nuance can be, indeed, attributed to the influence that English word-to-word translations had on Japanese during that period. Another example which can be accepted if the context allows for it is 人生を生きる *jinsei o ikiru* 'to live a life', where the kanji used for the verb appears in the word *jinsei.* However, the choice of this construction instead of the natural *seikatsu wo okuru* would imply emphasis.

We see that the semantics of the verbs also plays an important part in their distribution in COCs, or at least this appears to be the case in the example with *kimochi*. Whether similar pairs of *noun + verb* can be found in other languages is let to future research to find out. However, it is worth noting that

[4] This verb is also read におう*niou*, in which case, it shares the same root as the noun におい *nioi.* However, when this reading is used, it can only refer to something that gives off a bad smell, whereas the reading *kagu* does not have this semantic restriction.

Japanese is a language which uses ideograms for its writing system. Thus, it is not surprising that semantics and word meaning in association with ideograms plays an important role in the COCs which are found in Japanese. All the verbs which form grammatical sentences when a cognate object is introduced have one aspect in common: all their readings are *kun-yomi*, i.e., Japanese readings. This might be one of the conditions for forming such constructions in Japanese, although it could be a sufficient, but not an imperative requirement, especially since there are verbs which do no yield COCs although they share the *kun-yomi* readings. This is further illustrated in Miura (1979, 25), where we find a noun-verb pair which yields a COC even though the readings used are *on-yomi.*

It is also important to observe that there are verbs which use a combination of the word *mono* 'thing' to form a compound word along with a part of the reading of the verb. Such words are *monogatari, nomimono,* and *tatemono*, where *-gatari*[5] is the pre-ます form of *kataru* 'to tell', *nomi-* is the pre-ますof *nomu* 'to drink', and *tate-* is the pre-ます of *teteru* 'to build.' There are other constrictions which conform to this pattern, and they are found below.

9. Aoi wa oishii *tabemono* o *tabeta*.
   Aoi TOP delicious food ACC eat
   'Aoi ate delicious food.'
10. Kimiko wa hadeyakana *kimono* o *kiteita* ne.
   Kimiko TOP extravagant kimono ACC wearing.PROG.PAST PART
   'Kimiko wore an extravagant kimono, right?'

Here, the kanji used for *tabemono-tabeta, respectively kimono-kiteita* are the same for each noun-verb pair. As already noted, the pronunciation of the verbs slightly changes when *mono* is added. Nonetheless, their morphology and phonetics still bear resemblance to the *kun-yomi* reading of the kanji. However, one would not be wrong to assume that these verbs are instances of transitive verbs, and the that objects they take are DOs and not COs. This makes us wonder whether *monogatari o kataru*, *tatemono o tateru,* and *nomimono o nomu* are in fact COCs or a combination of DO + transitive verb. Ogata (12) suggests that depending of the behaviour of COCs they can be classified into four types:

A. Verbal COCs
B. Synchronous nominal COCs (dependent on the timespan of the activity)
C. Asynchronous nominal COCs (no limitation on the timespan of the activity)
D. Pseudo COCs

[5] The form is *gatari* and not *katari* because the initial consonant undergoes phonetical alteration when combined with *mono*.

He argues that in Japanese only type C and D are accepted. His examples involve the following verbs.

11. Hanako-wa tenshi no hohoemi o hohoemu.
    Hanako TOP angel GEN smile ACC smile
    'Hanako smiled an angelic smile.'
12. Hanako wa uta o utau.
    Hanako TOP song ACC sing
    'Hanako sang a song.'

According to him, pseudo COCs like the one in (12) form grammatical sentences even in the absence of a modifier. Such verbs, however, can also appear modified. This is exemplified my Matsumoto (212).

13. Taro ga henna odori o odotta.
    Taro NOM strange dance ACC danced
    'Taro danced a strange dance.'

We believe that the verbs which take *mono*[6] to form nouns behave like the Ev/$R_2$[7] notion which Kitahara (2011) borrows from Höeche (2009). However, they also pass the passivization test proposed in the literature to distinguish between COCs and DOs. This can be accounted for if we consider that in Kitahara's terms the constructions of this type involve a CO which "functions as an affected object or an effected object" (2011: 23) because the Ev/$R_2$ type are, in fact, transitive constructions. Event-dependent COCs on the other hand (or Ev/$R_1$) are typical CO constructions like the one in sentence (11) which is built on an unergative verb. Let us see if there are any other instances in Japanese which make use of the event-dependent pattern. Kitahara (2010: 307) proposes that even if such constructions are harder to find, they can be extracted from literary works. The examples he gives can be found below.

14. a. Sakoku irai no nagai nemuri o nemuri tsuzukete-kita mono wa…
    isolation policy since GEN long sleep ACC sleep.PRF ones TOP
    'the ones which have slept a long sleep since the national isolation policy…'
    (Toson Shimazaki, *Yoakemae*)

[6] Note, however, that the verb *eat* in (9) is not a cognate object in the other languages which allow COCs, but a transitive verb.
[7] Ev/$R_1$ stands for Event/Result$_1$, or in Kitahara's terms (2011) they are *event-independent* COCs.

b. Hitori de niyatto bukimina warai o warat-teiru.
alone in a meaning manner uncanny smile ACC smile.PROG
'He is smiling an uncanny smile alone, in a meaning manner.'
(Sakunosuke Oda, *Shigatsubaka*)

The above verbs represent, indeed, unergative verbs which can occur with cognate objects, although Kitahara alludes that outside literary works these examples are rather odd, and not likely to be used. This is consistent with what Miura (1979) claims, i.e., that cognate objects appeared under the influence of literary translations. However, in section 3.3. we will see that some authors regard hyponymic objects in the same way as COs. Under this view, we can no longer claim that the origin for COs is solely related to translations to and from European languages.

### *3.2. COCs built on unaccusative verbs*

We have mentioned in the beginning of the paper that there are authors who support the view that COCs can appear with unaccusative verbs as well. Let us return to this topic and see if the examples offered in section 2 can be translated in Japanese without losing their characteristics.

The examples offered by Kuno and Takami (2004) were the following:

15. a.The tree grew a century's growth within only ten years.
Ki ga tatta jūnenkan de hyakunen bun no seichō o togeta.
Tree NOM only ten years in a hundred years ratio GEN growth ACC attained

b. The gale blew its hardest blow yet in the next hour.
Sono tsugi no ichijikan de soremade de ichiban hageshii toppū ga fuita.
After GEN one hour in until then best strong gust NOM blew

c. The stock market dropped its largest drop in three years today.
Kabushiki-ichiba wa kyō kakyo sannenkan de ichiban geraku shita
The stock market TOP today past three years in best fall did

d. The stock market slid a surprising 2% slide today.
Kyō kabushiki-ichiba wa igai nimo ni pāsento geraku shita.
Today the stock market TOP surprising 2% fall did

e. Stanley watched as the ball bounced a funny little bounce right into the shortstop's glove.
Yūgekishu no gurabu ni bōru ga chotto fushigina baundo o suru no o Sutanri wa mita
Shortstop GEN glove in ball NOM a little funny bounce ACC do NP[8] Stanly TOP saw

f. The apples fell just a short fall to the lower deck, and so were not too badly bruised.
Ringo wa shita kanban made sukoshi ochita no de sorehodo hidoku kizutsukerareteimasen deshita.
Apple NOM down deck until a little fell as that much badly hurt.Passive.Past were.

All the sentences in (15) fail to render COCs in Japanese. In some cases, there is no corresponding verb which can be linked to the object to allow such constructions. This is the case with *bounce* in (15e), which, although translated using the English borrowing *baundo*, combines with the verb *suru* 'to do'. The sentence ends up having only one instance of *baundo*, and it does not allow another one which should correspond to the verb. A similar situation occurs with *slid a slide* in (15d), which once again uses the verb *suru* in combination with the noun *geraku* to render what in English can be rendered by a COC. The same holds for (15c), where the same combination of *noun+ suru* is used to express a similar, although morphologically different English COC.

In the case of (15f) the verb *ochita* is, indeed, present in the sentence as the past simple counterpart for the English *to fall*. However, there is no object which can be assigned the role of CO. Rather, the overall meaning is expressed using *sukoshi*, and adverb which usually translates by 'a little, a bit'. Example (15a) is another one which allows a modifier along with a CO candidate, however, the verb *togeru* 'to attain' is not morphologically or semantically related to *seichō* 'growth.' The same behaviour is present in (15b).

From the data examined above, we can conclude that Japanese does not allow unaccusative verbs in COCs. Even if the sentences above meet Ogata's second constraint which says that "cognate objects should be modified" (14), they appear to meet only one part of Willson's (2020) definition of COCs. As mentioned, when the English counterpart of the proposed verbs is available, the CO is not. The vice-versa is true as well. Thus, when an object appears in the sentence, it takes by default the verb *suru*, and not a verb which shares the same

[8] Short for *Nominalising Particle*

kanji root. Moreover, it must be noted that the candidates for the CO position are composed of two kanji, and because of this they have *on-yomi*, i.e., Chinese readings. As we have already suggested, Japanese COs seem to appear only when the objects have *kun-yomi* readings. Of course, this does not mean that Japanese disallows verbs which have *on-yomi* readings. However, when such verbs do appear, they necessarily combine with the verb *suru* because this is the process by which Japanese forms verbs from nouns. However, combinations of *on-yomi* readings on both the verb and the noun are not grammatical in COCs. This is illustrated below:

16. The stock market dropped its largest drop in three years today.
    *Kabushiki-ichiba wa kyō kakyo sannenkan de ichiban geraku o geraku shita
    The stock market TOP today past three years in best fall ACC fall did

Another mention that needs to be made has to do with the English examples proposed by Kuno and Takami, which sometimes appear odd, as it is the case with (15b). It might very well be that such sentences are used in a special context, where emphasis and discourse-oriented factors play an important role in the acceptance of COCs built on unaccusative verbs. This is supported by the fact that the same authors argue that example (4a)[9] is not grammatical taken alone, although it becomes acceptable in English when it is incorporated in (15f). This can be explained by the addition of context.

### *3.3. Hyponymic Object Constructions and Japanese*

The last part of the paper investigates whether Hyponymic Object Constructions are felicitous in Japanese. To do this, let us look at the example sentences in 17, built on verbs that have been proposed to allow HO (Real-Puigodollars).

17. a. Rin wa seikōna tango o odotta.
    Rin TOP exquisite tango ACC danced
    'Rin danced an exquisite tango.'

[9] The apples fell a smooth fall.

b. Ana wa utsukushii doina[10] o utaimashita.
Ana TOP beautiful doina ACC sang.
'Ana sang a beautiful doina.'

c. Hiyori wa sawayakana remonēdo o nonda.
Hiyori TOP refreshing lemonade ACC drank
'Hiyori drank a refreshing lemonade.'

All the examples in (17) form grammatical sentences when used with HOCs, and these HOCs are built on the same verbs that accept COs. There is, however, a verb which has been proposed to have a hyponymic object, and which does not appear in Japanese. This verb is *dream*. In Japanese there is no counterpart to express the verbal meaning of *dream*. Rather, the verb *miru* 'to see' is used in combination with the corresponding noun for dream, i.e. *yume*. Thus, if we were to adopt a one-to-one translation, then the equivalent for the English *to dream a dream* would be 'to see a dream' (*yume o miru*). It is rather interesting that this verb does not allow COCs or HOCs in Japanese, as this contrasts with English and Romance languages such as Spanish or Romanian.

What is more, the verbs under discussion (including *sleep*) have an intermediate status in the literature concerned with cognate objects. As mentioned, some authors argue that the objects they take are faux-cognate objects, suggesting that they represent clear cases of transitive constructions[11], others regard them as hyponymic objects, while Kitahara (2010) introduces the term event-independent constructions to refer to them. It is not our present purpose to analyse which view is best fit to describe COCs and HOCs, but only to see if they can appear in a language other than the European languages which have been largely discussed and accounted for. However, if one agrees that COCs include hyponymic objects, then one can argue that COCs verbs were used in Japanese even before the influence of European languages. We conclude that HOCs form grammatical constructions, except for *yume* which does not have a corresponding verb in Japanese. Because of this, it does not represent a candidate for our present discussion.

## 4. Conclusions

In this paper we have investigated whether COCs are a present phenomenon in Japanese and concluded that although they are not as numerous

[10] A traditional Romanian song.
[11] This also applies to constructions of the type *dance a dance.*

as English COCs, Japanese COCs do exist. They meet the same requirements as English COCs (semantic and morphological semblance), and they also allow modifiers. However, most of the verbs which enter COCs have a disputed status in the literature and are treated by some authors in the same way as the DO of a transitive verb. If we followed this line of reasoning, then we could say that Japanese has only three genuine COCs represented by *warai o warau* 'laugh a laugh', *hohoemi o hohoemu* 'smile a smile' and *nemuri o nemuru* 'sleep a sleep', although these phenomena could be attributed to translations, and not very productive in daily conversation. The other type of objects, i.e., HOs, have a problematic status in the literature, although they do appear in grammatical constructions in Japanese. Another aspect that this paper tackled was that of COCs built on unaccusative verbs. After examining the data, we have concluded that Japanese does not allow such constructions in grammatical sentences and that COCs are restricted to unergative and transitive verbs only. What this paper has not touched upon is whether the COCs appear as modifiers or adjuncts. This aspect, along with the actual status of verbal construction like *odori o odoru* 'dance a dance' is worth pursuing as it is sure to answer more questions about Japanese COCs and their characteristics. Nevertheless, this study can be used as a steppingstone in the investigation of Japanese COCs as it establishes which verbs and nouns enter such constructions.

## BIBLIOGRAPHY

Akira, Miura. "The Influence of English on Japanese Grammar." *The Journal of the Association of Teachers of Japanese,* vol. 14, no. 1, 1979, pp. 3-30.

Gallego, J. Angel. "A note on cognate objects: cognition as doubling." *Nordlyd*, vol. 39, no. 1, 2012, pp. 95-112.

Grevisse, M. *Le bon usage*. Duculot, 1993.

Hale, K. & S. J. Keyser. *Prolegomenon to a theory of argument structure*. MIT Press, 2002.

Hoche, Silke. *Cognate Object Constructions in English*: *A Cognitive-Linguistic Account*. Gunter Narr Verlag Tubingen, 2009.

Horita, Yuko. "English Cognate Object Constructions and Their Transitivity." *English Linguistics* vol. 13, 1996, pp. 221-247.

"Hyponym." *Oxford Reference. n.d. 19 February 2021.* https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199202720.001.0001/acref-9780199202720-e-1526?rskey=bYtXbc&result=1510

Iwasaki, Shinya. "A cognitive analysis of English cognate objects." *Constructions*, vol. 1, 2007. https://journals.linguisticsociety.org/elanguage/constructions/article/download/58/58-177-1-PB.pdf

Jones, Michael Allan. "Cognate objects and the Case-filter." *Journal of Linguistics*, vol. 24, no. 1, 1988, pp. 89-110.

Kitahara, Kenichi. "Cognate Object Constructions Are Not Monotransitive Constructions." *Tukuba English Studies*, vol. 30, 2011, pp. 23-50.

—. *English Cognate Object Constructions and Related Phenomena: A Lexical-Conceptual Approach*. 2010. University of Tsukuba. *Approach*, PhD dissertation.

Kuno, Susumu and Kenichi Takami. *Functional Constraints in Grammar: On the Unergative-Unaccusative Distinction*. John Benjamins Publishing Company, 2004.

Kuno, Susumu et al. *Functional Constraints in Grammar: On the Unergative-Unaccusative Distinction*. John Benjamins Publishing, 2004.

Levin, Beth and Malka Rappaport Hovav. *Unaccusativity: At the Syntax-Lexical Semantics Interface.* MIT Press, 1995.

Matsumoto, Masumi. "The Syntax and Semantics of the Cognate Object Construction." *English Linguistics,* vol. 13, 1996, pp. 199-220.

Mendikoetxea, A. "La inacusatividad en la tipología verbal del español. Bosque, I & V. Demonte (eds.)." *Gramática descriptiva de la lengua española.* Espasa Calpe, 1999, pp. 1575-1629.

Ogata, Takafumi. "Cognate Objects as Categorial Expressions." *Journal of Chikushi Jogakuen University and Junior College*, no. 3, 2008, pp. 1-14.

Real-Puigdollars, Cristina. "The nature of cognate objects. A syntactic approach." *Proceedings ConSOLE,* vol*. XVI*, 2008, pp. 157-178.

Renzi, L. "*Grande grammatica italiana di consultazione*. Il Mulino, Bologna. von Stechow, A. (1996). The different readings of wieder 'again': a structural account". *Journal of Semantics* vol. 13, 1988, pp. 87–138.

Takami, Kenichi and Susumu Kuno. *Nichieigo no Jidoshi Kobun: Seiseibunpo Bunseki no Hoihan to Kinoteki Kaiseki* (A Functional Analysis of Intransitive Constructions in English and Japanese). Kenkyusha, 2002a.

—. *Nichi-Eigo no lidoushi Koubun* (Intransitive Constructions in English and Japanese). Kenkyusha, 2002b.

Willson, Jacob. "Determinacy and the Unergative Restriction on Cognate Object Constructions," *The 26th Annual Graduate LAL/TESOL Symposium*, Arizona State University, 2020.

https://www.researchgate.net/publication/340266879_Determinacy_and_the_Unergative_Restriction_on_Cognate_Object_Constructions

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 297 - 324
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.21

# EINE SEMANTISCHE KLASSIFIZIERUNG VON *WEIL*-SÄTZEN

**SIBILLA CANTARINI[1], CHIARA DE BASTIANI[2]**

**ABSTRACT. *A Semantic Classification of* Weil-*clauses*.** In the present study, we will elaborate a classification of clauses introduced by *weil* 'because'; this classification combines different views on the concepts of cause and motive and their respective linguistic realization. In this paper, the three-dimensional model proposed by Sweetser (1990) will be combined with the distinction between cause and motive made in Prandi/De Santis (2011) and Prandi (2013), with the purpose of formulating a taxonomy of linguistic causality. Corpus research aimed at testing the afore-mentioned classification shows that the subordinating conjunction *weil,* which is usually defined as the prototypical causal subordinator in traditional grammars, introduces different conceptual relations, which would be difficult to identify without a comprehensive classification of the semantic relations introduced by this subordinator. Finally, further applications of the proposed

[1] **Sibilla CANTARINI** studierte Allgemeine Sprachwissenschaft und Romanistik bei Sorin Stati sowie Germanistik bei Marcello Soffritti an der Universität Bologna. Sie promovierte über italienische und deutsche Stützverben im Vergleich in Allgemeiner Sprachwissenschaft an der Universität Pavia und wurde dabei von Gaston Gross, Franz Guenthner, Michele Prandi und Carla Marello betreut. Sie ist Professorin für Deutsche Sprachwissenschaft im Fachbereich Fremdsprachen und Literaturwissenschaft der Universität Verona, wo sie seit 2006 tätig ist. Außerdem ist sie Herausgeberin von Sammelbänden (*Dialogue: State of the Art. Studies in Memory of Sorin Stati* (2012), *Wortschatz, Wortschätze im Vergleich und Wörterbücher: Methoden, Instrumente und neue Perspektiven* (2013), *Certainty-uncertainty – and the attitudinal space in between* (2014)), Autorin von Monografien (*Costrutti con verbo supporto: italiano e tedesco a confronto* (2004), *Bildung und Verwendung von Neologismen in der deutschen Wirtschaftssprache der Gegenwart* (2018)) und zahlreichen Aufsätzen. Ihre Forschungsschwerpunkte und Publikationen liegen in den Bereichen Phraseologie, Lexikologie, Semantik, Korpuslinguistik, Syntax, Gesprächsanalyse und Argumentationstheorie. E-Mail-Adresse: sibilla.cantarini@univr.it.

[2] **Chiara DE BASTIANI** studierte Allgemeine Sprachwissenschaft und Anglistik sowie Germanistik an der Ca'Foscari-Universität Venedig. Sie promovierte mit einem binationalen Promotionsverfahren in Allgemeiner Sprachwissenschaft an der Ca'Foscari-Universität Venedig und an der Bergischen Universität Wuppertal. Ihre Dissertation behandelt die diachrone Entwicklung der SVO-Wortstellung im Englischen und wurde dabei von Roland Hinterhölzl, Svetlana Petrova, Marina Buzzoni und Carsten Breul betreut. Sie war an der Georg-August-Universität Göttingen im Rahmen des Projektes *Wiedererzählen im Norden. Digitale Analyse weltlicher Erzählungen in niederdeutschen Inkunabeln* tätig und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Verona im Rahmen des Projektes *Die Kausalität in grammatischen Theorien*. Ihre Forschungsschwerpunkte und Publikationen liegen in den Bereichen Sprachwandel und Syntax an der Schnittstelle mit Pragmatik und Informationsstruktur. E-Mail-Adresse: chiaradb.debastiani@gmail.com.

classification involving the opposition between clauses headed by *weil* with verb-end and verb-second syntax will be proposed. It will be argued that the verb-second syntax serves a particular function in the encoding of semantic relations.

***Keywords:*** *cause, motive, traditional grammars, semantic relations, verb-end, verb-second*

**REZUMAT.** ***O clasificare semantică a propozițiilor introduse prin* Weil.** O clasificare semantică a propozițiilor introduse prin *Weil*. În studiul de față, vom elabora o clasificare a propozițiilor introduse prin conjuncția subordonatoare *weil* (*deoarece*), care combină perspective diferite asupra conceptelor „cauză", „motiv" și realizările lor lingvistice. În această lucrare, modelul tridimensional propus de Sweester (1990) va fi combinat cu diferențierea dintre cauză și motiv enunțată de Prandi/De Santis (1990) și Prandi (2013), cu scopul de a formula o taxonomie a cauzalității lingvistice. Cercetarea corpusului, care își propune testarea clasificării mai sus menționate, demonstrează că *weil*, de obicei definită drept subordonatoarea cauzală prototipică în gramaticile tradiționale, introduce de fapt relații conceptuale diferite, care ar fi greu de identificat în absența unei clasificări exhaustive a relațiilor semantice introduse de această conjuncție. În cele din urmă, se vor propune aplicații suplimentare ale clasificării sugerate, ce vizează opoziția dintre propozițiile a căror categorie sintactică e determinată de *weil* de tip *verb în poziție finală* și cele de tip *verb în poziție secundară*. Se va argumenta că sintaxa de tip *verb în poziție secundară* îndeplinește o funcție specifică în codificarea relațiilor semantice.

***Cuvinte-cheie*:** *cauză, motiv, gramatici tradiționale, relații semantice, verb în poziție finală, verb în poziție secundară*

## Einleitung[3]

Ziel dieser Studie ist es, mit Unterstützung empirischer Daten eine Klassifizierung von Kausalsätzen zu erstellen. Insbesondere wird sich die Diskussion in dieser Studie auf *Weil*-Sätze konzentrieren, an diesen soll gezeigt werden, dass sie nicht ausschließlich „Kausalsätze" schlechthin einleiten. Bevor auf die darzustellende Klassifizierung und auf die empirische Untersuchung eingegangen wird, erfolgt eine Definition der Kausalität.

[3] Sibilla Cantarini hat die Absätze 2., 3. und Chiara De Bastiani die Einleitung und die Absätze 1., 4., 5. verfasst. Das Fazit ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit der beiden Autorinnen. Wir danken Elmar Schafroth, Michele Prandi, Anabel Recker, Sonja Engelbert, Marco Chowdhury sowie den zwei anonymen Begutachtern für ihre wertvollen Kommentare und die sorgfältige Lektüre unseres Artikels.

Wie Gross (2009) und Cantarini/Gross (2017) ausführen, ist die Kausalität eine wichtige Komponente bei der menschlichen Repräsentation der Welt, denn mit diesem Filter analysieren wir die Prozesse, die sich um uns herum ereignen. In den traditionellen Grammatiken wird Kausalität hauptsächlich anhand der Konnektoren *denn, da* und *weil* beschrieben (vgl. Eisenberg 2006, Engel 2009, Götze/Hess-Lüttich 2004, Weinrich 2003, Wöllstein et al. 2016, Zifonun et al. 1997). Nach Gross (2009), Prandi/De Santis (2011) und Prandi (2013) ist jedoch der Ausdruck von Kausalität nicht von den jeweiligen linguistischen Mitteln abhängig. In diesen Arbeiten wird die Auffassung vertreten, dass kausale Relationen außersprachliche Relationen sind, die dann in unterschiedlichen linguistischen Formen ihren Ausdruck finden.

In den traditionellen Grammatiken werden kausale Relationen anhand der Kombination von einem Haupt- und einem Nebensatz, die durch einen sog. „kausalen Subjunktor" verknüpft werden, dargestellt. Allerdings können kausale Relationen offensichtlich auch von einer parataktischen Struktur oder einem zweistelligen Prädikat zweiter Ordnung wie *verursachen* angemessen codiert werden. Ferner muss betont werden, dass Junktoren wie *denn, da, weil* auch andere begriffliche Relationen einführen können, wie unten gezeigt wird. Die grammatische Beschreibung der kausalen Sätze verstellt den Blick auf deren außersprachlichen Charakter. Dass es sich bei kausalen Verhältnissen um einen von dem sprachlichen Mittel unabhängigen Prozess handelt, wird von der Tatsache bestätigt, dass sie auch ohne explizite kausale Mittel (z. B. Subjunktoren wie *weil* oder *da*) immer rekonstruiert werden können:

(1) La conférence ne peut avoir lieu. Il n'y a pas de salle.
„Die Konferenz kann nicht stattfinden. Es gibt keinen Raum."
(Übers. aus Gross, 2009: 1)

Auch wenn die zwei Sätze von keinem kausalen Konnektor verknüpft werden, kann der Zusammenhang zwischen dem Fehlen von geeigneten Räumlichkeiten und dem Ausfallen der Konferenz verstanden werden. Wie Gross (2009) ausführt, soll das kausale Verhältnis nicht auf die sprachlichen Mittel reduziert werden. Die Kausalität wird vielmehr auf Basis unserer kognitiven Fähigkeiten und unserer Welterfahrung geschlussfolgert.

Der Ausgangspunkt für eine Definition von Kausalität ist die wissenschaftliche Kausalität. In der Definition der wissenschaftlichen Kausalität werden Ursache-Wirkungs-Ketten in Betracht gezogen, denn es wird angenommen, dass jedes Mal, wenn eine Ursache vorhanden ist, auch eine Wirkung hervorgerufen wird. Darüber hinaus wird davon ausgegangen, dass beide Propositionen wahr sind (vgl. dazu Gross 2009, Cantarini/Gross 2017). Man betrachte folgendes Beispiel:

(2) Das Wasser kocht, weil man es auf 100° C erhitzt hat.

Solch ein Verhältnis wird aufgrund von statistischen Beobachtungen bestimmt: Jedes Mal, wenn die Temperatur des Wassers auf 100° C erhitzt wird, wird dessen Kochen verursacht. Auch wenn die linguistische Kausalität ihr Gerüst mit der wissenschaftlichen Kausalität teilt, wurde von Gross (2009) und Cantarini/Gross (2017) gezeigt, dass die linguistische Relation der Kausalität deutlich komplexer als die wissenschaftliche Kausalität ist. Zum Beispiel wird die objektive Wahrheit der Relation sprachlich nicht zwingend übernommen. Cantarini/Gross (2017) weisen darauf hin, dass Satz (3) empirisch falsch ist, dennoch als grammatisch richtig gilt:

(3) Ein Körper verharrt nicht in seinem Zustand der Ruhe oder der gleichförmig geradlinigen Bewegung, wenn er jeder äußeren Einwirkung entzogen wird.

(Aus Cantarini/Gross, 2017: 212)

Darüber hinaus kann die linguistische Kausalität korrigiert oder negiert werden, das heißt, es wird nicht vorausgesetzt, dass eine bestimmte Wirkung immer genau eine und nur diese Ursache hat:

(4) Wenn es hagelt, ist die Weinernte gefährdet. Natürlich kann auch Dürre zu Missernten führen.
(Leicht modifiziert und übers. aus Prandi /Gross/De Santis, 2005: 104)

Für eine wissenschaftliche kausale Relation wird angenommen, dass eine Ursache immer zu einer bestimmten Wirkung führt. Beispiel (4) verdeutlicht aber, dass etwaige Ursachen und Effekte in einer linguistischen kausalen Relation zwischen den Sprechenden verhandelt werden können.[4]

Wenn auf der einen Seite die linguistische Kausalität vielfältige Formen aufweist, muss auf der anderen Seite betont werden, dass manche Junktoren unterschiedliche Relationen ausdrücken können, die von der traditionellen grammatischen Beschreibung nicht berücksichtigt werden (Prandi/De Santis 2011, Prandi 2013). So werden die folgenden Sätze als Kausalsätze bezeichnet, auch wenn sie zwei unterschiedliche Relationen einführen:

[4] Für eine ausführliche Darstellung der konzeptuellen Struktur der linguistischen Kausalität und der gemeinsamen Grundannahmen zwischen kausalen und hypothetischen Relationen vergleiche Prandi/Gross/De Santis (2005), Prandi/De Santis (2011) und Prandi (2013). Für eine umfassendere Beschreibung der Komplexität der linguistischen Kausalität vergleiche Gross (2009) und Cantarini/Gross (2017).

(5) Der Fluss ist über die Ufer getreten, weil es viel geregnet hat.
(Übers. aus Prandi/Gross/De Santis, 2005: 93)

(6) Ich habe diesen Roman gekauft, weil ich vorhatte, ihn während der Reise zu lesen.
(Übers. aus Prandi/Gross/De Santis, 2005: 95).

Da in beiden Sätzen der Nebensatz von dem kausalen Konnektor *weil* eingeleitet wird, würde man schlussfolgern, dass es sich um kausale Relationen handelt. Dies folgt aus den grammatischen Beschreibungen, die der Form *weil* die Funktion zuschreiben, Kausalsätze schlechthin einzuführen.[5] Es wird sich zeigen lassen, dass diese beiden Sätze zwei auf der syntaktischen und semantischen Ebene unterschiedliche Relationen einführen: die Relation der Ursache und die Relation des Ziels. Überdies hat Sweetser (1990) gezeigt, dass Junktoren in der inhaltlichen sowie in der epistemischen und der sprechaktbezogenen Domäne operieren können, was auch kausale Ausdrucksformen betrifft.

In den nächsten Abschnitten wird eine Klassifizierung von *Weil*-Sätzen vorgeschlagen, die zwei Traditionen zusammenführt: das dreidimensionale Modell von Sweetser (1990) und Prandis Ansatz (2013) zur Unterscheidung zwischen Ursache und Beweggrund. Diese Klassifizierung wird anhand einer Korpusstudie erläutert. Im Folgenden wird von Kausalsätzen *lato sensu* gesprochen, womit *Weil*-Sätze gemeint sind, die Ursachen, Beweggründe sowie epistemische und sprechaktbezogene Lesarten einleiten (s. u.). Ferner muss auch betont werden, dass laut der hier vertretenen Ansicht *Ursache* und *Beweggrund* semantische Relationen sind, die nicht von der syntaktischen Form bestimmt sind. Der Terminus *Kausalsatz* bezieht sich auf die oberflächliche Form und nicht auf die semantische Relation.[6]

Sweetsers Modell wird in Abschnitt 1., Prandis Ansatz in Abschnitt 2. dargestellt. In Abschnitt 3. erfolgt die Zusammenführung beider Theorien. Die Korpusstudie wird in Abschnitt 4. präsentiert, die Vorstellung möglicher weiterführender Untersuchungen folgt in Abschnitt 5. Im Fazit werden die Hauptergebnisse zusammengefasst.

## 1. Ein dreidimensionales Modell

Der vorliegende Absatz beschreibt das Modell von Sweetser (1990). Darin behandelt sie scheinbare Fälle von Polysemie in unterschiedlichen

[5] Als Paradebeispiel gilt die IDS-Grammatik (Zifonun *et al.* 1997: 60, 819-825, 2296-2307).

[6] Wie auch oben gezeigt wurde, kann ein Kausalsatz die Relation des Ziels einleiten. Mit anderen Worten wird die semantische Relation nicht durch eine gewisse oberflächliche syntaktische Struktur ausgedrückt.

Bereichen der Grammatik, wie z. B. bei Modalverben oder bei Verben des Wahrnehmens. Sweetser argumentiert, dass scheinbar polyseme oder mehrdeutige lexikalische Einheiten nicht als solche betrachtet werden sollten, weil ihre Grundbedeutung in unterschiedlichen Domänen verwendet wird.

Die scheinbare Polysemie wird anhand der Bedeutung der Modalverben gezeigt:

(7) John must be home by ten; Mother won't let him stay out any later.

(8) John must be home already; I see his coat.

(Aus Sweetser, 1990: 49)

Modalverben wie *must* im Englischen haben sowohl eine deontische (7) als auch eine epistemische Bedeutung (8). Sweetser ist der Auffassung, dass Modalverben eine propositionale Grundbedeutung haben, die sich auf die externe Welt bezieht und die auf unsere internen kognitiven Prozesse angewandt werden kann. Die epistemische Lesart, die man wie folgt „Aus der Tatsache, dass ich seinen Mantel sehen kann, schlussfolgere ich, dass John zu Hause ist" paraphrasieren kann, erfolgt nicht aufgrund einer Analyse des Modalverbs *must* hinsichtlich einer zweiten Bedeutung dieses Modalverbs, sondern aufgrund unserer kognitiven Prozesse, und zwar aufgrund der Anwendung der Regeln, die wir bezüglich der inhaltlichen oder propositionalen Bedeutung benutzen. Wenn man eine Tatsache wie in Beispiel (8) erkennt, dann ist man gezwungen, die Proposition „p: *John must be home already*" zu schlussfolgern, ähnlich wie in Satz (7), wo Johns Mutter ihn ‚zwingt', zu einer bestimmten Uhrzeit zu Hause zu sein. Man kann somit folgern, dass die epistemische Lesart wie in Beispiel (8) keine weitere Bedeutung des Modalverbs selbst darstellt, sondern sie ist eine Extension seiner Grundbedeutung. In dem Sinne besteht keine Polysemie oder Homofonie für das Modalverb *must*.

Wenn man die kausalen Ausdrucksformen eingehender betrachten will, bietet sich die Analyse der Modalverben als Ausgangspunkt für eine zentrale Unterscheidung an. Sweetser zeigt nämlich, dass auch Konjunktionen wie *because* nicht nur auf Tatsachen der externen Welt bezogen werden können, sondern ebenso auf die Ebene der epistemischen Schlussfolgerung und des Sprechaktes. So ergeben sich Unterscheidungen zwischen der inhaltlichen, epistemischen und sprechaktbezogenen Domäne, auf die ein Modalverb oder eine Konjunktion angewandt werden kann.

Insbesondere beschäftigt sich Sweetser mit der Analyse des kausalen Konnektors *because*, der auf die drei Domänen angewandt werden kann. Mithilfe von *because* kann man sich auf die Inhaltsebene beziehen und zwei Sachverhalte verknüpfen. Wie aber für das Modalverb *must* festgestellt wurde, kann sich auch

*because* auf einen kognitiven Schlussfolgerungsprozess in der epistemischen Domäne beziehen. Schließlich wird *because* in der sprechaktbezogenen Domäne verwendet, um einen Sprechakt zu begründen.

Die drei hier unterschiedenen Domänen und Verwendungsmöglichkeiten des Konnektors *because* werden anhand der folgenden Beispiele verdeutlicht:

(9) John came back because he loved her.

(10) John loved her, because he came back.

(11) What are you doing tonight, because there's a good movie on.
(Aus Sweetser, 1990: 77)

Beispiel (9) verdeutlicht die Verwendung des Konnektors *because* auf der inhaltlichen Ebene; laut Sweetser (1990: 77) gebe der von dem Konnektor *because* eingeleitete Satz „the real-world cause" des Hauptsatzes wieder.[7] Im nächsten Absatz soll eine weitere Unterscheidung auf der inhaltlichen Ebene eingeführt werden, die zu einer anderen Analyse von Satz (9) führen wird. Aber für die Analyse in diesem Abschnitt reicht es zunächst zu behaupten, dass sich Satz (9) auf die externe Welt bezieht und dass die Bedeutung der zwei Propositionen, die von *because* verknüpft werden, auf der inhaltlichen Ebene verankert ist. Im Unterschied zu Satz (9) verdeutlicht Satz (10) die Verwendung des Konnektors *because* auf der epistemischen Ebene; der von *because* eingeleitete Satz gibt nicht *the real-world cause* des Hauptsatzes an, sondern erklärt, warum der Sprecher den Inhalt des Hauptsatzes ableiten kann. Die Tatsache, dass der Sprecher weiß, dass John zurückgekommen ist, „causes the *conclusion*" (s. Sweetser 1990: 77), dass John eine gewisse Person liebt. Schließlich bezieht sich der von *because* eingeleitete Satz in Beispiel (11) auf den zuvor geäußerten Sprechakt des Fragens, indem er *the cause*, so Sweetser, des Frageakts angibt. Nur der pragmatische Kontext könne bei der Disambiguierung zwischen den Domänen helfen.

Wie oben ausgeführt, ist die kausale Bedeutung (*lato sensu*) nicht von der syntaktischen Form abhängig. Beispiel (12) etwa verdeutlicht, dass auch der Konnektor *since* auf der sprechaktbezogenen Ebene verwendet werden kann. In (12) begründet der von *since* eingeleitete Satz den Sprechakt BEHAUPTUNG:

(12) The answer's on page 200, since you'll never find it for yourself.
(Aus Sweetser, 1990: 79)

[7] Siehe Sweetser (1990: 77): „(…) his love was the real-world cause of his coming back."

In (13) stellt Johns Abwesenheit *the cause* des Notiz-Schreibens dar. Das schließt aber nicht aus, dass dieser Konnektor auch auf der inhaltlichen Ebene verwendet wird:

(13) Since John wasn't there, we decided to leave a note for him.
(Aus Sweetser, 1990: 78)

Während Konnektoren wie *because* und *since* in allen drei Domänen verwendet werden können, gibt es Sprachen wie das Französische, in denen Konnektoren speziell auf eine bestimmte Ebene angewandt werden. Sweetser erwähnt den Konnektor *parce que*, der auf der inhaltlichen Ebene eingesetzt wird, während sich *puisque* auf die epistemischen und sprechaktbezogenen Lesarten bezieht. Dies wurde auch von Gross (2009) gezeigt, wobei Gross die Bezeichnungen *causes explicatives* (14) und *causes justificatives* (15) verwendet. Der Konnektor *parce que* leitet *a cause* auf der inhaltlichen Ebene (*real world*) in Beispiel (14) ein, während *puisque* in Satz (15) *a speech act cause* einführt:

(14) L'essieu s'est cassé *parce que* la charge était trop lourde.
„Die Radachse ist kaputt gegangen, weil die Last zu schwer ist."
(Übers. aus Gross, 2009: 84)

(15) Vous partez en voiture ? *Puisque* je voudrais venir avec vous.
„Fahren Sie mit dem Auto ab? Weil ich mit Ihnen kommen möchte."
(Übers. aus Gross, 2009: 326)

Diese Beispiele zeigen einerseits, dass die Annahme von unterschiedlichen Domänen, in denen kausale Ausdrucksformen ausgedrückt werden können, von linguistischen Daten bestätigt wird.[8] Auf der anderen Seite darf aber nicht vergessen werden, dass eine kausale Relation nicht von den jeweiligen sprachlichen Mitteln abhängig ist. Dass ein sprachliches Element eine mehr oder weniger breite Verwendung aufweist, hängt von dem Phänomen der Codierung ab (s. Prandi/De Santis 2011 und Prandi 2013). Bei Satz (1), hier als (16) wiederholt, weist die kausale Relation einen niedrigen Grad an Codierung auf, Satz (17) verfügt hingegen über einen höheren Grad der Codierung des kausalen Verhältnisses auf der sprechaktbezogenen Ebene:

[8] Für weitere Argumente, die das dreidimensionale Modell von Sweetser unterstützen, siehe Verstraete (1999).

(16) La conférence ne peut avoir lieu. Il n'y a pas de salle.
„Die Konferenz kann nicht stattfinden. Es gibt keinen Saal"
(Übers. aus Gross, 2009: 1)

(17) Vous partez en voiture ? *Puisque* je voudrais venir avec vous.
„Fahren Sie mit dem Auto ab? Weil ich mit Ihnen kommen möchte."
(Übers. aus Gross, 2009: 326)

Trotzdem ist der Hörer in der Lage, den kausalen Zusammenhang in (16) zu rekonstruieren, was nochmals zeigt, dass solch ein Verhältnis nicht von den sprachlichen Mitteln abhängt.[9] Auch wenn diese Unterscheidung noch weiterer Präzisierung bedarf, ist sie von grundlegender Bedeutung in der Analyse der kausalen Ausdrucksformen.

## 2. Die Unterscheidung zwischen Ursache und Beweggrund

In Absatz 1. wurde das dreidimensionale Modell von Sweetser eingeführt. Obwohl das Modell als Raster für die Analyse der kausalen Ausdrucksformen gut funktioniert, wurde bemerkt, dass das Modell einer zweiten Unterscheidung auf der inhaltlichen Ebene bedarf. Es handelt sich um die Unterscheidung zwischen Ursache und Beweggrund, die in diesem Absatz eingeführt wird. Im Folgenden werden die Hauptmerkmale von diesen zwei Relationen auf der Inhaltsebene verdeutlicht. Man betrachte das folgende Beispiel:

(18) John came back because he loved her.
(Aus Sweetser, 1990: 77)

Wenn wir uns der Analyse von Sweetser anschließen würden, müssten wir den von *because* eingeleiteten Satz als *cause* von Johns Handlung analysieren.

Man ziehe nun den folgenden Satz in Betracht:

(19) Die Rohre sind geplatzt, weil Frost herrscht.
(Aus Zifonun *et al.*, 1997: 2296)

Wenn wir das dreidimensionale Modell von Sweetser benutzen, müssen wir daraus schließen, dass Satz (19) auch in diesem Fall *a cause* über die inhaltliche Domäne einleitet. Mit anderen Worten müssten wir schlussfolgern, dass die Sätze (18) und (19) die gleiche Relation ausdrücken. Allerdings besteht

[9] Aus Platzgründen wird der Aspekt der Codierung in dieser Arbeit nicht ausführlich diskutiert. Für eine detaillierte Erklärung vergleiche Prandi/De Santis (2011) und Prandi (2013).

zwischen Beispielen (18) und (19) ein grundlegender Unterschied: Während sich Satz (19) auf zwei Prozesse in der externen Welt bezieht (das Platzen der Rohre, die Existenz von Frost), bezieht sich der Hauptsatz in (18) auf eine menschliche Handlung: John beschließt zurückzukommen, und tut es, weil er eine Frau liebt. Beide Sätze haben gemeinsam, dass sie sich auf die inhaltliche Ebene beziehen, allerdings wird sich zeigen lassen, dass die Tatsache, dass in Satz (18) eine menschliche Komponente miteinbezogen ist, auf konzeptuelle und syntaktische Unterschiede zurückzuführen ist. Solch ein Unterschied wurde schon von Daneš (1985) eingeführt und von Prandi/De Santis (2011) und Prandi (2013) näher präzisiert. Es handelt sich um den Unterschied zwischen Ursache und Beweggrund. Ursachen beziehen sich auf die Prozesse der phänomenologischen Welt, während sich Beweggründe auf die Handlungen des Menschen beziehen (Prandi/Gross/De Santis 2005: 93). Im Folgenden werden die Hauptmerkmale von beiden Relationen dargestellt. Ein Beispiel für eine Ursache lautet:

(20) Der Schuppen ist eingestürzt, weil es die ganze Nacht geschneit hat.
(Übers. aus Cantarini/Schafroth, 2020: 3)

Außerdem schreiben Prandi/De Santis (2013), dass der Unterschied zwischen Ursache und Beweggrund auf die konzeptuelle Kohärenz zurückzuführen sei; dies wird anhand des Paraphrasentests verdeutlicht. In einer transphrastischen Struktur kann der kausale Ausdruck vom Hauptsatz getrennt werden, und der im Hauptsatz ausgedrückte Prozess wird durch einen anaphorischen Ausdruck wiederaufgenommen. Die Natur des Prädikats, das den Prozess wiederaufnimmt, verdeutlicht dessen Charakter. In einer Relation der Ursache (vgl. Cantarini, 2004a, b) wird der Hauptprozess als Ereignis definiert, dieser Prozess ist aber in einer Relation des Beweggrundes eine Handlung. Als Hyperonym für Ereignisse kann das Pro-Prädikat *passieren* im Paraphrasentest verwendet werden, während Handlungen durch das Pro-Prädikat *tun* wiederaufgenommen werden. Im Folgenden wird eine Relation der Ursache durch den Paraphrasentest dargestellt:

(21) Der Schuppen ist eingestürzt. Das passierte, weil es die ganze Nacht geschneit hat.

Das Pro-Prädikat *passieren* und das Demonstrativpronomen *das* beziehen sich auf den ganzen Prozess <Schuppen, einstürzen> und qualifizieren ihn als Ereignis. Das Pro-Prädikat *tun* kennzeichnet dagegen den Hauptprozess als Handlung. Wenn wir den anaphorischen Test mit *tun* auf Satz (20) anwenden, würden wir einen inkohärenten Satz erhalten:

(22) Der Schuppen ist eingestürzt. Das *tat er, weil es die ganze Nacht geschneit hat.

Dieser einfache Test ist entscheidend für die Unterscheidung zwischen Beweggrund und Ursache. Beweggründe weisen unterschiedliche syntaktische und semantische Merkmale auf: Sie motivieren nämlich eine menschliche Handlung. Diese Feststellung, die banal erscheinen mag, wird dank des Paraphrasentests verdeutlicht. Wie oben erwähnt, ist es nämlich möglich, die Handlung anaphorisch mithilfe des Pro-Prädikats *tun* wiederaufzunehmen:

(23) Sie bleibt in der Bibliothek, weil sie ihre Arbeit fortsetzen soll.
(Aus Cantarini/Schafroth, 2020: 3)

(24) a. Sie bleibt in der Bibliothek. Das tut sie, weil sie ihre Arbeit fortsetzen soll.
b. Sie bleibt in der Bibliothek. Das */??passiert, weil sie ihre Arbeit fortsetzen soll.

Die Paraphrase mit *passieren* könnte für kooperative Sprechende in markierten Kontexten akzeptabel sein, jedoch ist laut Prandi/De Santis (2011) ein Satz wie (24b) in unmarkierten Kontexten nicht semantisch angemessen, da der Hauptprozess nicht als Handlung, sondern als generischer Prozess identifiziert wird.

Es muss noch eine zweite Unterscheidung eingeführt werden. In Satz (25) ist die in dem Hauptsatz eingeführte Handlung der Effekt einer Tatsache in der Vergangenheit: Die Tatsache, dass keine Busse fuhren, stellt den Grund für die Entscheidung des Subjektes dar, mit dem Auto zu fahren. In Satz (26) ist der Beweggrund in der Zukunft angelegt, weil der Wunsch nach dem Erlangen von einem zukünftigen Zustand die gegenwärtige Handlung begründet:

(25) Ich bin mit dem Auto gefahren, weil keine Busse fuhren.

(26) Sie studiert Fremdsprachen, weil sie Dolmetscherin werden möchte.
(Leicht modifiziert und übersetzt aus Prandi, 2013: 77)

In Anlehnung an Anscombe (1957a, b) wird der in Satz (25) eingeführte Beweggrund als rückwärts gerichteter Beweggrund (*backward looking motive*) definiert, während der in Satz (26) eingeführte Beweggrund ein vorwärts gerichteter Beweggrund (*forward looking motive*) ist. Folgenderweise kann Satz (26) auch mit *um…zu* umformuliert werden:

(27) Sie studiert Fremdsprachen, um Dolmetscherin zu werden.

Diese Umformulierung wäre bei Satz (25) offensichtlich nicht möglich:

(28) *Ich bin mit dem Auto gefahren, um keine Busse zu fahren.

Der Test zeigt, dass vorwärts gerichtete Beweggründe der semantischen Relation des Ziels entsprechen (Prandi/Gross/De Santis 2005). Die Tatsache, dass diese Relation auch durch einen kausalen Konnektor ausgedrückt werden kann, stellt einen weiteren Beweis dafür dar, dass die in dieser Arbeit behandelten semantischen Relationen von den linguistischen Mitteln unabhängig sind und dass derselbe Konnektor mehrere Relationen einleiten kann.[10]

Die obigen Beispiele zeigen auch, dass die Relation des Beweggrundes verschiedene Zeitpunkte benötigt: Ein Subjekt nimmt einen Zustand wahr, entscheidet sich für eine Handlung und führt diese Handlung durch. Ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen den Relationen der Ursache und des Beweggrundes ist nämlich deren temporale Struktur. Um die temporale Struktur der Beweggründe definieren zu können, betrachten wir zuerst die temporale Struktur der Ursache-Effekt-Beziehung:

(29) Der Schuppen ist eingestürzt ($Z_0$), weil es die ganze Nacht geschneit hat ($Z_{-1}$).[11]

Der Effekt ($Z_0$) folgt der Ursache ($Z_{-1}$) (vgl. Prandi/Gross/De Santis 2005). Die temporale Struktur der Ursache ist linear und bildet den Kern für die temporale Struktur der Beweggrund-Effekt-Beziehung, die auf zwei Zeitachsen anzusiedeln ist. Während sich die Ursache-Effekt-Beziehung in der phänomenologischen Welt ereignet, ereignet sich die Beweggrund-Effekt-Beziehung im Inneren des Subjektes. Das Wahrnehmen eines Zustands oder Prozesses wird zum Beweggrund für eine Handlung. Die Zeitachse, die den Beweggrund ($Z_{-1}$) mit der Handlung (dem Effekt $Z_0$) verbindet, ähnelt der Zeitachse, die eine Ursache mit einem Effekt verbindet. Als Beweggrund für eine Handlung fungieren Prozesse der Vergangenheit oder Pläne und Vorhersagen, die auf die Zukunft hin ausgerichtet sind. Die kognitiven Momente, die zur Wahrnehmung von einem Prozess oder zur Formulierung eines Planes bzw.

[10] Die Relation des Ziels weist auch unterschiedliche Ausdrucksformen auf. Was die Struktur mit *weil* von der Struktur mit *um…zu* unterscheidet, ist die informationsstrukturelle Perspektive: Mit dem *Weil*-Satz in (26) steht der Wunsch, der durch das Prädikat *möchten* hervorgehoben wird, im Vordergrund, während das Ziel mit der Struktur in (27) in den Mittelpunkt gerückt wird (vgl. Prandi/De Santis 2011).

[11] In der ursprünglichen Terminologie von Prandi/Gross/De Santis (2005) und Prandi/De Santis (2011) werden die Zeitpunkte durch ein *t* (für das italienische *tempo* ‚Zeitpunkt') gekennzeichnet.

einer Vorhersage führen, ereignen sich auf einer zweiten Zeitachse. Auf der zweiten Zeitachse werden die Handlungen und die Gründe verbunden; sie kann sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft miteinbeziehen. Deswegen schreiben Prandi/Gross/De Santis (2005), dass vier Bezugspunkte in der Beschreibung der temporalen Struktur der Beweggründe nötig sind:

- ($Z_{-2}$): der Zeitpunkt der Wahrnehmung eines Prozesses in der Vergangenheit oder der Vorhersage bzw. Planung eines zukünftigen Prozesses;
- ($Z_{-1}$): der Zeitpunkt der Entscheidung, der dem Zeitpunkt der Ursache in einer Ursache-Effekt-Beziehung entspricht;
- ($Z_0$): der Zeitpunkt der Handlung, der dem Zeitpunkt des Effektes entspricht;
- ($Z_{+1}$): der Zeitpunkt in der Zukunft, zu dem der Inhalt der Vorhersage oder des Plans realisiert werden soll.

Da eine menschliche Komponente im Beweggrund enthalten ist, ist die temporale Struktur komplexer als die Struktur der Ursache. Jedoch unterscheiden sich auch rückwärts gerichtete Beweggründe gegenüber den vorwärts gerichteten Beweggründen in ihrer temporalen Struktur, da Letztere die Realisierung eines zukünftigen Prozesses implizieren können, sei es des Inhalts einer Vorhersage oder eines Planes. In Beispiel (30) wird ein rückwärts gerichteter Beweggrund dargestellt:

(30) Ich bin mit dem Auto gefahren, weil keine Busse fuhren.

Für die temporale Struktur von Beispiel (30) sind drei Zeitpunkte nötig: ($Z_{-2}$), ($Z_{-1}$) und ($Z_0$). Das Subjekt nimmt die Abwesenheit von Bussen wahr ($Z_{-2}$), entscheidet sich, mit dem Auto zu fahren ($Z_{-1}$) und führt diese Handlung durch (Z0). Im nächsten Beispiel ist die zeitliche Komponente der Vorhersage vorhanden:

(31) Ich nahm den Regenschirm mit, weil es bald regnen wird.
(Übers. aus Prandi/Gross/De Santis, 2005: 108)

Für dieses Beispiel, so Prandi/Gross/De Santis (2005), sind alle vier Zeitpunkte nötig. Zum Zeitpunkt ($Z_{-2}$) wird eine Vorhersage formuliert (‚es wird bald regnen'), zu ($Z_{-1}$) wird die Entscheidung getroffen, den Regenschirm mitzunehmen, zu ($Z_0$) wird die Handlung durchgeführt und zu ($Z_{+1}$) wird sich der Inhalt der Vorhersage ereignen. Wenn der vorwärts gerichtete Beweggrund durch eine Vorhersage den Impuls bekommt, entspricht diese Relation nicht derjenigen des Ziels:

(32) *Ich nahm den Regenschirm mit, um zu regnen/damit es regnet.

Wenn aber ein Plan des Subjekts miteinbezogen wird, dann kann der Kausalsatz in einen Finalsatz umgewandelt werden, wie auch oben gezeigt wurde. Eine Handlung, die von einem Plan in der Zukunft den Impuls bekommt, erfolgt auf der zeitlichen Achse auch zu vier Zeitpunkten:

(33) Ich gehe früh ins Bett, weil ich morgen rechtzeitig am Bahnhof sein will.

Ähnlich wie bei Beispiel (31) oben bedarf Satz (33) des Zeitpunkts der Realisierung des Plans. In dem nächsten Abschnitt wird die Klassifizierung von kausalen Sätzen ausdifferenziert.

## 3. Klassifizierung von *Weil*-Sätzen

In Absatz 2. wurde gezeigt, dass Sweetser drei Domänen definiert, auf die Konnektoren u. a. kausaler Natur angewandt werden können. Diese drei Domänen beziehen sich auf die inhaltliche, epistemische und sprechaktbezogene Ebene. Es wurde oben erwähnt, dass das von Sweetser benutzte Beispiel für die Darstellung der inhaltlichen Ebene nach dem Ansatz von Prandi anders analysiert wird; dies wird im Folgenden verdeutlicht.

Man betrachte Beispiel (9), das hier als (34) wiedergegeben wird und dessen Übersetzung ins Deutsche:

(34) John came back because he loved her.
„John kam zurück, weil er sie liebte."

Wenn wir den Test mit dem Pro-Prädikat *passieren* anwenden, ist der resultierende Satz semantisch nicht angemessen:

(35) Er kam zurück. Das */??passierte, weil er sie liebte.

Das schließt aus, dass dieser Satz eine ursächliche Relation einführt; dieser Satz drückt aber weder eine Begründung für einen Sprechakt noch eine deduktive Schlussfolgerung aus. Die sprechaktbezogene und die epistemische Domäne müssen dementsprechend ausgeschlossen werden. Der Test mit dem Pro-Prädikat *tun* weist aber kohärente Resultate auf:

(36) Er kam zurück. Das tat er, weil er sie liebte.

Dies beweist, dass dieser Satz einen Beweggrund ausdrückt. Das wird auch von der temporalen Struktur bestätigt: In diesem Satz benötigt man einen Zeitpunkt des Empfindens der Liebe, den Zeitpunkt von Johns Entscheidung, zurückzukommen, und den Zeitpunkt der Handlung. Dass drei Zeitpunkte benötigt werden, zeigt auch, dass dieser Satz einen rückwärts gerichteten Beweggrund einführt. Es wurde anhand dieses Beispiels gezeigt, dass auch Beweggründe in der inhaltlichen Domäne ausgedrückt werden können. Es kann eine erste Präzisierung des dreidimensionalen Modells von Sweetser eingeführt werden:

**Tabelle 1:** Die *Weil*-Sätze in der inhaltlichen Domäne

| Inhaltliche Domäne (Sweetser) | | |
|---|---|---|
| Ursache (Prandi/De Santis) | Beweggrund (Prandi/De Santis) | |
| | rückwärts gerichtet | vorwärts gerichtet |

Es wurde hier im vorherigen Abschnitt kommentiert, dass die epistemische und sprechaktbezogene Domäne sich jeweils auf unsere Schlussfolgerungsfähigkeit und unsere Akte des Sprechens beziehen. Es handelt sich also um kognitive Prozesse und sprachliches Handeln. Davon lässt sich ableiten, dass nur Beweggründe auf der epistemischen und sprechaktbezogenen Domäne ausgedrückt werden können. Prandi nennt sie *motivi del pensare* und *motivi del dire*, während Gross sie *causes justificatives* bzw. *causes enunciatives* nennt.

Die oben eingeführten Tests werden auf die Beispiele (10) und (11) angewandt, die hier als (37) und (38) in deutscher Übersetzung auftreten:

(37) John loved her, because he came back.
„John liebte sie, weil er zurückkam."
(Aus Sweetser, 1990: 77)

(38) What are you doing tonight, because there's a good movie on.
„Was hast du heute Abend vor? Weil ein guter Film läuft."
(Aus Sweetser, 1990: 77)

Zunächst wird der Paraphrasentest mit *passieren* angewandt:

(39) John liebte sie. Das *passierte, weil er zurückkam.
(40) Was hast du heute Abend vor? Das *passiert, weil ein guter Film läuft.

Dies erweist sich als semantisch unangemessen, was eine Ursache-Wirkung-Beziehung ausschließt. Jedoch erweist sich auch der Test mit *tun* als inkohärent, was anhand der Sätze (41) und (42) offensichtlich wird:

(41) John liebte sie. Das *tat er, weil er zurückkam.

(42) Was hast du heute Abend vor? Das *tue ich, weil ein guter Film läuft.

Wie mit „*“ gekennzeichnet, ergeben die Resultate dieses Tests auf den ersten Blick unangemessene Sätze.

Prandi/Gross/De Santis (2005) argumentieren aber, dass der Akt der epistemischen Schlussfolgerung und der Akt des Sagens eine Art sprachlichen Handelns darstellen. Damit der Test deutlichere Resultate aufweist, wird im Folgenden versucht, den Akt des Denkens und des Sprechens explizit auszudrücken:

(43) John liebte sie. Das nehme ich an, weil er zurückkam.

(44) Was hast du heute Abend vor? Das frage ich dich, weil ein guter Film läuft.

Die Akte des Denkens und des Fragens können nun explizit durch das Prädikat *tun* wiederaufgenommen werden.

(45) Ich nehme an, dass John sie liebte. Das tue ich, weil er zurückkam.

(46) Ich frage dich, was du heute Abend vorhast. Das tue ich, weil ein guter Film läuft.

Die temporale Struktur von einem epistemischen Schlussfolgerungsprozess gleicht der temporalen Struktur der rückwärts gerichteten Beweggründe auf der inhaltlichen Ebene. Es werden nämlich drei Zeitpunkte benötigt: der Zeitpunkt der Wahrnehmung einer Tatsache, der Zeitpunkt der Schlussfolgerung und der Zeitpunkt der Äußerung. Für den Beweggrund des Fragens in Beispiel (46) könnte argumentiert werden, dass der Sprecher durch den Akt des Sprechens eine Absicht ausdrückt. Die Absicht, mit welcher der Sprecher die Frage äußert, ist, die Gesprächsteilnehmer*in zu einem Film einzuladen; wenn diese Analyse korrekt ist, dann müssen hier vier Zeitpunkte angenommen werden, wie in einer Relation eines vorwärts gerichteten Beweggrundes auf der Inhaltsebene.

Schließlich scheint die Frage, ob Ursachen auch auf der epistemischen und inhaltlichen Ebene ausgedrückt werden können, berechtigt. Unsere Analyse von Sweetsers Beispielen hat jedoch gezeigt, dass Schlussfolgerungsprozesse und Akte des Sprechens Merkmale der Beweggründe aufweisen. Die von Prandi/Gross/De Santis (2005) und Prandi/De Santis (2011) ausgeführten Untersuchungen zur Unterscheidung zwischen Beweggründen und Ursachen lassen uns für die oben eingeführten Beispiele eine Analyse der Ursache auf der epistemischen und sprechaktbezogenen Ebene ausschließen. Dies folgt auch aus der Tatsache, dass Ursachen zwei Prozesse der phänomenologischen Welt verbinden, was sich darin zeigt, dass sie eine rigide und lineare temporale Abfolge aufweisen. Es ist jedoch den Versuch wert, ein Ereignis der phänomenologischen Welt in einer kausalen Form auf der epistemischen Ebene auszudrücken; dies wird aufgrund der umgetauschten Reihenfolge von Ursache und Effekt möglich (vgl. Sweetser, 1990: 88):

(47) Es herrscht Frost, weil die Rohre geplatzt sind.
(Aus Breindl/Walter 2009: 15)

Breindl/Walter (2009) schreiben, dass Satz (47) mit einer unmarkierten Intonation sachlich abwegig klingen würde.[12] Man wende nun den Test der Paraphrase mit *passieren* an:

(48) Es herrscht Frost. Das *passiert, weil die Rohre geplatzt sind.

Diese unlogische Reihenfolge resultiert aus der rigiden temporalen Reihenfolge der Ursache. Damit der Satz grammatisch wirkt, muss man die Verbalprädikate *annehmen, denken* usw. verwenden:

(49) Es herrscht Frost. Das nehme ich an, weil die Rohre geplatzt sind.

Es wird also deutlich, dass der Akt des Denkens in der semantischen Relation, die diese Propositionen verbindet, nötig ist. Das schließt wiederum eine Analyse als Ursache aus. Wenn man schließlich die temporale Reihenfolge analysiert, wird auch klar, dass der Zeitpunkt des Bemerkens des Frostes dem Zeitpunkt des Schlussfolgerns vorausgeht, was wiederum auf das Schema des Beweggrundes zurückzuführen ist. Die Klassifizierung der kausalen Relationen lässt sich wie folgt zusammenfassen:

[12] Breindl/Walter diskutieren unterschiedliche semantische Interpretationen von diesem Satz und diskutieren auch deren prosodische und intonatorische Merkmale. Für eine genauere Analyse vergleiche Breindl/Walter (2009: 15-16).

**Tabelle 2:** Klassifizierung der semantischen Relationen von *Weil*-Sätzen

| Inhaltliche Domäne (Sweetser) | | |
|---|---|---|
| Ursache (Prandi/De Santis) | Beweggrund (Prandi/De Santis) | |
| | rückwärts gerichtet | vorwärts gerichtet |
| Epistemische Domäne (Sweetser) | | |
| | Beweggrund des Denkens/Schlussfolgerns (Prandi/De Santis) | |
| Sprechaktbezogene Domäne (Sweetser) | | |
| | Beweggrund des Sagens (Prandi/De Santis) | |

Man erkennt, dass die inhaltliche Ebene des dreidimensionalen Modells von Sweetser um die Unterscheidung zwischen Beweggrund und Ursache erweitert werden muss. In diesem Abschnitt wurden auch Argumente angeführt, die Prandis Terminologie von Beweggründen auf der epistemischen und sprechaktbezogenen Ebene unterstützen. Sweetsers Grundannahme, dass linguistische Mittel auf unterschiedlichen Ebenen verwendet werden können, bleibt erhalten. Ihre Analyse der kausalen Relationen wurde aber durch die Unterscheidung zwischen Ursache und Beweggrund präzisiert. Da Beweggründe und Ursachen unterschiedliche semantische und syntaktische Merkmale aufweisen, ist die hier vorgenommene Vervollständigung von Sweetsers Modells keine bloße terminologische Frage.

## 4. Korpusuntersuchung

Anhand einer Korpusuntersuchung wird im vorliegenden Absatz gezeigt, dass die in Absatz 4. vorgeschlagene Klassifizierung von empirischen Daten bestätigt wird. Die hier erarbeitete Klassifizierung wird zunächst an einem deutschsprachigen Korpus erprobt. Die Daten wurden aus dem Digitalen Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS, https://www.dwds.de) extrahiert. Es wurden alle Sätze mit *Weil*-Verbletztstellung aus dem Zeitkorpus in den Jahren 2017/2018 gewählt, um festzustellen, welche Relationen *Weil*-Sätze mit Standardsatzbau ausdrücken können, wobei eine eingehende Analyse der *Weil*-Verbzweitsyntax aus Platzgründen in diesem Artikel nur angedeutet werden kann. Der Zeitkorpus wurde gewählt, weil er der einzige im DWDS ist, der fast bis in die Gegenwart

reicht, was für die synchrone Untersuchung der deutschen Gegenwartssprache relevant ist. Außerdem wurde ein Zeitungskorpus benutzt, weil die Standardsprache in Zeitungen wiedergegeben wird, während literarische Texte Strukturen aufweisen können, die in der Standardsprache kaum oder selten benutzt werden.[13]

Schließlich bedarf die Wahl des Subjunktors *weil* einer Erklärung, da zuvor darauf verwiesen wurde, dass die kausalen Verhältnisse nicht von den linguistischen Mitteln abhängig sind. *Weil* wird jedoch in den traditionellen Grammatiken als der kausale Subjunktor schlechthin behandelt, obwohl aus der oben dargestellten Diskussion klar geworden ist, dass *weil* mehrere Relationen einführen kann (vgl. Absatz 3. und 4.). Ferner ist die syntaktische und semantische Struktur von Sätzen, die mit *weil* eingeleitet werden, das Objekt intensiver Untersuchungen in der germanistischen Linguistik in Bezug auf die Opposition zwischen *Weil*-Sätzen mit kanonischer Wortabfolge und *Weil*-Sätzen mit Verbzweitstellung.[14] Diese exploratorische Untersuchung stellt die Grundlage für weiterführende Untersuchungen über *Weil*-Sätze dar. In dem vorliegenden Absatz wird die qualitative Analyse von relevanten Beispielen eingeführt. Es wird mit der Relation der Ursache auf der inhaltlichen Ebene begonnen:

(50) 2015 ist ein Rentner gestorben, weil er eine Zucchini gegessen hat.[15]

Man wende den Paraphrasentest an:

(51) a. 2015 ist ein Rentner gestorben. Das passierte, weil er eine Zucchini gegessen hatte.
b. 2015 ist ein Rentner gestorben. Das *tat er, weil er eine Zucchini gegessen hatte.

Das Prädikat *sterben* stellt keinen intentionalen Prozess dar, der mit *passieren*, aber nicht mit dem Pro-Prädikat *tun* angemessen wiederaufgenommen wird. Im folgenden Beispiel ist noch eine Relation der Ursache auf der inhaltlichen Ebene dargestellt. Das Prädikat *gedeihen* bezieht sich auf eine Pflanze, was auch eine Relation des Beweggrundes ausschließt, denn nur Menschen können intentionelle Handlungen durchführen:

---

[13] Wenn ein Treffersatz mit *weil* nicht vollständig war, wurde der Kontext mithilfe des in der Trefferliste angegebenen Links wiederhergestellt. Dies kommt meistens vor, wenn der Satz mit *weil* durch einen Punkt von dem anderen Satz getrennt wird.

[14] Es wird in Absatz 5. argumentiert, dass solch eine Debatte von der oben eingeführten Klassifizierung kausaler Verhältnisse profitieren könnte.

[15] Die Zeit, 23.01.2017, Nr. 04, http://www.zeit.de/2017/04/gruene-woche-pflanzen-ernaehrung-zukunft, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

(52) In unseren Breitengraden gedeiht er auch, allerdings nur als Kübelpflanze, weil er nicht winterhart ist.[16]

(53) In unseren Breitengraden gedeiht er auch, allerdings nur als Kübelpflanze. Das passiert, weil er nicht winterhart ist.

In dem folgenden Beispiel wird eine Ursache dargestellt, die sich auf das Verb *landen* bezieht. Obwohl man aus der Tatsache, dass sich das Verb auf menschliche Subjekte bezieht, schlussfolgern könnte, dass hier der Beweggrund die relevante Relation ist, qualifiziert sich ein Prozess nur als Beweggrund, wenn er zu einer intentionellen Handlung führt. Allerdings ist die intentionale Komponente in dem folgenden Beispiel kaum vorhanden:

(54) Ich hab hochintelligente Jungs gesehen, die in der Kriminalität landen, weil es keine Geschlechterrollen gibt, dank derer ihnen Erfolg, Lernen und Aufstieg cool erscheinen.[17]

Eine Paraphrase mit *passieren* ist kohärent:

(55) Ich hab hochintelligente Jungs gesehen, die in der Kriminalität landen. Das passiert, weil es keine Geschlechterrollen gibt, (…).

Eine Analyse als Ursache gilt auch für das folgende Beispiel. Die Tatsache, dass Kinder wenig Sonne abbekommen haben, ist von ihrem Willen unabhängig:

(56) Diese Kinder hatten während ihres Wachstums kaum Sonne abbekommen, weil der Himmel vor lauter Fabriken verrußt war.[18]

Wie die angeführten Beispiele zeigen, besteht eine Relation der Ursache, solange Prozesse dargestellt werden, die unabhängig von der menschlichen Entscheidung stattfinden. Dementsprechend besteht kein Unterschied zwischen

---

[16] Die Zeit, 02.01.2017, Nr. 52, http://www.zeit.de/2016/52/granataepfel-suesse-zucht-varianten-grenadine, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de /d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

[17] Die Zeit, 02.01.2017, Nr. 01, http://www.zeit.de/2017/01/wien-margareten-fuenfter-gemeindebezirk, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de /d/korpora/zeit>, abgerufen am 13.08.2020.

[18] Die Zeit, 03.01.2017, Nr. 38, http://www.zeit.de/2016/38/sonnenstrahlung-gesundheit-haut, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de /d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

Prozessen der phänomenologischen Welt und Prozessen, die Menschen unabhängig von ihrem Willen betreffen.

In den folgenden Beispielen hingegen werden Beweggründe eingeführt:

(57) Als Vogel zurück nach Deutschland reist, ist er sicherer denn je, dass er Politik machen und seine Partei stärken will, weil sie für wirtschaftliche und für gesellschaftliche Freiheit kämpft.[19]

In diesem Beispiel wird eine Absicht des Subjektes eingeführt, und der mit *weil* eingeleitete Satz stellt den Beweggrund dafür dar. Die Absicht des Subjektes wird mithilfe des Modalverbs *wollen* ausgedrückt, was einen Wunsch nach einer Handlung in der Zukunft auch linguistisch codiert. Es handelt sich also um einen vorwärts gerichteten Beweggrund, der der Relation des Zieles entspricht. In Beispiel (58) wird ein rückwärts gerichteter Beweggrund dargestellt; die Tatsache, dass der Bauch gewachsen war, führt zur Entscheidung des Subjektes, seinen Hosenknopf zu öffnen.

(58) Sein Vater hatte an diesem Nachmittag sogar seinen Hosenknopf geöffnet, weil sein Bauch ein bisschen gewachsen war und die Form einer halben gebratenen Gans angenommen hatte.[20]

Dies wird anhand des Paraphrasentests mit dem Pro-Prädikat *tun* verdeutlicht:

(59) Sein Vater hatte an diesem Nachmittag sogar seinen Hosenknopf geöffnet. Das tat er, weil sein Bauch ein bisschen gewachsen war und die Form einer halben gebratenen Gans angenommen hatte.

Beispiel (60) verdeutlicht einen Beweggrund. Das Wahrnehmen des Zustandes, dass es die CDU gibt, führt zur habituellen Handlung, die CSU zu wählen. Da diese Handlung als Gewohnheit präsentiert wird, wird hier vorgeschlagen, solch eine Relation als Beweggrund für eine habituelle Handlung zu bezeichnen.

---

[19] Die Zeit, 22.01.2017, Nr. 02, http://www.zeit.de/2017/02/johannes-vogel-fdp-chef-arbeitsagentur, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

[20] Die Zeit, 19.01.2017, Nr. 01, http://www.zeit.de/2017/01/silvester-geschichte-kinder, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de /d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

(60) Denn dann wählen Wähler in Bayern die CSU, weil es die CDU gibt, und im Bund andere die CDU, weil sie auf die CSU vertrauen.[21]

Die genannten Beispiele beziehen sich auf die inhaltliche Ebene. Im Folgenden werden Belege auf der epistemischen und sprechaktbezogenen Ebene eingeführt. Diese Dimensionen können nur mit Beweggründen zu tun haben, denn die menschliche Komponente wird immer miteinbezogen.

(61) Eben diese Frage ist dann – wahrscheinlich einfach, weil ich die einzige Mitarbeiterin war, die gerade da war – auf meinem Schreibtisch gelandet.[22]

Die Tatsache, dass die Frage auf dem Schreibtisch des Subjektes gelandet ist, wird vom Subjekt interpretiert. Das Adverb *wahrscheinlich* signalisiert, dass dieser Satz das Ergebnis eines Schlussfolgerungsprozesses darstellt. Auf den ersten Blick könnte man argumentieren, dass die mit diesem Satz eingeführte Relation eine Ursache ist. Aus dem Adverb *wahrscheinlich* lässt sich aber schließen, dass das, was von dem Satz ausgedrückt wird, das Produkt subjektiven Denkens ist. Das wird durch die explizite Anwendung des Prädikates *annehmen* verdeutlicht:

(62) Eben diese Frage ist dann auf meinem Schreibtisch gelandet, ich nehme an, weil ich die einzige Mitarbeiterin war, die gerade da war.

Im folgenden Beispiel wird ein Beweggrund des Denkens eingeführt:

(63) Der Pakt galt Kommentatoren als Verlagerung des Mittelpunkts der modernen Welt vom Atlantik in den Pazifik, weil es das erste große und damit maßgebliche Freihandelsabkommen der Welt werden sollte.[23]

Dies wird deutlich, wenn das Prädikat *denken* verwendet wird:

---

[21] Die Zeit, 05.01.2017 (online), http://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-01/csu-horst-seehofer-kloster-seeon-cdu-angela-merkel, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

[22] Die Zeit, 28.01.2017 (online), http://www.zeit.de/karriere/2017-01/alleinerziehende-kind-karriere-anwaeltin-it, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

[23] Die Zeit, 24.01.2017 (online), http://www.zeit.de/politik/ausland/2017-01/freihandelsabkommen-tpp-donald-trump-usa-china-suedchinesisches-meer, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

(64) Der Pakt galt Kommentatoren als Verlagerung des Mittelpunkts der modernen Welt vom Atlantik in den Pazifik. Das dachten sie, weil es das erste große und damit maßgebliche Freihandelsabkommen der Welt werden sollte.

Schließlich wird im letzten Beispiel ein Beweggrund des Sagens dargestellt:

(65) Manchmal hat man zu Ländern Relationen wie zu Menschen. Weil sie einem helfen, zu verstehen. Weil sie einen im Herzen reicher machen. Weil sie einen freier machen.[24]

Der Satz kann als Beweggrund des Sprechaktes BEHAUPTUNG interpretiert werden, indem man ihn wie folgt umformuliert:

(66) Manchmal hat man zu Ländern Relationen wie zu Menschen. Ich behaupte das, weil sie einem helfen, zu verstehen (…)

Die Korpusuntersuchung ermöglichte es, die oben definierten Kategorien empirisch darzustellen. Die Definitionen der in Absatz 4. eingeführten Relationen können natürlich in der zukünftigen Forschung ergänzt werden. Jedoch zeigt diese erste Untersuchung, dass die Annahme, dass Junktoren wie weil mehrere Relationen einleiten, begründet ist. Ohne die oben definierte Klassifizierung wäre es nicht möglich gewesen, diese unterschiedlichen Relationen angemessen zu erfassen.

## 5. Weiterführende Überlegungen zu der vorgeschlagenen Klassifizierung

In den obigen Absätzen wurde eine Klassifizierung von *Weil*-Sätzen vorgeschlagen und es wurde gezeigt, dass die oben eingeführten Kategorien in Korpusdaten, die den Gebrauch der deutschen Standardsprache wiedergeben, zu finden sind. Die Unterscheidung zwischen den propositionalen oder inhaltlichen und den epistemischen und sprechaktbezogenen Lesarten von Sweetser (1990) wurde in der generativen Linguistik anhand der Opposition zwischen *Weil*-Sätzen mit Verbletztstellung (*Weil*-VL) und *Weil*-Sätzen mit Verbzweitstellung (*Weil*-V2) erprobt. Antomo/Steinbach (2010) argumentieren

[24] Die Zeit, 10.01.2017, Nr. 51, http://www.zeit.de/2016/51/usa-amerika-deutschland-bild-american-dream, aus dem ZEIT-Korpus des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/korpora/zeit >, abgerufen am 13.08.2020.

nämlich, dass nur *Weil*-V2-Sätze eine epistemische oder sprechaktbezogene Lesart bedingen können, wobei sie auch die inhaltliche Lesart zulassen können. Da sie V2-Sätze als syntaktisch desintegriert analysieren, nehmen sie an, dass epistemische und sprechaktbezogene Auslegungen nur in einem desintegrierten Satz möglich sind.[25] Obwohl die Opposition zwischen *Weil*-VL- und *Weil*-V2-Sätzen sowohl syntaktische als auch semantische Unterschiede aufweist, soll im Folgenden lediglich auf die unterschiedlichen Auslegungen und Relationen eingegangen werden.[26]

Was die möglichen Lesarten von *Weil*-Sätzen betrifft, wurde hier bereits gezeigt, dass sowohl die epistemische als auch die sprechaktbezogene Lesart in den Korpusdaten, die alle *Weil*-VL-Sätze aufweisen, zu finden ist.[27] Die in Absatz 4. durchgeführte Korpusuntersuchung unterstützt die Aussage, dass *Weil*-VL-Sätze nur Interpretationen in der inhaltlichen Domäne erlauben, nicht. Im Gegensatz dazu können durch sie auch epistemische und sprechaktbezogene Auslegungen ohne Weiteres Ausdruck finden. Man könnte sich aber fragen, ob die *Weil*-V2-Syntax die präferierte Strategie für den Ausdruck von gewissen Relationen ist. Es konnte beobachtet werden, dass im Grunde alle hier vorgeschlagenen Relationen und Lesarten in einem *Weil*-VL-Satz möglich sind, es könnte jedoch der Fall sein, dass die *Weil*-V2-Syntax die bevorzugte Strategie für den Ausdruck bestimmter Relationen darstellt. Im Folgenden werden Impulse zur Beantwortung dieser Frage gegeben.

Antomo/Steinbach (2010) differenzieren nicht zwischen Beweggrund und Ursache,[28] es ist jedoch auffällig, dass die von ihnen zitierten Beispiele mit V2, die eine inhaltliche Lesart aufweisen würden, eher Beweggründe einleiten. Man betrachte die folgenden Beispiele:

---

[25] Was also nicht ausschließt, dass ein prosodisch desintegrierter *Weil*-VL-Satz auch epistemische und sprechaktbezogene Lesarten aufweisen kann (vgl. Antomo/Steinbach 2010: 18):

"Während WVL präferiert propositional interpretiert werden und die epistemische Lesart nur im Falle eines unintegrierten Gebrauchs und bei entsprechenden Kontextbedingungen zugänglich ist, sind WV2 aufgrund ihrer syntaktischen Struktur optimal desintegriert und damit semantisch und pragmatisch flexibler, so dass sie grundsätzlich erst einmal ambig sind."

[26] Vgl. Antomo/Steinbach (2010), Catasso (2015, 2017) und die von ihnen zitierte einschlägige Literatur für eine ausführliche Darstellung der Syntax von *Weil*-V2-Sätzen.

[27] Dazu auch die Diskussion in Catasso (2015, 2017).

[28] Antomo/Steinbach beschreiben die von ihnen untersuchten Relationen als *Grund* oder *Begründung*, was zu dem Schluss führen könnte, dass in ihrer Arbeit eine Unterscheidung zwischen Ursache und Beweggrund gemacht wird. Jedoch wird aus dem folgenden Beispiel klar, dass dies nicht der Fall ist:

i) Es hat einen Unfall gegeben und der Airbag ist aufgegangen. (Antomo/Steinbach 2010: 26).

Sie schreiben nämlich, dass dieser Satz einen Grund auf der inhaltlichen Ebene einführt. Eine solche Definition ist auf Basis der hier präsentierten Analyse irreführend, denn es handelt sich hier um die Relation der Ursache.

(67) Mittags sind wir zurückgefahren, weil der Himmel war ganz grau.
(Aus Antomo/Steinbach, 2010: 17)

(68) Silke geht nicht auf die Party, weil sie will ausspannen (…).
(Leicht modifiziert aus Antomo/ Steinbach, 2010: 5)

(69) Ich sag so was nicht, weil man darf das nicht sagen.
(Aus Antomo/Steinbach, 2010: 2)

(70) Hans ist nach Hause gegangen, weil er hatte Kopfweh.
(Aus Antomo/Steinbach, 2010: 23)

Diese Sätze zeigen, dass die *Weil*-V2-Sätze einen Beweggrund einleiten. Weiterhin könnte also der Frage nachgegangen werden, ob *Weil*-V2-Sätze die bevorzugte Ausdrucksform für Beweggründe (auf allen drei Ebenen) darstellen. Schließlich betrachte man folgende Beispiele:

(71) a. Es hat einen Unfall gegeben, weil der Airbag *ist* aufgegangen.
b. Es hat einen Unfall gegeben, weil der Airbag aufgegangen *ist*.
(Aus Antomo/Steinbach, 2010: 32)

Antomo/Steinbach zeigen aufgrund einer empirischen Untersuchung, dass Muttersprachler*innen des Deutschen Sätze wie (71b) eher als propositional interpretieren, während die V2 Varianten eine stärkere Tendenz zur epistemischen Interpretation aufweisen. Da Sätze wie (71b) eine Ursache einleiten, aber die epistemische Lesart eine Art Beweggrund darstellt, scheint die Frage berechtigt, ob *Weil*-V2-Strukturen als bevorzugte Strategie für Beweggründe angewandt werden. Da gezeigt wurde, dass *Weil*-VL-Sätze alle hier beschriebenen Lesarten und Relationen einleiten, kann ausgeschlossen werden, dass diese nur propositional interpretiert werden können. Jedoch schließt diese Tatsache nicht aus, dass *Weil*-VL- und *Weil*-V2-Sätze die hier eingeführten Relationen mit jeweils unterschiedlicher Frequenz auftreten, oder dass die V2 Struktur die Strategie für Beweggründe darstellt, die präferiert wird.

Anhand der dargestellten Daten ziehen wir die Schlussfolgerung, dass *Weil*-V2-Sätze im Vergleich zu *Weil*-VL-Sätzen die folgende Funktion aufweisen: Sie drücken Beweggründe aus, und zwar auch in den Fällen, in denen die fast gleichen *Weil*-VL-Sätze Ursachen ausdrücken. Mit Bezug darauf könnte man sagen, dass die *Weil*-V2-Syntax Ursachen in Beweggründe umwandelt und diese hervorhebt. Die Daten von Antomo/Steinbach (2010), insbesondere die von ihnen durchgeführte empirische Untersuchung, zeigen nämlich, dass die V2-

Syntax die Perspektive des Sprechenden mit einbezieht. Wie oben gezeigt wurde, können Beweggründe nur als solche definiert werden, wenn eine menschliche Komponente beteiligt ist. Ferner wurde gezeigt, dass die epistemische und die sprechaktbezogene Auslegung eine Art menschlichen Handelns darstellen. Die Tatsache, dass Minimalpaare gebildet werden können, die sich in Bezug auf die oberflächliche Syntax und deren Auslegung jeweils als Ursache oder Beweggrund in der epistemischen Ebene unterscheiden, stellt einen starken Beweis dafür dar, dass die V2-Syntax eine präzise Funktion in der Codierung von semantischen Relationen aufweist. Diese Überlegungen bedürfen natürlich weiterer Untersuchungen, jedoch zeigen die oben angeführten Daten, dass die V2-Syntax auf der propositionalen Ebene keine Ursachen einleiten können. In anderen Worten, die V2-Syntax ist mit der Perspektive des Sprechenden eng verbunden.

Die in diesem Aufsatz vorgeschlagene Klassifizierung und die oben eingeführten syntaktischen Tests bieten das geeignete Instrumentarium für die Analyse unterschiedlicher semantischer Interpretationen von Verbzweit- und Verbletztstrukturen. Ohne eine weitreichendere Klassifizierung von Kausalsätzen wäre es nicht möglich, die unterschiedlichen Lesarten von Verbletzt- und Verbzweitsätzen angemessen zu erfassen.

## Fazit

In dieser Arbeit wurde eine Klassifizierung von *Weil*-Sätzen vorgeschlagen. Das dreidimensionale Modell von Sweetser (1990) wurde mit der Unterscheidung zwischen Beweggrund und Ursache von Prandi/De Santis (2011) verbunden. Es wurde auch anhand von syntaktischen Tests gezeigt, dass die epistemische und sprechaktbezogene Lesart die Merkmale der Beweggründe aufweisen. Die bearbeitete Klassifizierung wurde auf Korpusdaten angewandt, und es hat sich dadurch erwiesen, dass sie eine angemessene Basis für die Analyse von *Weil*-Sätzen darstellt. Dies kann einen Ausgangspunkt für weitere Forschungsfragen darstellen. In Absatz 5. wurden Anregungen für zukünftige Studien über die Opposition zwischen *Weil*-VL- und *Weil*-V2-Sätzen gegeben, die anhand der hier erarbeiteten Klassifizierung besser erfasst werden können. Es wurde geschlussfolgert, dass die V2-Syntax die Funktion hat, Ursachen in Beweggründe umzuwandeln. Ohne eine weitreichendere Klassifizierung von Kausalsätzen wäre es nicht möglich gewesen, die Opposition zwischen *Weil*-V2- und *Weil*-VL-Sätzen angemessen zu erfassen.

## BIBLIOGRAFIE

Anscombe, Gertrude E. M. *Intention*. Blackwell, 1957a (1968[2]).

_____. "Intention". *Proceedings of the Aristotelian Society*, Bd. 57, H. 1, 1957b, S. 321-322.

Antomo, Mailin und Markus Steinbach. „Desintegration und Interpretation. *Weil*-V2-Sätze an der Schnittstelle zwischen Syntax, Semantik und Pragmatik". *Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, Bd. 29, 2010, S. 1-37.

Breindl, Eva und Maik Walter. *Der Ausdruck von Kausalität im Deutschen. Eine korpusbasierte Studie zum Zusammenspiel von Konnektoren, Kontextmerkmalen und Diskursrelationen*. IdS Amades, 2009.

Cantarini, Sibilla. „Syntaktische und semantische Merkmale von Geschehensnominalprädikaten". *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, Bd. 3, 2004a, S. 399-423.

_____. „Geschehensnominalprädikate. Linguistisches Konzept, Parameter und Klassifizierung". *Deutsche Sprache*, Bd. 2, 2004b, S. 117-136.

Cantarini, Sibilla und Gaston Gross. „Kausalität im Gegenwartsdeutsch". *Brücken schlagen zwischen Sprachwissenschaft und DaF-Didaktik*, herausgegeben von Manuela C. Moroni und Ricci Garotti Federica, Peter Lang, 2017, S. 211-241.

Cantarini, Sibilla und Elmar Schafroth. "Finalità e grammatica delle costruzioni nella comparazione italiano-tedesco: considerazioni per la didattica della L2". *Italiano LinguaDue,* Bd. 2, 2020, S. 581-603.

Catasso, Nicholas. „Der seltsame Fall der *weil*-Sätze mit Verb-Zweit-Wortstellung im Deutschen: Zwischen Norm und Mündlichkeit an der Schnittstelle Syntax-Semantik-Pragmatik". *Bavarian Working Papers in Linguistics*, Bd. 4, 2015, S. 1-20.

_____. *V2-Einbettung im Spannungsfeld von Hypotaxe und Parataxe*. Stauffenburg Verlag, 2017.

Daneš, František. "Some remarks on causal relationship in language and text". *Recueil linguistique de Bratislava*, Bd. 8, 1985, S. 151-157.

DWDS – *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de/>.

Eisenberg, Peter. *Grundriss der deutschen Grammatik*. Metzler, 2006.

Engel, Ulrich. *Deutsche Grammatik*. Iudicium, 2009.

Götze, Lutz und Ernest W. B. Hess-Lüttich. *Grammatik der deutschen Sprache*. Zanichelli/Bertelsmann, 2004.

Gross, Gaston. *Sémantique de la cause*. Peeters, 2009.

Prandi, Michele. *L'analisi del periodo*. Carocci, 2013.

Prandi, Michele und Cristiana De Santis. *Le regole e le scelte. Manuale di linguistica e di grammatica italiana*. Utet, 2011[2].

Prandi, Michele, Gross, Gaston und Cristiana De Santis. *La finalità. Strutture concettuali e forme d'espressione in italiano*. Olschki, 2005.

Sweetser, Eva. *From Etymology to Pragmatics*. Cambridge University Press, 1990.

Verstraete, Jean-Christophe. "The distinction between epistemic and speech act conjunction". *Belgian Essays on Language and Literature*, 1999, S. 119-130.
Weinrich, Harald. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Dudenverlag, 2003.
Wöllstein, Ankelika (Hg.) *et. al.* Duden – *Die Grammatik: Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. Duden Band 4. Dudenverlag, 2016.
Zifonun, Gisela *et al*. *Grammatik der deutschen Sprach*e. De Gruyter, 1997.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 325 - 344
(RECOMMENDED CITATION)
DOI:10.24193/subbphilo.2021.1.22

# IL NOSTRO LESSICO È DIVENTATO "VIRALE". IL VOCABOLARIO DELL'EMERGENZA SANITARIA, ECONOMICA E SOCIALE AI TEMPI DELLA PANDEMIA DI COVID-19

**JUDIT PAPP**[1]

**ABSTRACT.** ***Our Lexicon Has Gone "Viral." The Vocabulary of the Health, Economic and Social Emergency at the Time of the COVID-19 Pandemic.*** The COVID-19 pandemic is a global public health crisis which has radically changed our lives. Its impact goes far beyond the health sector, affecting all aspects of the society and of our lives, including our vocabulary. Since its outbreak it has led to thousands of newly coined words and expressions (neologisms) both in English and in other languages. This paper explores the linguistic impact of the pandemic on the Hungarian language compared to Italian and English and offers an overview of the most frequent or of the linguistically most interesting Hungarian neologisms and expressions related to Coronavirus (COVID-19). The analysis is performed on a trilingual glossary (Hungarian-Italian-English) created by the author and published on Lexonomy.eu. The glossary was compiled containing those common terms that are important for understanding the COVID-19 pandemic. This study would suggest that the most frequently occurring word formation processes of the Hungarian neologisms related to the pandemic are compounding, syntagms, blending, derivation and semantic extension.

***Keywords:*** neologisms, lexical innovation, coroneologisms, borrowing, word *formation, coronavirus, linguistic impact of COVID-19, pandemic*

**REZUMAT.** ***Lexiconul nostru a devenit „viral." Vocabularul urgențelor medicale, economice și sociale în timpul pandemiei de COVID-19.*** Pandemia de COVID-19 este o criză sanitară la nivel global care ne-a schimbat în mod radical viețile. Impactul ei se extinde mult dincolo de sectorul sanitar, afectând fiecare aspect al societății și al vieții noastre cotidiene, inclusiv vocabularul pe care îl utilizăm. Din momentul declanșării sale, criza a dus la mii de cuvinte și expresii nou inventate (neologisme), atât în engleză, cât și în alte limbi. Prezenta

[1] **Judit Papp** is Researcher at the University of Naples "L'Orientale", at the Department of Literary, Linguistics and Comparative Studies. She completed her PhD in Linguistics and Literatures in 2007 (European School of Advanced Studies, Naples). From 2008 to 2012 she held a postdoctoral research fellowship in Hungarian Language and Literature at the Department of Eastern European Studies of the University of Naples "L'Orientale". Email: jpapp@unior.it.

lucrare propune o analiză a impactului pandemiei asupra limbii maghiare, în comparație cu fenomenele similare înregistrate în limbile italiană și engleză, conturând o imagine de ansamblu a celor mai frecvente sau mai interesante neologisme și expresii maghiare privitoare la Coronavirus (COVID-19). Analiza a fost efectuată în baza unui glosar trilingv (maghiar-italian-englez) creat de autoare și publicat pe Lexonomy.eu. Glosarul a fost compilat în așa fel încât să conțină termenii comuni importanți pentru înțelegerea pandemiei COVID-19. Studiul de față sugerează că cele mai des întâlnite procese de formare a neologismelor maghiare cu privire la pandemie sunt compunerea, sintagmele, telescoparea, derivarea și extinderea semantică.

***Cuvinte-cheie****: neologisme, inovare lexicală, coroneologisme, împrumut, formare de cuvinte, coronavirus, impact lingvistic al COVID-19, pandemie*

## 1. Introduzione

La pandemia del nuovo coronavirus SARS-CoV-2 (causa del COVID-19) ha provocato una vera e propria esplosione di nuove parole ed espressioni nelle diverse lingue. Con l'avanzare dell'emergenza e con la "convivenza" forzata con il nuovo virus nasce anche l'esigenza di poter esprimere a parole l'impatto che questa nuova e drammatica situazione sta esercitando sulla nostra quotidianità. Da un giorno all'altro nuove accezioni, neologismi e tecnicismi hanno arricchito il nostro lessico e aiutano a dare un senso a ciò che sta accadendo a livello globale.

L'uso di numerose parole ed espressioni già esistenti, ma poco frequenti nel periodo ante-COVID (es. in italiano *pandemia, epidemia, quarantena, contagio*, *isolamento, coronavirus* ecc.) è accresciuto notevolmente, mentre neologismi legati a questo fenomeno sono stati coniati con una velocità sorprendente (es. ingl. *covidiot*, ing. *coronababy*, ungh. *zoom-kocsma*, ungh. *fotelvirológus* ecc.).

L'innovazione lessicale conseguente all'esplosione dell'emergenza è senza pari: le pandemie precedenti di solito hanno lasciato nel lessico delle diverse lingue solo piccole tracce, vale a dire la denominazione della malattia, come ad es. HIV, AIDS, influenza spagnola/la spagnola, influenza suina o SARS.[2] Invece i termini ispirati e/o legati al nuovo coronavirus sono entrati nella coscienza pubblica su larga scala. Questo perché in pochi mesi la nostra vita è cambiata radicalmente, sono state introdotte diverse restrizioni, sono state chiuse attività economiche, sono cambiate le modalità lavorative, si è passati

[2] Sull'innovazione lessicale italiana in ambito economico si veda Bombi, sui neologismi legati al terrorismo si veda Szwajczuk and Kaczorowski. Sullo sviluppo del lessico ungherese si vedano i dizionari di Minya (*Új szavak I*, *II*, *III*).

dalla didattica in presenza alla didattica a distanza (DAD) e/o alla didattica digitale integrata (DDI), vige l'obbligo delle mascherine (all'aperto, nei luoghi al chiuso) e del distanziamento fisico/sociale/personale.

Di fronte a questa nuova realtà, i nuovi termini rappresentano uno strumento molto valido per poter discutere di tutti i diversi fenomeni relativi alla pandemia, dell'impatto che l'emergenza e la crisi sta esercitando sulle nostre vite, delle esperienze vissute a seguito delle misure restrittive (*lockdown*) o dei tanti temi relativi alla didattica a distanza, ma anche per poter esprimere i nostri sentimenti o per poter esorcizzare e/o ironizzare sulle nostre esperienze. Quindi, da un lato, le parole e le espressioni che in questi mesi dominano i discorsi relativi alla pandemia hanno funzione informativa, dall'altro invece ci permettono anche di diventare in un certo senso complici e di proteggerci reciprocamente, di condividere delle avvertenze, di commentare gli eventi, di esprimere e condividere con gli altri le nostre ansie, paure, preoccupazioni, ma anche la nostra rabbia o esasperazione. Con l'aiuto di questo lessico condiviso possiamo anche fare delle battute, ridere o ironizzare insieme o ancora esorcizzare le nostre paure. Ad esempio, in seguito all'intervento in diretta Facebook del Presidente della Regione Campania Vincenzo De Luca, detto anche lo "sceriffo" per i suoi modi, in data 20 marzo in cui ha pronunciato le seguenti, ormai celeberrime frasi, "Feste di laurea? Vi mando i carabinieri con il lanciafiamme!" chi non ha ironizzato in qualche occasione sulla situazione citando il lanciafiamme?

## 2. L'emergenza sanitaria in Italia e le principali misure adottate dal governo

In Italia, il 22 gennaio 2020 si è insediata la *task-force* sul nuovo coronavirus al Ministero della Salute con l'obiettivo di coordinare le iniziative da mettere in campo quotidianamente. Il 31 gennaio il Consiglio dei Ministri ha dichiarato lo stato di emergenza sanitaria – tuttora in vigore – per l'epidemia del nuovo coronavirus, immediatamente dopo che l'OMS ha dichiarato l'emergenza di sanità pubblica di interesse internazionale. In Italia, il 30 gennaio 2020 sono stati confermati i primi due casi di contagio – due turisti cinesi poi ricoverati presso l'INMI Lazzaro Spallanzani di Roma in regime di isolamento. Il 23 febbraio 2020, il Consiglio dei Ministri, su proposta del Presidente del Consiglio Giuseppe Conte, ha approvato un decreto-legge che introduce misure urgenti in materia di contenimento e gestione dell'emergenza epidemiologica da *COVID-2019*. Per lo stesso giorno è stata convocata la conferenza stampa del capo del Dipartimento della Protezione Civile Angelo Borrelli. Per quanto concerne la Regione Campania, il Presidente della Regione Vincenzo De Luca ha firmato

un'ordinanza che ha disposto a partire dal 27 febbraio la sospensione, per tre giorni, dei servizi educativi dell'infanzia, delle scuole di ogni ordine e grado e delle università della Campania per consentire interventi di sanificazione straordinaria. Conseguentemente tutta l'Italia diventa "zona protetta". Con il Dpcm del 9 marzo firmato dal Premier Conte, le misure restrittive già applicate per la Lombardia e le 14 province del nord più colpite dal coronavirus vengono estese a tutto il territorio nazionale. Il provvedimento è entrato in vigore a partire dal 10 marzo fino al 3 aprile. L'attività didattica nelle scuole e nelle università è stata sospesa dal 5 al 15 marzo 2020 in tutta Italia. Successivamente il Premier Conte ha emanato una serie di Dpcm con misure di restrizioni sempre più severe ed estese su tutto il territorio nazionale (11 e 22 marzo, 1º, 10 e 26 aprile 2020). Il periodo del *lockdown* in Italia dura dal 9 marzo al 3 maggio.

Con il Dpcm del 16 maggio 2020 il Premier Giuseppe Conte annuncia al Paese l'inizio della fase 2, dal 18 maggio sino al 14 giugno 2020. In questa fase riprendono molte attività commerciali al dettaglio, compresi bar, ristoranti e parrucchieri e si annullano alcune restrizioni, quali isolamento sociale e spostamento interregionale. Viene eliminata definitivamente anche l'autocertificazione introdotta con i decreti precedenti e da esibire alle autorità competenti in caso di circolazione. Lo spostamento tra regioni è stato ripristinato a partire dal 3 giugno 2020 con un ulteriore allentamento delle restrizioni.

Dal 15 giugno l'Italia entra nella fase 3, quella cioè della convivenza con il COVID. Dopo la prima settimana di ottobre si registra l'inizio della seconda ondata di contagi e il 20 ottobre 2020 Alberto Zangrillo, Direttore dell'Unità Operativa di Anestesia e Rianimazione Generale dell'IRCCS Ospedale San Raffaele dichiara: "A maggio il virus era in ritirata, oggi è tornato a mordere" ("Zangrillo: 'Virus è tornato a mordere'"). Nella guerra contro la pandemia, il virus diventa una bestia feroce. Al contempo si parla nuovamente di impennata di contagi/ricoveri/casi/di tamponi positivi e di impennata in tutta Europa e ci si dirige con grandissima probabilità verso le chiusure radicali già vissute mesi addietro.[3]

## 3. Lo stato di emergenza nazionale in Ungheria

Il primo caso di COVID-19 registrato in Ungheria risale al 4 marzo 2020 ed è stato annunciato dal primo ministro Viktor Orbán in qualità di capo del Comitato operativo responsabile per la difesa contro l'epidemia del coronavirus istituito dal governo il 31 gennaio 2020.

[3] Per ulteriori dettagli si veda "Coronavirus, le misure adottate dal Governo" a cura del Ministero della Salute della Repubblica Italiana.

Il 4 marzo il governo ha pubblicato la sua pagina web ufficiale informativa in relazione al nuovo coronavirus e una pagina Facebook inerente, ma tecnicamente indipendente.

L'11 marzo è stato dichiarato lo stato di emergenza nazionale e con ciò è entrato in vigore un ordinamento giuridico speciale.

Il primo decesso è stato comunicato il 15 marzo. Il 18 marzo, l'ufficiale medico ed esperta in epidemiologia Cecília Müller ha annunciato che in Ungheria ormai in qualsiasi luogo potrebbe essere presente il virus. La prima ondata è iniziata nel mese di marzo e i contagi sono aumentati fino all'inizio di maggio, per poi diminuire progressivamente fino alla seconda metà di luglio. La seconda ondata è iniziata invece in anticipo rispetto all'Italia, già nel mese di agosto, e i contagi stanno aumentando con velocità esponenziale.

## 4. L'analisi contrastiva del lessico legato alla pandemia

### *4.1. Lo scoppio della pandemia e il lessico "virale"*

Mentre in Italia si parla della "bestia virale", in Ungheria i titoli principali parlano di una pandemia scatenata, *Elszabadult a koronavírus-járvány a világon* (Portfolio.hu) 'l'epidemia di coronavirus si è scatenata nel mondo', […] *berobbant Magyarországon a koronavírus* ("Hát ezért is olyan veszélyes…") '[…] il coronavirus è esploso in Ungheria' oppure *Lecsapott a koronavírus az amúgy is nehéz időket élő kézicsapatra* (Dajka) 'Il coronavirus si è abbattuto sulla squadra di pallavolo che sta vivendo già tempi difficili'.

Probabilmente oltre la stampa quotidiana, il fattore più importante nella diffusione delle nuove parole e delle nuove espressioni legate al coronavirus è rappresentato da Internet, dai social media, dai blog e dalle app di messaggistica istantanea (come Whatsapp, Messenger, Line ecc.) che ci connettono digitalmente in tempo reale, un fenomeno che distingue la situazione attuale dalle precedenti pandemie. L'accesso istantaneo ai social media oggi è parte integrante della nostra vita e quindi essi ci permettono di pubblicare e condividere contenuti con i nostri familiari, amici e conoscenti in tanti modi. Oggi le persone hanno maggiori probabilità di creare nuovi termini e di diffonderli istantaneamente nelle rispettive comunità. Le restrizioni riguardanti la circolazione, i periodi di *lockdown*, le necessità dello *smart working* e della didattica a distanza hanno portato all'uso sempre più diffuso di applicazioni per videochiamate e riunioni online (Zoom, Skype, Google Meet, Microsoft Teams ecc.) e anche queste nuove esperienze hanno dato un contributo notevole all'innovazione lessicale.

Dal punto di vista cronologico, all'inizio del fenomeno, verso gennaio 2020, i termini più frequenti usati dalle diverse lingue servivano a denominare

il nuovo virus e per descriverne le principali caratteristiche al grande pubblico: *virus*, *coronavirus*, *simile all'influenza*, *allarme coronavirus*, *uomo a uomo*, *respiratorio*… Qualche tempo dopo, verso marzo, i termini e le unità lessicali più frequenti riflettono ormai sull'impatto del virus e soprattutto veicolano informazioni relative agli aspetti sanitari del triste fenomeno: *epidemia*, *pandemia*, *untore*, *distanziamento sociale/fisico*, *isolamento volontario*, *quarantena*, *lockdown*, *non necessari* (ad es. spostamenti/viaggi non necessari), *posticipare* (ingl. *postpone*), *appiattimento della curva/appiattire la curva*, (*indossare le*) *mascherine*, ventilatori polmonari… Con l'avanzare del tempo e con l'aumentare dei contagi sui social media sono nati numerosi *hashtag* per fare fronte comune contro il nuovo coronavirus.

In ambito italiano registriamo un numero elevato di unità lessicali che ha come protagonista la curva epidemiologica/del coronavirus/dei contagi: *la curva dei contagi cresce*, *si abbassa*, *non si abbassa*, *si appiattisce*, *si assesta*, *si stabilizza*, *si rialza*, *si appiana*, *si è arrestata*, *si sta attenuando*, *inizia a calare*, *sale*, *rimane stabile*, *cala*, *potrebbe risalire*, *dipende da noi*, *mostra una tendenza crescente*, *ha raggiunto il picco*, *sembra essere arrivata al picco*, *curva cumulativa/integrale*, *occorre piegare la curva dei contagi*… Si nota la compresenza del lessico specialistico della matematica, in quanto i modelli epidemiologici – oggetto di studio della biomatematica –, come ad es. il modello di crescita esponenziale, il modello di crescita logistica, i modelli comportamentali ecc., aiutano a studiare l'evoluzione del fenomeno e la diffusione dei contagi e a prevedere l'andamento del numero dei casi e dei decessi (per maggiori dettagli si veda ad es. Brauer-Castillo-Chavez-Feng). I modelli matematici utilizzati in ambito epidemiologico sono utilizzati anche in altri ambiti, ad es. per analizzare la diffusione delle informazioni o dei fenomeni "virali" su Internet e nei social network o per l'analisi di fenomeni economici, finanziari o assicurativi.

In realtà, il termine *coronavirus* non è nuovo, non si tratta di un neologismo recente, ma è stato coniato negli anni '60 del Novecento da June Dalziel Almeida (1930-2007) e da David Arthur John Tyrrell (1925-2005), all'epoca direttore del *Common Cold Research Unit* (CCU) a Salisbury nel Wiltshire (Tyrrel and Fielder 47-63). Nel 1964 la virologa Almeida individuò un gruppo ancora sconosciuto di virus che somigliavano ai virus influenzali, e purtuttavia non erano identici. Decisero di chiamare il nuovo gruppo "coronavirus": "So what should we call them? 'Influenza-like' seemed a bit feeble, somewhat vague, and probably misleading. We looked more closely at the appearance of the new viruses and noticed that they had a kind of halo surrounding them. Recourse to a dictionary produced the Latin equivalent, corona, and so the name coronavirus was born" (Tyrrel and Fielder 96). La parola apparve per la prima volta in forma stampata nel 1968 in una pubblicazione di *Nature*: "A NEW group of viruses with

the name of coronaviruses has been recognized by an informal group of virologists who have sent their conclusions to *Nature* (They are J. D. Almeida; D. M. Berry; C. H. Cunningham; D. Hamre; M. S. Hofstad; L. Mallucci; K. McIntosh; D. A. J. Tyrrell.) […] In the opinion of the eight virologists these viruses are members of a previously unrecognized group which they suggest should be called the coronaviruses, to recall the characteristic appearance by which these viruses are identified in the electron microscope. These suggestions have been received by members of the Myxovirus Study Group (chairman, Professor A. P. Waterson) under the International Committee for the Nomenclature of Viruses (ICNV). The suggestions were found acceptable and are now to be considered by the Vertebrate Virus Committee of the ICNV" ("Virology. Coronaviruses" 650).

Fino al 2020 la parola *coronavirus* faceva parte essenzialmente del lessico medico-scientifico e del lessico della biologia ed era diffusa soltanto nei relativi ambiti specialistici. Secondo l'Accademia della Crusca (cfr. la voce "coronavirus") la sua prima occorrenza in italiano – come prestito integrale – risale al 1970: "Zuckerman, Taylor e Almeida, in una comunicazione preliminare del 1969, descrivevano l'identificazione di un ceppo di coronavirus nel siero di un soggetto con epatite attiva cronica e cirrosi. […] Il virus appartiene allo stesso gruppo dei coronavirus che è causa riconosciuta dell'epatite del topo. (Arie Zuckerman, *Moderni studi sull'epatite virale epidemica e da siero*, "la Stampa", 30/7/1970, p. 14)".

Dopo l'epidemia causata dal coronavirus MERS-CoV (2013) e fino al gennaio del 2020 le occorrenze della parola *coronavirus* in italiano sono esigue, ma poi i media italiani cominciano a battere la notizia di una nuova epidemia di polmonite scoppiata nel dicembre del 2019 a Wuhan (provincia di Hubei, Cina), causata da un nuovo tipo di coronavirus identificato dai ricercatori cinesi nei primi giorni del 2020. L'epidemia di polmonite atipica si è diffusa rapidissimamente in ambito internazionale, e di conseguenza la parola coronavirus è entrata nei lessici d'uso comune delle diverse lingue nazionali.

Nel caso di COVID-19, sigla scientifica proveniente dall'inglese COronaVIrusDisease-(20)19 (malattia da coronavirus, identificato nel 2019), invece si tratta di un neologismo vero e proprio, proposto e approvato dall'Organizzazione Mondiale della Sanità e annunciato dal direttore generale Tedros Adhanom Ghebreyesus l'11 febbraio 2020 in occasione di un briefing di aggiornamento con la stampa a Ginevra: "Now to coronavirus. First of all, we now have a name for the disease: COVID-19. I'll spell it: C-O-V-I-D hyphen one nine – COVID-19".

A causa della rapida diffusione della malattia si era manifestato l'urgente bisogno di creare un neologismo appropriato per colmare il vuoto

linguistico e soprattutto di introdurre un termine monoreferenziale allo scopo di evitare ambiguità e polisemia.

### *4.2. COVID-19. Le raccomandazioni per la prevenzione*

Con lo scoppio dell'emergenza le raccomandazioni – simili a quelle riportate in seguito – per la prevenzione, per l'igiene personale (come l'igiene delle mani o l'igiene della tosse) e per la pulizia e sanificazione degli ambienti hanno invaso la nostra quotidianità e di conseguenza, man mano che l'epidemia si è diffusa nei diversi paesi, abbiamo iniziato a parlare tutti di disinfettanti per le mani o della tosse nella piega del gomito. Nel corpus sono state incluse le principali raccomandazioni divulgate dall'OMS adottate dal governo ungherese e pubblicate in lingua ungherese dal Nemzeti Népegészségügyi Központ (Centro Nazionale per la Salute Pubblica) e dall'Università Semmelweis di Budapest, il più importante fornitore di servizi sanitari in Ungheria. Queste raccomandazioni possono essere confrontate con quelle in lingua italiana pubblicate dal Ministero della Salute della Repubblica Italiana:

*UNGHERESE:* "Mosson kezet rendszeresen és alaposan, legalább 30-40 másodpercig szappannal és folyóvízzel, vagy tisztítsa meg kezét alkoholos kézfertőtlenítővel!" ("Tájékoztató az új koronavírusról" *semmelweis.hu*) / "Kerülje a szemei, az orra, és a szája érintését." / "takarja el a száját és orrát a behajlított könyökével vagy egy zsebkendővel, amikor köhög vagy tüsszent, ez után pedig azonnal dobja ki a használt zsebkendőt" ("Kérdések és válaszok az új koronavírusról" *nnk.gov.hu*) / "ne kezébe köhögjön illetve tüsszentsen, hanem behajlított kar könyökhajlatába!" / "Otthonában tisztítsa a gyakran megérintett felületeket rutinszerűen (például: asztalok, ajtókilincsek, villanykapcsolók, fogantyúk, íróasztalok, WC-k, csapok, mosogatók és mobiltelefonok)!" ("Általános óvintézkedések az új koronavírus fertőzéssel kapcsolatban" *nnk.gov.hu*)

*ITALIANO:* "Il modo migliore per proteggersi da COVID-19 è lavarsi frequentemente le mani con acqua e sapone o con soluzione a base di alcol." ("Covid-19 - Attenti alle bufale" *salute.gov.it*) / "Non toccarsi occhi, naso e bocca con le mani." ("Come proteggersi dal nuovo coronavirus" *salute.gov.it*) / "tossire o starnutire nella piega del gomito o in un fazzoletto monouso da gettare subito dopo l'uso" ("Covid-19 - Attenti alle bufale" *salute.gov.it*) / "Pulire le superfici con acqua e sapone o comuni detergenti neutri per rimuovere lo sporco e poi disinfettarle con soluzioni a base di ipoclorito di sodio (candeggina/varechina) o alcol adeguatamente diluite." ("Come proteggersi dal nuovo coronavirus" *salute.gov.it*)

*INGLESE:* "Regularly and thoroughly clean your hands with an alcohol-based hand rub or wash them with soap and water." / "Avoid touching your eyes,

nose and mouth." / "Cover your mouth and nose with your bent elbow or tissue when you cough or sneeze." / "Clean and disinfect surfaces frequently especially those which are regularly touched, such as door handles, faucets and phone screens." ("Coronavirus disease (COVID-19) advice for the public" *who.int*)

## 5. I neologismi legati alla pandemia

### *5.1. Il concetto di neologismo in ambito ungherese*

Ci sono diversi fattori che caratterizzano il periodo della pandemia, come ad esempio l'effetto novità e la natura sconosciuta ed imprevedibile del virus. Inoltre, si tratta di pandemia, quindi di un fenomeno globale che rapidamente ha coinvolto il mondo intero e che esercita un importante impatto socio-sanitario ed economico su tutti i paesi coinvolti. Il fenomeno si è diffuso con velocità sorprendente e ha generato non solo uno tsunami di casi di contagio, ma anche uno tsunami di articoli, pubblicazioni, dibattiti, dichiarazioni, decreti regionali e nazionali, post e tweet sui social media, modelli predittivi che hanno invaso le nostre vite. L'innovazione lessicale, quindi, interessa tutte le lingue e si registrano fenomeni simili, ad esempio, in italiano e in ungherese. Le diverse lingue almeno in parte sono costrette ad adottare per lo più gli stessi termini. Caratteristica comune che entrambe le lingue prese in analisi hanno arricchito il proprio lessico con neologismi (prestiti, calchi e adattamenti) provenienti dalla lingua inglese. Tuttavia, è da sottolineare come la creatività della lingua ungherese (neologismi per composizione o tramite confissi ecc.) superi quella dell'italiano.

Dare una definizione univoca al concetto di neologismo non è semplice (Minya *Mai magyar nyelvújítás* 13), la relativa letteratura scientifica è ricca di definizioni e di categorizzazioni di diverso tipo.[4] Di norma, in ambito ungherese si fa riferimento alla seguente definizione di István Szathmáry: "Sono neologismi quelle parole, espressioni, sfumature di significato, forme linguistiche con le quali la lingua si arricchisce costantemente, parallelamente all'evoluzione dei rapporti sociali e del pensiero"[5]. Negli ultimi anni invece riceve ampio consenso la definizione di Sólyom: "Il **neologismo** è un fenomeno linguistico che si manifesta con una struttura nuova al quale in una data situazione il parlante e/o

[4] Si vedano ad es. Szathmári, Sobrero, Keszler "A szóképzés" 309-323, Minya *Mai magyar nyelvújítás*, Grossmann e Rainer, De Mauro, Fábián, Ungerer, Minya *Változó szókincsünk*, Renner-Maniez-Arnaud, Sólyom *A mai magyar neologizmusok szemantikája* e "Mai magyar neologizmusok".

[5] "Neologizmusok azok az új szavak, kifejezések, jelentésárnyalatok, nyelvtani formák, amelyekkel a nyelv, a társadalmi viszonyok és a gondolkodás fejlődésével párhuzamosan, állandóan gazdagodik" (487).

l'ascoltatore attribuisce un significato nuovo e/o uno stile nuovo rispetto alle proprie esperienze, conoscenze e aspettative precedenti"[6].

I neologismi ungheresi sono stati sistematicamente censiti e analizzati dallo studioso Minya (*Mai magyar nyelvújítás*, *Új szavak I*, *Változó szókincsünk*, *Új szavak II*, *Új szavak III*) che classifica i neologismi utilizzando ben otto criteri: 1) intenzionalità; 2) finalità; 3) frequenza; 4) modalità di comunicazione; 5) contenuto semantico; 6) modalità di formazione; 7) categoria grammaticale; 8) ortografia. La presente analisi dei neologismi legati al COVID-19 si focalizza sugli aspetti morfologici dei termini ungheresi registrati senza tuttavia escludere del tutto gli aspetti semantico-stilistici. Generalmente si tratta di neologismi prodotti per "necessità" che manifestano delle finalità pratiche (Minya *Mai magyar nyelvújítás* 16). Minya distingue 11 categorie di neologismi sulla base della loro modalità di formazione: 1) Neologismi per composizione; 2) Neologismi per derivazione; 3) Neologismi per retroformazione[7]; 4) Neologismi per retroformazione e derivazione; 5) Neologismi per troncamento; 6) Neologismi per troncamento e derivazione; 7) Neologismi sotto forma di acronimi; 8) Neologismi per fusione e contaminazione; 9) Neologismi per alterazione intenzionale; 10) Neologismi in forma sintagmatica; 11) Neologismi per ampliamento di significato (*Változó szókincsünk* 27-41).

### *5.2. Il corpus analizzato*

L'analisi è condotta su un glossario multilingue (ungherese-italiano-inglese) realizzato dall'autrice e pubblicato su Lexonomy – www.lexonomy.eu –, un sistema gratuito, open-source, basato sul web per la creazione e la pubblicazione di dizionari (si veda Měchura): "A Hungarian/Italian/English glossary of the COVID-19 pandemic" consultabile all'indirizzo https://www.lexonomy.eu/p8mwspck/.

Il glossario contiene numerosi termini della pandemia usati dalle principali agenzie per la salute, dai professionisti del settore sanitario, dagli scienziati, dai governi e dagli enti territoriali, dai giornalisti e dagli utenti sui social media (es. Facebook, Twitter, Instagram ecc.) che sono stati estratti manualmente a partire da un corpus eterogeneo in lingua ungherese e confrontati con i corrispettivi italiani e inglesi. Il glossario è ideato in modo tale da poter essere aggiornato e integrato in futuro.

---

[6] "A **neologizmus** olyan újszerű szerkezeti felépítésű nyelvi jelenség, melynek egy adott közlő és/vagy egy adott befogadó adott szituációban előzetes (vagy ilyen hiányában előzetesként értelmezett) tapasztalataihoz, ismereteihez és az ezekből fakadó elvárásaihoz viszonyítva újszerű jelentést és/vagy újszerű stílust tulajdonít" (*A mai magyar neologizmusok szemantikája* 19).

[7] Sulla retroformazione si veda anche Lengyel.

### *5.3. Gli aspetti medico-sanitari della pandemia e l'innovazione lessicale ungherese*

Per la natura intrinseca del fenomeno, l'innovazione lessicale ha portato alla diffusione consistente di termini anche molto specifici nelle varie lingue, termini relativi al fenomeno medico e sanitario.[8] In ungherese, ad esempio, è notevolmente aumentata la frequenza della parola composta *alapbetegség* 'patologia di base' che faceva già parte del lessico specialistico dell'ungherese, ma il suo uso era limitato e riguardava essenzialmente il campo medico e sanitario. Attualmente, grazie soprattutto alla stampa quotidiana, il termine è entrato nell'uso quotidiano, così come *cseppfertőzés* (dall'unione di *csepp* 'goccia' + *fertőzés* 'infezione') 'infezione attraverso goccioline respiratorie'; *gócpont* (dall'unione di *góc* 'sede – nell'accezione di "parte o organo del corpo in cui ha origine, o in cui si manifesta una malattia" (*Vocabolario online Treccani*) – + *pont* 'punto'), termine esistente nel lessico ungherese con l'accezione di 'nodo, centro, nodo di trasporto' che poi ha sviluppato anche il significato di 'focolaio' riferito all'ambito epidemiologico; *gyorsteszt* (dall'unione di *gyors* 'veloce' + *teszt* 'test') 'test veloce'; il termine specialistico della medicina e della biologia *infekció* 'infezione'; *járványgörbe* (dall'unione di *járvány* 'epidemia' + *görbe* 'curva') 'curva epidemiologica, curva dei contagi'; *járványkórház* (dall'unione di *járvány* 'epidemia' + *kórház* 'ospedale'), con il significato di 'ospedale per malattie infettive'.

Grazie alla stampa quotidiana, alle conferenze stampa, alle raccomandazioni da seguire, alle dirette Facebook, ai social media in generale e soprattutto perché si tratta di un'esperienza forte vissuta in prima persona, oggi tutti noi usiamo una vasta gamma di termini tecnici che prima della pandemia appartenevano al linguaggio medico come ad esempio *tampone*, *test sierologico*, *test veloce*, *appiattire la curva epidemiologica*, *asintomatico*, *mascherine FFP2/ FFP3*, *superdiffusore*, *droplet*, carica virale ecc. in italiano. La pandemia interessa tutti noi, quindi temiamo tutti il virus, ma siamo anche attirati da lui, vogliamo saperne di più, vogliamo sconfiggerlo e tornare alla normalità di prima. Questa condizione ha sicuramente contribuito a farci apprendere e usare un certo numero di termini medici. Il confronto con la lingua inglese è inevitabile, da una parte a causa dell'enorme quantità di notizie prodotte e veicolate dalle agenzie internazionali, tra l'altro con una rapidità straordinaria, che esercitano una notevole influenza sulle altre lingue e dall'altra perché l'inglese è la lingua della comunità scientifica internazionale compresa quindi la ricerca medica internazionale. Gli scritti, le scoperte, i risultati delle sperimentazioni degli

[8] Sul linguaggio medico italiano si vedano Serianni "Medicina" e *Italiani scritti*, in particolare il cap. VI. "I linguaggi settoriali" 85-100 e il cap. VII. "Il linguaggio medico", pp. 101-120, su quello ungherese si veda Keszler "A magyar orvosi nyelv története".

scienziati relativi al COVID-19 sono pubblicati in inglese e questo fa sì che l'inglese rivesti un ruolo importante nella creazione dei neologismi. Sia in italiano, sia in ungherese registriamo un certo numero di prestiti, calchi traduzione e adattamenti, ma poi, bisogna fare i conti con le esigenze della gente comune e con le capacità creative delle singole lingue. È pur vero che in ambito ungherese, ad esempio, si sono diffuse parole come *epidémia* o *pandémia*, ma poi prevale la necessità di veicolare messaggi comprensibili al grande pubblico. Quindi come controtendenza aumenta in maniera esponenziale la frequenza di *járvány* 'epidemia' e *világjárvány* 'pandemia': *a járvány lefolyása* 'il decorso dell'epidemia'; *a járvány valószínűleg február közepén és végén csúcsosodik ki* 'l'epidemia raggiungerà il picco probabilmente tra la metà e la fine di febbraio'; *A kormány a járvány felfutását ezúttal a határzár bevezetésével kívánja megelőzni* 'Il governo desidera prevenire la diffusione dell'epidemia con l'introduzione della chiusura dei confini'; *megállíthatatlan a járvány* 'l'epidemia è inarrestabile'; *visszaszorulóban van a koronavírus-járvány terjedése* 'la diffusione dell'epidemia di coronavirus sta scemando'; *nagy sebességgel terjed a járvány* 'l'epidemia si sta diffondendo rapidamente'; *a járvány továbbra is dinamikusan terjed* 'l'epidemia continua a diffondersi in modo dinamico'…

Per quanto riguarda gli aspetti medico-sanitari della pandemia, la popolazione vuole capire cosa stia accadendo e vuole comprendere le notizie trasmesse e quindi bisogna evitare i troppi anglicismi e adottare una strategia di localizzazione e usare il più possibile i termini nella lingua nazionale. In altri ambiti invece gli anglicismi sono molto più facilmente fruibili e quindi si sono affermati nel lessico della pandemia come ad es. *lockdown*, *smart working*, *home office* ecc.

### *5.4. Gli aspetti sociali ed economici della pandemia e i neologismi ungheresi*

All'inizio della pandemia abbiamo assistito a fenomeni simili sia in Italia, sia in Ungheria, come ad esempio la corsa agli acquisti (per panico COVID) (ungh. *pánikvásárlás*, *felvásárlási láz* 'la febbre per l'acquisto di scorte'). In ungherese si diffonde l'espressione *WC-papír-pánik* 'panico per la (carenza della) carta igienica' che rende molto efficacemente la corsa frenetica per le scorte di beni di consumo essenziali. In brevissimo tempo di esauriscono anche le scorte di disinfettanti per le mani a base alcolica, di guanti monouso, di detergenti igienizzanti e ovviamente di mascherine protettive.

In seguito alla prima ondata della pandemia, in Ungheria è stato pubblicato già un dizionario sul lessico dell'emergenza coronavirus, il *Karanténszótár* di Ágnes Veszelszki che raccoglie 400 neologismi (parole ed espressioni) apparsi tra

gennaio e il 3 luglio 2020. Ognuno corredato da una spiegazione ed esempi presi da testi reali. L'autrice, accanto alle parole ed espressioni più comunemente usate, come spiega nella breve introduzione, ha inserito nel suo dizionario anche forme piuttosto rare: "A causa della modalità di raccolta, sincronica, quasi contemporanea all'apparenza delle parole, il lemmario non tiene conto della frequenza delle voci: così è potuto succedere che accanto alle parole utilizzate quotidianamente da quasi mezz'anno sono stati inclusi gli occasionalismi (unità lessicali usate occasionalmente) e anche degli *hapax legomena* (parole o espressioni che ricorrono una sola volta nella lingua). È molto interessante osservare il funzionamento delle mode linguistiche dal vivo: diverse parole sono apparse nel contesto ungherese sotto forma di adattamenti e di lessicali calchi provenienti dalla lingua inglese."[9]

Il dizionario corredato anche da un breve saggio è una testimonianza autentica e importante del periodo in esame, in quanto offre ai lettori una fotografia minuziosa degli aspetti linguistici ungheresi dell'emergenza COVID-19. È una fonte preziosa anche per ulteriori riflessioni linguistiche sulla formazione dei neologismi in ambito ungherese.

Il saggio risulta interessante anche per il lessico utilizzato, anch'esso profondamente influenzato dalla pandemia e ricco di neologismi legati alla malattia: *karanténszótár* 'dizionario sulla quarantena', *karanténszókincs* 'lessico sulla quarantena', *kórlenyomat* 'impronta della malattia', *karanténkor* 'periodo della quarantena'. Si tratta di neologismi che figurano o nel titolo, o nell'introduzione o nel saggio della pubblicazione, ma che l'autrice non lemmatizza e non definisce tra le voci raccolte.

Un altro esempio è dato dall'espressione *nyelvi látlelet* 'referto linguistico': "Gli elementi lessicali nuovi utilizzati per la descrizione dei fenomeni socio-sanitari attualmente dominanti forniscono un qualche tipo di referto linguistico del fenomeno – per ora senza dubbio – più importante dell'anno 2020 che influenza ogni aspetto della vita, cioè della pandemia di coronavirus"[10] Veszelszki introduce anche una nuova etichetta in ungherese per definire i neologismi entrati nel lessico ungherese in questi mesi, cioè *koroneologizmus* 'coroneologismo' (48). In realtà il termine è già presente in un articolo pubblicato

[9] "A gyűjtés szinkron, a szavak megjelenésével szinte egyidőben történő módja miatt a szószedet nem vette figyelembe a szógyakoriságot: így történhetett meg, hogy a közel fél éve szinte minden nap használt szavak mellé bekerültek okkazionalizmusok (alkalmi használatban lévő lexikai egységek), sőt hapax legomenonok (egyszeri szóalkotások) is. Nagyon izgalmas megfigyelni élőben a nyelvi divatok működését: több szó angolból történt (tükör)fordításban jelent meg magyar szövegkörnyezetben" (7).

[10] "A jelenleg domináns társadalmi-egészségügyi jelenségek leírására használt, új lexikai elemek egyfajta nyelvi látleletet adnak a 2020-as év – egyelőre kétség nélkül – legjelentősebb, az élet minden területét átható jelenségéről, a koronavírus-világjárványról, pandémiáról" (9).

il 9 aprile sul sito web di The Economic Times, *Coroneologisms are going viral*, e anche le prime occorrenze del neologismo *coronaspeak* risalgono almeno al mese di aprile, come ad esempio nell'articolo *Can you speak fluent Covid? Pandemic triggers new wave of slang including Miley Cyrus for coronavirus and sanny for hand gel* di Sophi Tanno del 18 aprile 2020. Quindi nel caso dell'ungherese *koroneologizmus* si può parlare dell'adattamento della parola inglese.

### *5.5. I neologismi ungheresi dal punto di vista morfologico*

Le modalità di creazione, più frequenti, dei neologismi– come fa notare anche Veszelszki – sono la derivazione e la composizione (15). Queste due tipologie sono affiancate dai prestiti, dagli adattamenti, dall'uso del confisso *e-*, da unità lessicali la cui frequenza è particolarmente alta nel periodo COVID, dalle neoformazioni gergali, scherzose o ironiche.

In ungherese, ad esempio, riscontriamo alcuni neologismi creati tramite il confisso *e-* (proveniente dall'inglese *electronic*, con il valore di 'per via informatica/telematica') come *e-locsolás* "il tradizionale 'innaffiamento' delle fanciulle del lunedì di Pasqua", *e-sörözés* "consumo di birra in compagnia in videochat" ecc. che pongono l'attenzione sulle nuove modalità telematiche delle azioni svolte.

Sono molto interessanti le neoformazioni *karantárs* "compagno di quarantena", *karantéboly* "delirio da quarantena", e *karantea* "tè da quarantena" che appartengono alla categoria delle parole macedonia e che sono state create tramite la fusione della parola *karantén* 'quarantena' (che perde l'ultima sillaba *-tén*) rispettivamente con le tre parole che iniziano con la consonante *t*: *társ* 'compagno', *téboly* 'delirio' e *tea* 'tè'.

Per quanto concerne l'uso della derivazione per la produzione delle neoformazioni[11], le parole *karantén* 'quarantena' e *korona* intesa come abbreviazione di *koronavírus* 'coronavirus' hanno dato vita a vere e proprie famiglie lessicali: es. *elkaranténosodik* 'essere sottoposto a quarantena', *karanténosítás* 'sottomissione a quarantena', *karanténozott* 'quarantenato' e *koronás* 'contagiato di coronavirus', *megkoronáz* 'contagiare qualcuno con il coronavirus', *megkoronázódik* 'contagiarsi di coronavirus', *koronátlan* 'negativo al coronavirus', *koronka* diminutivo di 'coronavirus'.

Dal punto di vista morfologico e semantico sono degne di nota anche altre neoformazioni come ad es. *élesztőtlen* 'persona rimasta senza lievito' (dall'unione di *élesztő* 'lievito' + il suffisso privativo '*-tlen*'), *hörcsögösködés* 'il comportarsi da criceto, detto di coloro che fanno la corsa agli acquisti' (da *hörcsög* 'criceto'), *zoomol* 'usare Zoom' (con l'aggiunta del suffisso verbale *-ol*).

[11] Sull'argomento si veda anche Keszler ("A szóképzés").

Una buona parte dei nuovi composti ha come costituente ancora una volta o la parola *karantén* (*karanténpedagógia* 'pedagogia della quarantena', *karanténgeneráció* 'generazione della quarantena'...) o *korona* o *koronavírus* (es. *koronaetikett* 'etichetta del coronavirus'...). Alcuni dei più interessanti sono *covidmentesítés* 'lavaggio delle mani' (covid + *mentesítés* 'rimozione', *bérkutya-sétáltatás* 'il portare a passeggio un cane chiesto in prestito', *könyvkarantén* 'quarantena dei libri' (pratica introdotta dalle biblioteche), *dolgozatkarantén* 'quarantena degli scritti' (pratica introdotta per gli scritti dell'esame di maturità), *erkélybuli* 'festa sui balconi', *erkélyközönség* 'spettatori affacciati dai balconi', *élesztőpárbaj* 'duello per il lievito', *fotelvirológus* 'virologo da poltrona'.

Tra le formazioni scherzose, ironiche si registrano *aperitif törzs* (da *operatív törzs* 'comitato operativo', nome del comitato istituito per la lotta contro la pandemia di coronavirus il 31 gennaio 2020, con la sostituzione di *operatív* con la parola *aperitif* 'aperitivo') e anche *kajantén* (dalla fusione del gergale *kaja* 'cibo' + *karantén*) che si riferisce alle pietanze preparate durante la quarantena, fotografate e pubblicate sui social media.

Tra le recenti innovazioni lessicali figurano anche dei casi di estensione (o ampliamento) del significato, cioè parole che rispetto alle loro accezioni preesistenti, nel periodo del virus ne hanno sviluppato anche delle nuove, ad esempio *behív* 'chiamare, invitare ad entrare, convocare', che recentemente ha assunto anche il significato di 'invitare a partecipare', in riferimento alle videoconferenze e riunioni telematiche e *koronatanú* 'supertestimone, testimone chiave' (parola composta da *korona* 'corona' + *tanú* 'testimone'), la quale, con l'attuale pandemia si è arricchita anche della nuova accezione di 'testimone del periodo della pandemia di coronavirus, coloro che assistono alle diverse conseguenze della pandemia di coronavirus'. Infine, in alcuni casi parole ormai cadute in disuso all'improvviso vengono rivisitate e riutilizzate sia in ambito ungherese, sia in quello italiano e ne è testimone in particolare l'italiano *untore* che secondo la definizione del Vocabolario online Treccani fu usato soprattutto nel periodo della peste di Milano (1630) per definire coloro che "erano sospettati di diffondere il contagio ungendo persone e cose […] con unguenti malefici". Già nel mese di marzo tale parola è utilizzata spesso in ambito italiano, soprattutto nell'espressione "caccia all'untore" e ha assunto la nuova accezione che possiamo definire come segue: 'persona imprudente che diffonde il coronavirus'.

In ambito ungherese possiamo citare la parola *járványkórház* 'ospedale per malattie infettive', mentre in italiano il grande pubblico è abituato a parlare di *ospedale COVID* o di *COVID center*.

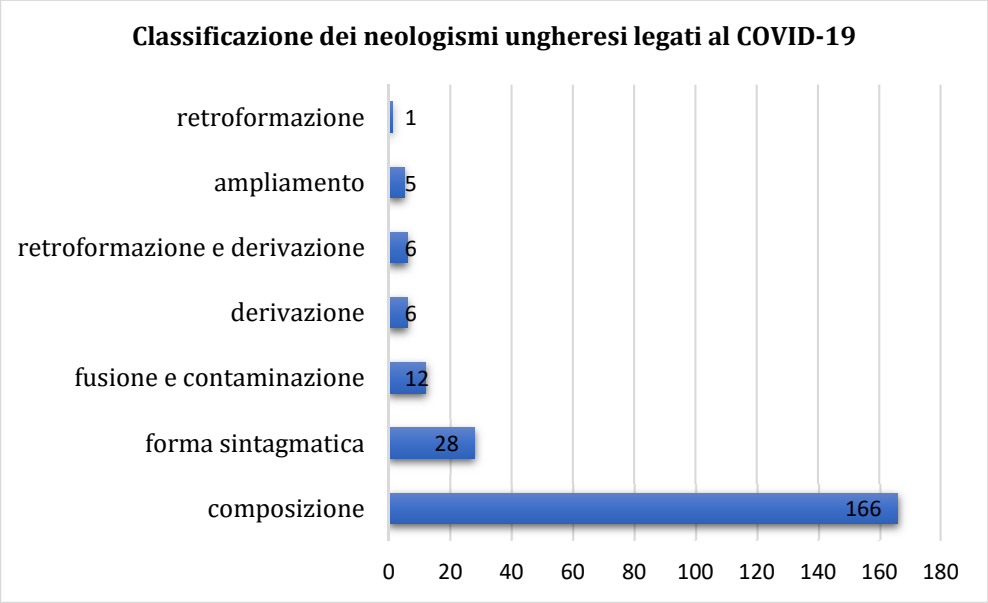
Tra i neologismi degli ultimi mesi si annoverano anche delle formazioni ibride come, ad esempio, *banyatájm* 'fascia oraria per anziani' (da *banya* 'vecchiaccia' + *tájm* dall'inglese *time*), *nyuggersáv* 'fascia per pensionati' (dal

gergale *nyugger* 'pensionato' + *sáv* 'fascia') (*sávos beléptetés* 'orari scaglionati'), *karanténfashion* 'moda in quarantena', *covidinka* 'negazionista COVID, covidiota' (l'equivalente di *covidiot* (di origine spagnola, ma molto diffusa in inglese), formata da *covid* + il gergale *dinka* 'matto, ignorante').

Infine, tra i prestiti registriamo *boomer doomer*, *coronnials*, *covidiot* ecc. e tra gli adattamenti *koronababa*/*koronabébi*, *covidinka*, *kovidióta*…

Per quanto riguarda la lingua italiana, una notizia degna di nota è che un certo numero di neologismi di questo periodo COVID è entrato nella nuova edizione (2021) del *Nuovo Devoto-Oli* (es. *Covid-19*, *lockdown*, *distanziamento sociale*, *spillover*, *droplet*, *autoquarantena*, *quarantenare*, *tamponare*).

Da un punto di visto statistico tra i neologismi ungheresi dominano di gran lunga i composti (166 su un totale di 223 neologismi analizzati), seguiti dai neologismi in forma sintagmatica (28). Registriamo inoltre 12 neologismi per fusione e contaminazione, 6 per derivazione, 6 per retroformazione e derivazione, 5 per ampliamento di significato e 1 per retroformazione.




## 6. Conclusioni

L'analisi del lessico relativo alla pandemia ha permesso di mettere in evidenza non soltanto l'ondata dei termini medici che ha invaso la quotidianità o l'impatto economico e sociale della pandemia, ma anche la creatività in

particolare della lingua ungherese che ha coniato – e che continua a coniare – nuove parole (a volte anche scherzose, ironiche o familiari) che testimoniano la percezione che si ha della pandemia e delle sue conseguenze. È difficile fare previsioni sul futuro e sulla sopravvivenza di tutti questi neologismi relativi al coronavirus e al COVID-19 dopo la tanto attesa sconfitta della pandemia. Molto probabilmente diversi rimarranno occasionalismi, mentre a lungo termine resteranno nel lessico quotidiano le parole legate a notevoli cambiamenti sociali oppure a importanti sviluppi tecnologici. Altre – ad esempio quelle che durante l'emergenza hanno ampliato il loro significato – ritorneranno al loro significato pre-pandemia.

## BIBLIOGRAFIA

**a) *corpus***

"Come proteggersi dal nuovo coronavirus." *Ministero della Salute* (Direzione Generale della Prevenzione sanitaria in collaborazione con Istituto Superiore di Sanità, Direzione Generale della sanità animale e dei farmaci veterinari). 28 ottobre 2020. http://www.salute.gov.it/portale/p5_1_2.jsp?lingua=italiano&id=235. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Coronavirus" *Accademia della Crusca*. n.d. https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/coronavirus/18459. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Coronavirus disease (COVID-19) advice for the public." *World Health Organization*. 13 October 2020. https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Coronavirus, le misure adottate dal Governo", http://www.governo.it/it/coronavirus-misure-del-governo [ultimo accesso 17.12.2020].

"Coroneologisms are going viral." *The Economic Times*. 9 aprile 2020. https://economictimes.indiatimes.com/blogs/et-editorials/coroneologisms-are-going-viral/. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Covid-19 - Attenti alle bufale." *Ministero della Salute*. 22 ottobre 2020. http://www.salute.gov.it/portale/nuovocoronavirus/dettaglioContenutiNuovoCoronavirus.jsp?lingua=italiano&id=5387&area=nuovoCoronavirus&menu=vuoto. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Elszabadult a koronavírus-járvány a világon: egy nap alatt 400 ezer fertőzött." *Portfolio.hu*. 19 ottobre 2020. https://www.portfolio.hu/gazdasag/20201019/elszabadult-a-koronavirus-jarvany-a-vilagon-egy-nap-alatt-400-ezer-fertozott-453448#. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Hát ezért is olyan veszélyes, hogy berobbant Magyarországon a koronavírus." *Portfolio.hu*. 20 ottobre 2020. https://www.portfolio.hu/gazdasag/20201020/hat-ezert-is-olyan-veszelyes-hogy-berobbant-magyarorszagon-a-koronavirus-453454. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Kérdések és válaszok az új koronavírusról." 25 marzo 2020. (Fonte: WHO Q&A on coronaviruses (COVID-19) www.who.int/news-room/q-a-detail/q-a-coronaviruses). *Nemzeti Népegészségügyi Központ*. https://www.nnk.gov.hu/index.php/koronavirus-tajekoztato/522-kerdesek-es-valaszok-az-uj-koronavirusrol-2. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Sede". *Vocabolario online Treccani*. n.d. https://www.treccani.it/vocabolario/sede/.

"Tájékoztató az új koronavírusról." *Semmelweis Egyetem*. n.d. https://semmelweis.hu/koronavirus/mit-tehetunk/altalanos-informaciok-a-covid-19-megbetegedesrol/. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Untore". *Vocabolario online Treccani*. n.d. https://www.treccani.it/vocabolario/untore/. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Virology. Coronaviruses". *Nature*. 220 (16 November 1968): 650. [ultimo accesso 17.12.2020].

"Zangrillo: 'Virus è tornato a mordere'." *Adnkronos*. 20 ottobre 2020. https://www.adnkronos.com/fatti/cronaca/2020/10/20/zangrillo-proteggiamo-nonni-dico-terrorismo_RNyig5aq5yMhWpP9FoE1YL.html. [ultimo accesso 17.12.2020].

Dajka, Balázs. "Lecsapott a koronavírus az amúgy is nehéz időket élő kézicsapatra." *24.hu*. 20 ottobre 2020. https://24.hu/sport/2020/10/20/kezilabda-koronavirus-karanten-siofok-mtk/. [ultimo accesso 17.12.2020].

Emberi Erőforrások Minisztériuma Egészségügyért Felelős Államtitkársága. "Általános óvintézkedések az új koronavírus fertőzéssel kapcsolatban." *Nemzeti Népegészségügyi Központ*. 5 ottobre 2020. https://www.nnk.gov.hu/index.php/koronavirus-tajekoztato/540-altalanos-ovintezkedesek-az-uj-koronavirus-fertozessel-kapcsolatban. [ultimo accesso 17.12.2020].

Pueyo, Tomas. "Coronavirus: The Hammer and the Dance, What the Next 18 Months Can Look Like, if Leaders Buy Us Time." 19 marzo 2020. https://tomaspueyo.medium.com/coronavirus-the-hammer-and-the-dance-be9337092b56. Traduzione ungherese: "Koronavírus: pöröly és tánc." 4 aprile 2020. https://www.covid1001.hu/koronavirus-poroly-es-tanc/. Traduzione italiana: „Coronavirus, il Martello e la Danza." *Corriere della sera*. 25 marzo 2020. https://www.corriere.it/cronache/20_marzo_25/coronavirus-martello-danza-b1d17c1e-6eb4-11ea-925b-a0c3cdbe1130_preview.shtml?reason=unauthenticated&cat=1&cid=qNn78HSM&pids=FR&credits=1&origin=https%3A%2F%2Fwww.corriere.it%2Fcronache%2F20_marzo_25%2Fcoronavirus-martello-danza-b1d17c1e-6eb4-11ea-925b-a0c3cdbe1130.shtml. [ultimo accesso 17.12.2020].

Samuel, Juliet. "The baby-zoomers are growing up into a world reshaped by Covid-19." *The Telegraph*. 16 maggio 2020. https://www.telegraph.co.uk/news/2020/05/16/baby-zoomers-growing-world-reshaped-covid-19/. [ultimo accesso 17.12.2020].

Tanno, Sophie. "Can you speak fluent Covid? Pandemic triggers new wave of slang including Miley Cyrus for coronavirus and sanny for hand gel." *MailOnline*. 18 aprile 2020. https://www.dailymail.co.uk/news/article-8232123/Covid-19-pandemic-triggers-new-wave-coronaspeak-slang.html. [ultimo accesso 17.12.2020].

Tedros Adhanom Ghebreyesus. "WHO Director-General's remarks at the media briefing on 2019-nCoV on 11 February 2020." *World Health Organization*. 11 febbraio 2020. https://www.who.int/dg/speeches/detail/who-director-general-s-remarks-at-the-media-briefing-on-2019-ncov-on-11-february-2020. [ultimo accesso 17.12.2020].

**b) *letteratura scientifica***

Bombi, Raffaela. "Le 'parole della crisi'." *Il lessico visto da vicino. Studi specifici* a cura di Alberto Manco, Presa Universitară Clujeană, 2012, pp. 53-72.

Brauer, Fred, Carlos Castillo-Chavez and Zhilan Feng. *Mathematical Models in Epidemiology*. Springer Nature, 2019.

De Mauro, Tullio. "Dove nascono i neologismi." *Che fine fanno i neologismi? A cento anni dalla pubblicazione del Dizionario moderno di Alfredo Panzini* a cura di Giovanni Adamo e Valeria Della Valle, Lessico intellettuale europeo, vol. 101, Olschki, 2006, pp. 23-31.

Fábián Zsuzsanna. "Neologizmusok és szótárak" ["Neologismi e dizionari".] *Quo vadis philologia temporum nostrorum? Korunk civilizációjának nyelvi képe* [*Quo vadis philologia temporum nostrorum? L'immagine linguistica della civilizzazione della nostra epoca*] a cura di Vilmos Bárdosi, Tinta Könyvkiadó, 2009, pp. 105-20.

Grossmann, Maria e Franz Rainer. *La formazione delle parole in italiano*. De Gruyter. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2004.

Keszler Borbála. "A szóképzés" ["La derivazione"]. *Magyar grammatika* [*Grammatica ungherese*] a cura di Borbála Keszler. Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000, pp. 307-23.

—. "A magyar orvosi nyelv története" ["La storia del linguaggio medico ungherese".] *A magyar orvosi nyelv tankönyve* [*Il manuale del linguaggio medico ungherese*] a cura di Péter Bősze, Medicina Könyvkiadó Zrt., 2009, pp. 87-118.

Lengyel Klára. "Az elvonás" ["La retroformazione"]. *Magyar grammatika* [*Grammatica ungherese*] a cura di Borbála Keszler. Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000, pp. 344-45.

Měchura, M.B. "Introducing Lexonomy: an open-source dictionary writing and publishing system" *Electronic Lexicography in the 21st Century: Lexicography from Scratch. Proceedings of the eLex 2017 conference, 19-21 September 2017*, Leiden, The Netherlands, 2017, pp. 662-79.

Minya Károly. *Mai magyar nyelvújítás – szókészletünk módosulása a neologizmusok tükrében a rendszerváltozástól az ezredfordulóig* [*Riforma linguistica odierna. Il cambiamento del nostro lessico allo specchio dei neologismi dal cambio di regime alla svolta del millennio*]. Tinta Könyvkiadó, 2003.

—. *Új szavak I. Nyelvünk 1250 szava értelmezésekkel és példamondatokkal* [*Nuove parole I. 1250 nuove parole della nostra lingua con definizioni ed esempi*]. Tinta Könyvkiadó, 2007.

—. *Változó szókincsünk – A neologizmusok több szempontú vizsgálata* [*Il nostro lessico in cambiamento. L'analisi dei neologismi da più punti di vista*]. Tinta Könyvkiadó, 2012.

—. *Új szavak II. Nyelvünk 800 új szava értelmezésekkel és példamondatokkal* [*Nuove parole II. 800 nuove parole della nostra lingua con definizioni ed esempi*]. Tinta Könyvkiadó, 2014.

—. *Új szavak III. Nyelvünk 850 új szava értelmezésekkel és példamondatokkal* [*Nuove parole III. 850 nuove parole della nostra lingua con definizioni ed esempi*]. Tinta Könyvkiadó, 2019.

Renner, Vincent, François Maniez and Pierre J L Arnaud. *Cross-disciplinary perspectives on lexical blending*, De Gruyter Mouton, 2012.

Serianni, Luca. "Medicina". *La formazione delle parole in italiano* a cura di Maria Grossmann Franz Rainer, De Gruyter. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2004, pp. 585-90.

—. *Italiani scritti. Terza edizione*, il Mulino, 2012.

Sobrero, Alberto A. "Lingue speciali." *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi* a cura di Alberto A. Sobrero. Manuali Laterza, 1996, pp. 237-77.

Sólyom Réka. *A mai magyar neologizmusok szemantikája* [*La semantica dei neologismi ungheresi odierni*]. Akadémiai Kiadó, 2014.

—. "Mai magyar neologizmusok a nyelvi változás folyamatában: elemzési lehetőségek" ["I neologismi ungheresi odierni nel corso del cambiamento linguistico: possibilità di analisi".] *Magyar Nyelv*, gennaio 2019, pp. 21-35. DOI: 10.18349/MagyarNyelv.2019.1.21

Szathmáry István. *A magyar stilisztika útja* [*Il percorso della stilistica ungherese*], Gondolat Könyvkiadó, 1961.

Szwajczuk, Alina and Arkadiusz Kaczorowski. "Neologisms of the War on Terror and How They Translate into Everyday Language." *Ideological Battlegrounds - Constructions of Us and Them Before and After 9/11. Vol. 2, Perspectives in Language* edited by Anna Gonerko-Frej and Małgorzata Sokół, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 257-77.

Tyrrell, David Arthur John and Michael Fielder. *Cold Wars: The Fight Against the Common Cold*. Oxford University Press, 2002.

Ungerer, Friedrich. "Word-formation." *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* edited by Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens, Oxford University Press, 2007, pp. 650-75.

Veszelszki Ágnes. *Karanténszótár* [*Dizionario della quarantena*]. Interkulturális Kutatások Kft., 2020.

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 345 - 348
(RECOMMENDED CITATION)

## *BOOKS*

# Corin Braga (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România I. Imaginar literar.* General editor: Corin Braga. Iaşi, Polirom, 2020, 440 p.

*The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries, Volume I: Literary Imaginary*, edited by Corin Braga, has the makings of a watershed moment in the history of Romanian literary criticism. Across twenty chapters focusing on different domains of representation in Romanian literature, the volume aims for a panoramic "glocalization" (in the sense defined by Roland Robertson in 1995) of the country's literary output on the European and world stage. Each of these articles traces and synthesizes the history behind various movements, trends, and aspects of Romanian literature through a framework which fuses different theories on the imaginary, as outlined in Braga's introductory chapter. Thus, constellations of symbols and images are explored through Gilbert Durand's notion of the "semantic pool", understood as "elements of representation, imaginary content, images and symbols" (19). Such "pools" can irrigate further trends across history, but also end in attrition (as in the case of the nationalistic imaginary). The list of contributors to the volume includes: Eleonora Sava, Laura Lazăr, Lionel-Decebal Roşca, Adrian Tudurachi, Călin Teutişan, Ioana Bot, Sanda Cordoş, Corina Croitoru, Cosmin Borza, Ligia Tudurachi, Corin Braga, Ion Pop, Adriana Stan, Laura T. Ilea, Horea Poenar, Levente T. Szabó, Dana Bizuleanu, Mihaela Ursa, Alex Goldiş and Marius Conkan. Since an attempt at covering all the twenty chapters in the limited space of this review would do justice to none of them, I will only focus on those that I think would help me paint a better picture of how the volume manages to articulate Romania's position within universal and European constellations of images, as well as the literary imaginary through which its contemporary society processes its troubled present and perplexing past. To start with, one of the defining lines of reasoning behind this conceptual framework is informed by Umberto Eco's notion of Europe as a "work in

progress", waiting for its transnational myth to be created (12). In light of this conception, certain chapters stand out in their immediate relevance to Europe's current geopolitical predicaments. Adrian Tudurachi's "The Semantic Pool of the Enlightenment and the Constellation of the Nationalistic Imaginary" coherently contextualizes the country's past engagement with nationalism within the wider frame of European Enlightenment. However, the author also deftly identifies the idiosyncrasies of Romanian nationalistic literature, such as the functions of lamentations and declarations of disappointment in one's own country, both of which are articulated throughout the semantic pool of the Enlightenment according to an "ideological association between the act of education and communitarian trauma" (108). Tudurachi is also careful to indicate the attrition of this imaginary, lacking "the capacity to reinvent itself" (113). As far as the literature of Romania's minorities is concerned, Levente S. Szabo traces the evolution of a "vindicative" (326) Hungarian imaginary, bent upon championing the Transylvanian culture and natural landscape, into an exceptionalist view of its object, under the influence of historical contingencies and various ethnographic anthologies. However, this "classical Transylvanianism" (328) is also deconstructed by disillusioned Hungarian authors in the nineteenth and twentieth century, with brief, though powerful results. An unexpected, but convincing and relevant twist in this synthesis is the author's ecocritical contextualization Transylvanian cultural hybridity in Áron Tamási's *Abel* trilogy, indicating the novels' "[integration of] the nonhuman, especially nature, in identitary games" (335). Laura T. Ilea's article "The Imaginary of Exile and Diaspora" will potentially become a landmark in the study of Romanian diasporic literature, as it traces the country's "metasporic canon" (following Joël Des Rosiers), which explores "the relations of belonging which do not fit into the cultural references of their native country, nor do they overlap to the point of blending in with the new world" (290). However, the metasporic canon is permanently seconded by the "exilic and diasporic canons," with writers whose experiences as outsiders are "labyrinthic" (290). As such, Romanian diasporic literature is guided, among a host of other elements, by the authors' "rebranding strategies" (296) in the country of their immigration, an issue masterfully analyzed through works by Eugen Ionesco, Mircea Eliade, and Emil Cioran, as well as their relation to a "genealogy of trauma," in the works of Herta Müller, Norman Manea (309). In another chapter, Dana Bizuleanu illustrates how Romanian born German authors deal with the paradox of being cast into a paradoxical liminal position as one of "minority" by critics in their native country, and "marginal" by those in "German speaking countries" (360). Nonetheless, the essay also points to the "radiography, reassembling, and reinvention of the German language" constructed by authors who overcome this predicament as they "map the imaginary of multiple spaces" (361).

On the other hand, Corin Braga also emphasizes the straining self-imagining of European nation states under sociopolitical developments which run from "bottom up, as well as from the top down" (12). With such an attention to a nation's social system, the volume also offers an insightful perspective on the state of contemporary Romanian literature by

tracing the evolution of different imaginaries in the context, as well as the aftermath of the Communist era. A particularly intriguing example is the chapter "Revolution and the Social Imaginary" by Sanda Cordoș. The article follows the constellations of images pertaining to revolutionary scenarios from the nineteenth century to the present, with an increasingly suspicious problematization of the revolutionary figure under the "autonomization of literature from the political" (164) during what has been called the Obsessive decade. After 1989, the recurring revolutionary figure becomes a manipulated agent of an "unseen and unknown conspiracy", as the "mess at the Revolution" is seen through the lens of its marginal characters (167). Disillusioned contemporary authors thus deconstruct the imaginary of this event with an eye to its nefarious political agents. The issue of literary political resistance and retrospective literary appraisal is the focus of Horea Poenar's "Literature as History and Truth (1965-1989)." Through a nuanced close reading of texts which the author organizes according to three identified genres (historiographic, aesthetic, and melancholic realism), it is proven that the Romanian novel between 1965 and 1989 circumvents "explicit politization" as a gesture which not only subverts the political orthodoxy of the Communist regime, but also "[delegitimizes] Western propaganda" (324). This conception runs counter to what Poenar sees as the obliviously ideological "black and white reading," (314) which categorizes Romanian authors of the Communist era as either accomplices of the political establishment, or its subtly subversive dissidents.

Adriana Stan's thrilling chapter, "The Authenticist Imaginary" offers a different, though equally convincing perspective on the matter of truth in Romanian literature. Here, the authenticism of the 1980s Generation is proven to stray from the tenets of Western postmodernism, since it "fortifies the role and position [of subjectivity] as the world's (sole) center of coherence" (282), with a focus on the "biographical persona of the author" (283). However, the achievement of an ontological equivalence between "the authenticity of feeling" and "literary artifice" drastically restrains the author's desired capacity to "engage with the real" (284), already compromised by the Communist regime. The conundrum is resolved by the "anti-utopic and post-historical imaginary" (285) outlined by the authenticism taken up by the 2000s Generation. This last point brings us to one of the most politically urgent articles of the volume, "Trauma and Memory in Romanian post-Revolutionary literature", where Alex Goldiș argues that the "analysis of the complex negotiations between consciousness and outside event, between text and context, represents a priority in Romanian literature after 1990" (377). Through an insightful analysis of contemporary novels and poetry (focusing on the "fracturists" (379), Goldiș argues that the semantic interdependence between trauma and the "imaginary of memory" (378) informs the contemporary Romanian novel's capacity to function "as a privileged form for enacting the democratic nature of symbolic forms" (391).

As dazzling as it is methodologically focused, the volume's lasting impact on the Romanian cultural landscape is assured by its renegotiation and subversion

of its country's literary canon as it has been presented to the general public. Nonetheless, while accessible to a large audience, the volume is far from a mere taxonomy of visual and psychological motifs across the history of Romanian literature, as none of the syntheses falls short of either attaining radically original assertions on long researched topics, or constructing complex conceptual frameworks in order to bring into frame domains of the literary imagery which have not been given proper attention in the public sphere beforehand.

**ANDREI BOGDAN POPA**
3andreipopa@gmail.com

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 349 - 351
(RECOMMENDED CITATION)

## *BOOKS*

# Elena Platon (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România II. Patrimoniu și imaginar lingvistic.* General editor: Corin Braga. Iași, Polirom, 2020, 488 p.

Comprised of twenty studies and spanning over almost 500 pages, the second volume of the *Encyclopedia of Romanian Imaginaries* ("Enciclopedia imaginariilor din România") brings forward the idea of imaginative universes born through the usage of language, and proposes to offer readers a comprehensive depiction of the Romanian linguistic imaginary. Along with the other four volumes in the series, which examine the literary, artistic, religious and historical dimensions of the imaginary, this volume focuses on the forms of the written and spoken word, complementing and completing the others with the analysis of the imagery and symbolism generated by speech and discourse.

Elena Platon commences the foreword to the volume by addressing the seemingly conflicted relationship between the concepts of *linguistic heritage* and *linguistic imaginary*. If the former is a generally acknowledged term to describe the social and cultural byproduct of both the spoken and written act of communication, shaped by centuries of language usage, the latter poses the issue of being inaccurately regarded as a "chaotic space, meant for the offspring of human fantasy, which lack both consistency and coherence" (p. 11). Yet, as Platon claims, the tension between the stability of the heritage and the dynamism of the imaginary is easily explainable, if one were to look at the very nature of language, which is ambivalent in itself and is thus able to link such contrasting notions.

Availing itself of terms such as *image of the linguistic imaginary*, *profiling*, and *linguistic pools* to describe its analytical processes, the linguistic imaginary goes beyond the borders of mere imagination, fantasy or creativity, although it relies, to some extent, on the functionality of such language capacities. Rather, it is an expression of how

the employment of language shapes reality, as well as the users' perception of reality - specifically, "a mirrored description/descriptive mirroring, as well as an interpretation of the world through language, in a certain community" (p. 22). According to Platon, there are three approaches that the study of the linguistic imaginary must take into account: *the metalinguistic perspective* – the speaker's understanding of their own language, *the ethnolinguistic perspective* – the general representations of the world, as seen in the speakers' communal culture, and *the cognitive perspective* – the imaginative templates on the basis of which new concepts and metaphors are created (p. 24).

As far as the research methodology is concerned, Platon draws attention to the fact that the emphasis of the analyses is predominantly put on lexical and phraseological units, since these elements contain "an inventory of concepts and of essential values for the existential, social and cultural layers of a linguistic community", at the same time capturing the uniqueness that makes them difficult to be translated into other languages (p. 26).

Although the studies are not explicitly split into sections, distinct research directions can be identified according to the linguistic *micropools* tackled in each of them. To begin with, the first group of studies deals with the *micropools* that have had an impact on the emergence of the Romanian language, both synchronically and diachronically; the authors (A. Chircu, G. Chivu, C. Silaghi, B. Harhătă) examine elements of linguistic substratum and superstratum, focusing on Slavic, Latin, Romance, Hungarian or German influences. The next group of studies (authored by A. Puşcaş, M. Ştefănescu, D. Roman, A. Arieşan, C. Berindei, E. Platon, A. Ursa) links the concept of linguistic imaginative universes to that of identity (for example, national or religious), showcasing the analyses of various spaces or communities: in the Moldavian Republic, in the new Romanian diaspora, in the dimension of folklore, as well as in that of memory and remembrance. Three more studies (M. Balaban, L. Vasiu, I. Sonea) research the linguistic imaginary created by the usage of expressions of alterity and foreignness (such as that posed by the Jewish or the Romani minorities), or by the discourse and ideology of Romanian political regimes (with a view to the Legionnaire Movement). Five other studies (D. Vîlcu, D. C. Vîlcu, A. Radu, M. Mincă, C. Bocoş) investigate the realm of trends, be they linguistic, social or cultural, as well as their impact on the shaping of the imaginary: the usage of anglicisms, the language of civilian protests, the linguistic mechanisms used in Romanian advertisements, the utilization of slang expressions, as well as that of cyberlanguage. Last but not least, one other study (S. Misirianţu) delves into the territory of literary translation, observing how the linguistic imaginary has been altered by the translation process.

Any reader of the volume might come across challenging ideas and engaging analyses that include both linguistic data, in concise and clear language, as well as interpretations of their occurrences in communication. For example, C. Bocoş's study of anglicisms notes that the usage of English borrowings in contexts where it would be semantically and lexically possible to use their Romanian counterparts does not stem from "linguistic snobbery", but rather from one's "individual active bilingualism", namely the expression of "the competition between

the two languages used simultaneously" (p. 139). Oftentimes, the studies in the volume focus on the idea that the emergence of a social group may have its roots in the communal use of a certain linguistic *micropool*, such as that of civilian protesting. D. Vîlcu claims that "the social imaginary of the Romanian people is reflected through the linguistic phenomena manifested in protesting" (p. 369); for instance, one may notice the "heterogenous structure of the participants", united by a single purpose, but very different in their social backgrounds, or the occurrence of "defining elements for the conscience of the Romanian people", such as the continuous references to historical images (that of Vlad Țepes, of the 1989 Revolution, etc.). A similar idea regarding the link between the social dimension and the linguistic imaginary is made by M. Balaban, whose study on alterity argues that "discovering the other implies becoming aware of one's own qualities and flaws", and that "the voices of alterity become intertwined, generating linguistic attitudes" (p. 277). Thus, "the relationship between alterity and linguistic imaginary has the principle of indeterminacy at its core" (p. 277): even through the mere act of direct observation can a subject modify the properties of the object.

As mentioned in the foreword, the publication of the volume has two underlying objectives: on the one hand, to make speakers of Romanian reflect more acutely on their own language by becoming aware of issues regarding their communal linguistic usage; on the other hand, to offer a thorough description of the imaginary created through the employment of language, as well as to prove that it can act as a "matrix" (p. 28) towards the understanding of cultural, historical and social phenomena. It is safe to claim that both aforementioned aims are fully achieved: the analysis of the linguistic aspects, trends and processes researched is carried out meticulously and in-depth, and the effects of language usage on the contouring of the linguistic imaginary are examined on multiple levels (lexical, semantic, semiotic, pragmatic, etc.). Beyond the technicalities and the register specific to academic discourse, the volume is within the reach of comprehension for any language enthusiasts, be they professional or not. Moreover, the collection of articles also caters for the needs and the intellectual inquiries of those interested in the study of the imaginary, providing them with the instruments necessary to ponder over the universe created through and by what might be regarded as a core element of any culture and civilization.

**CATRINEL IOANA DAMIAN**
pfacidamian@gmail.com

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 352 - 354
(RECOMMENDED CITATION)

## *BOOKS*

# Sorin Mitu (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România III. Imaginar istoric*. General editor: Corin Braga. Iași, Polirom, 2020, 407 p.

The course of history that epitomizes a nation's cultural anatomy can be conscientiously revised and reiterated through the perceptive lens of the historian. In their task to impart timeless knowledge, historians perform careful surgeries on the body of history, investigating the abundant forms that gain shape in its configuration. Being invariably prone to move unhindered through the realm of the imaginary, they are amassing fragments of wisdom from both history and historiography. The sphere of the historical imaginary encapsulates at the same time the past events that took place in the nation, taken as factual substance, and the scholarship that postdates these occurrences, with its explanations and interpretations. It is in the third volume of *Enciclopedia Imaginariilor din România* [*The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries*] that these incursions into the historical imaginary of the nation are analyzed under the aegis of the collective effort of no less than twenty scholars, gathered from various disciplines and fields of inquiry. From anthropology and ethnology, to archeology and research on national identity and memory, the authors that we encounter in this volume manage to cooperatively build a cartography of the past that places Romanian history in the spotlight of our cultural heritage.

Divided into five sections (or constellations) that are preceded by an introduction, the volume edited by Sorin Mitu carefully unveils "architectonic structures" (13) that are configured in a universe accessible to the exploration of the imaginary. Starting from a delineation of the specificity of the Romanian historical imaginary, we are led to embark on an odyssey that takes us through the cosmogeny of the nation's foundational myths, with deviations meant to encompass the most relevant and necessary points of discussion in the development of contemporary historiography. Throughout

the volume, we find some visual incursions that exhibit portraits, photographs and paintings of some of the most influential figures in Romanian culture. The first of such constellations iterates a return to origins, with the intent of exploring both the Dacian and Roman lineages while paying close attention to the advent of protochronism in Romanian culture. Furthermore, following on a variety of legends and myths, the particularities of our origins are found to "always express the conscience of an ethnic identity", and while "adhering" to such narratives, in true Joycean fashion, "the better part of the nation gazes at itself as through a mirror." (103).

The constellation of imagined communities pays close attention to the various roles of social constructions in shaping a common perspective about the limitations of our country's frame of mind. As such, opening with a discussion on the function of the Church as a prime mover in the creation of a discourse of identity, the consciousness of the state is massively impacted by the collaboration with the religious institution. Moving forward, the social body raises questions regarding the theological implications in the transitional allure of a socio-political entity, with the figure of Inochentie Micu acting as a metaphor for this necessary shift in the Romanian mentality. Simona Nicoară's incursion into the national imaginary traces the development of "the idea of nation" and of the "national consciousness" (151). Since the nation represents, among other dimensions, a "historical mentality" (150), its study allows for a deep dive into the idea of unity as a founding aspiration for the much-needed restoration of national values. The entire system that emerges has the power to represent our national identity and because of this, we conclude that "the state unity is the cradle of the nation" (153). She ends the chapter with a call for attentiveness in the face of the ever-changing "spirit of time" (159), after carefully laying out the most important ideas that helped crystallize the idea of nation in Romania. The constellation culminates with a discussion about racism and its surfacing in our country: from anti-Semitism to the "ideological vector" (167) of eugenics, the entire history of discrimination is carefully exposed in the chapter written by Constantin Bărbulescu.

When analyzing the significance of our national identity, a most important consideration is to be given to the presence and influence of alterity. The self-image of the Romanians is explored through the identification of four phases of development: genesis, speculative, national-communist and postcommunist. Luminița Ignat-Coman intends to make sure that the "non-unitary and fragmentary character" (194) of the national self-image is taken into account in the forging of a myth of national identity. As a "culture that thought of itself in terms of survival" (195), ours is seen to be constantly in need of returning to a past that should manage to delineate a more or less definitive singularity. The inclusion of two chapters on the history of German and Hungarian communities, along with a third chapter that gathers opinions on the figure of the "stranger" (meaning the ethnical representations of the Other that has gotten in contact with the Romanian), are representatives of a cultural blooming that is to be cherished in the context of this "identity-alterity relation" (250). After all, such stereotypes, accompanied by marginalization or, on the contrary,

celebration, helped consolidate the figure of the Romanian as a pluralistic entity.

The fourth constellation starts by examining the need of preserving the cult of the hero with the aid of imagination, regardless of the interests at hand. We are also provided with an argument that has at its core the figure of the artisan, building a case for the conservation of symbolical items with the help of the institution of the museum. In the chapter dedicated to the revolution and the figure of the revolutionary, the historical and political constellation is analyzed thoroughly through the lens of the imaginary. Placed at the "intersection between the historical imaginary and the historiographical imaginary" (289), Mihai Chiper identifies other more precise types such as: the revolutionary imaginary, the imaginary of conspiracy and ploy, the imaginary of violence, the redistributive imaginary, the national regeneration imaginary or the political imaginary of the besieged fortress. In making use of this lens, the impact of the various facets of the revolution is made to be scrutinized. Sorin Mitu, the editor of this volume of studies, delves into the figure of the providential leader, defined as a "political myth" (311). He pinpoints four typologies of such a figure (savior, martyr, vigilante and founder/constructor), examining the particularities of each character and emphasizing, towards his conclusion, the instability of any sovereign authority in the Romanian territory.

The final constellation is directed towards evasion. The journey is seen to have cultivated a truly necessary supplement for the collective mentality of the nation. At the same time the landscape, split into five categories (metaphor, gaze, heritage, physiocratic and utopian), manages to become a "possible component in the relation of human-nature-history" (359). To take an example, the physiocratic landscape intends to emphasize the significance of nature's economic value and consequently, to create a cartography that would help catalogue our nation's riches. Ultimately, the history of death is explored as a "fundamental dimension of humanity" (376), therefore it would be unthinkable to deviate from the thanatological enticement of our cultural ancestry, even though it is said to be "less fertile" (376) than in other cultures.

In trying to keep away from the post-truth era, in which the imaginary "seems to be a successful business" (13), the volume carries out with impressive force an exploration of the weight of history in the definition of the Romanian national identity. Along with the other four volumes in the collection, the realm of the imaginary is exhaustively examined, questioned and evaluated, making such an endeavor a compelling accomplishment. Through the profusely various subjects embraced, we can conclude that *Enciclopedia Imaginariilor din România* succeeds in displaying the necessity of such a project for Romanian culture.

**PAUL MIHAI PARASCHIV**
paul.mihai97@gmail.com

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 355 - 357
(RECOMMENDED CITATION)

## *BOOKS*

# Ioan Chirilă (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România IV. Imaginar religios.* General editor: Corin Braga. Iași, Polirom, 2020, 383 p.

The hermeneutics of the Romanian imaginary has become the focal point of an encompassing *tour de force* collection of studies, *The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries*, which is meant to offer a complex and comprehensive overview of Romania's cultural and spiritual underpinnings.

The fourth volume of the *Encyclopaedia*, edited by priest and professor Ioan Chirilă, brings together a body of research which, by means of a diachronic gaze, performs an analysis of the visual and symbolical concepts which have shaped both religion and religiosity within Romanian society. The volume draws on a wealth of complementary perspectives belonging to professors, researchers and historians who seem to belong to equally diverse religious communities.

From the outset, the volume dwells on the above-mentioned complementarity of perspectives and beliefs as a defining characteristic of Romanian and, especially, Transylvanian realities. This cardinal reading in the history and development of Romanian religiosity engages voices as diverse as those belonging to researchers and historians (such as Mircea-Gheorghe Abrudan and Elena Dana Prioteasa), archaeologists (Florin Gogâltan), literature professors, as well as highly regarded representatives of the main denominations encountered across the Romanian territory. Consequently, such a profusion of interrelated conceptualizations opens the volume to a lattice of ideas, which, nevertheless, converge in an attempt to synthesize the conclusions of the researchers. Reflections on the importance of religion and religiosity in the process of defining one's identity or on the function of religious symbols in conveying both a cultural and spiritual heritage echo through the pages of the study.

The volume's introduction touches upon the juxtaposition between, on the

one hand, the contemporary secular view and, on the other hand, the extensive points of reference which one encounters within religion. The multiple analyses which then find their way into the volume probe into precisely the juxtaposition above and inscribe the defining religious imagery into a sociocultural continuum. The studies presented in this volume range from thorough examinations of the archaeology of early Dacian traditions, their subsequent turning and evolving into early Christianity and up to minute considerations of the interactions between religion and the social sphere or the traditional mythos.

The beginning of the work, a study by the researcher Florin Gogâltan, presents the reader with a synthesis of the study of material remains and the "archaeology of the mind" (p. 29) in an attempt to inquire into the sociocultural practices of the Dacians and Daco-Romans, an as-of-yet novel theoretical approach as far as the archaeology of religious rituals is concerned. This retrospective trajectory is further developed in the following two chapters of the volume which deftly capture and cast light upon the beginnings of religion and, eventually, of Christianity. The volume also portrays the apparently inconspicuous transformation whereby early Christian symbols (such as the Thracian knight and the good shepherd) came to be associated with the Church and, ultimately, how these associations and their multiple underlying influences coalesced into what may be deemed the Romanian ethos.

Within the volume, considerable space is also allocated to the interpretation and tracing of the visual elements and symbols which are part of the specificity of the churches found across the three historical provinces of Romania. The myriad of influences and the historic predicaments which shaped the edifices, together with their founders and contributors, are also outlined within the pages of the volumes. In keeping with the geographical positioning of the provinces, the reader will discover that the influences which have shaped both religion and its imagery which embraces the walls of the churches are posited in-between the Byzantium and the Western world, thus further calling attention to the creative power of intercultural exchanges.

Furthermore, a permeating feature of the work is the complementary nature of the research presented, as each subsequent study serves also to harmonize the information which came before it or to add further nuance. It is precisely this subtle structural balance which reinforces the introductory reflections on the need for a dialogical process of defining one's personal and collective identity. This dialogical process of identity-creation is depicted as an abiding characteristic of the interaction between the Romanian communities and the neighbouring ones: from the early interwoven religious beliefs of the Thracians, to the cultural exchanges which the Ottoman suzerainty gave way to and to the establishment of religious schools which functioned by following the particularities of the community they were addressed to, the multiple influences which account for the form of the Romanian ethos are aptly revealed.

Consequently, not only does the work present the reader with an interesting medley of perspectives but, by foregrounding important archaeological findings and historical developments, the volume moves even further than the sphere of religion and raises important issues

concerning both identity and openness to otherness. Given the wealth of archaeological discoveries which are presented throughout the volume and spread all across the historical territories of the country, the immanence of religion is conveyed at a literary level, thus almost allowing for a materialization of the influence the religious institutions have had on the emergence of the Romanian temperament.

Despite the extensive attention directed towards the deciphering of the echoes of the past, the volume also inquiries into the contemporary role of both religion and the Church, while simultaneously reassessing the predicaments of the here and now. Whether by defining and examining Christianity's social imperatives or by discussing the role played by religion within present-day Romania, a great number of philosophical reflections and sociological considerations are interwoven in order to outline the religious imaginary which defines the Romanian territory, as well as the contributions of the religious institutions towards the development of the community. Inquiring into the role of religion and religious art for the diaspora community in the United States, Ileana Alexandra Orlich's observations interweave sociological references and interpretations of the religious imagery in order to portray the social and psychological valences of religion.

What also emerges, especially as one advances towards the end of the volume, is a plea for both dialogue and reconceptualization, an instance which might be interpreted as proving Christianity's resistance and perseverance within contemporaneity.

Therefore, stemming from an overarching view of history, the minute observations delineated throughout the volume represent the premises from which the present is further scrutinized and interrogated. Emphasizing both a need for religiosity and the contemporary dilemmas with which we are faced, religion and its imaginary appear as not only a philosophical or sociological apparatus, but a method of affirming both hope and perseverance in the face of difficulties. A kind of quiet impetus thus seems to accompany the history and further progression of the Romanian religious imaginary, a force upon which the authors contributing to this far-reaching volume progressively shed light, while also allowing their polyphonic interventions to maintain and reinforce the ongoing conversations between the writers and their public.

All of these considerations account for what may be perceived as both a scholarly and a pleasant read, a work which, by means of its traversing the realm of the religious imaginary with its numerous spheres of representation, succeeds in providing the reader with an overarching view of the evolution of the imaginative powers which dictate our realities and inevitably shape our way of being in the world.

**ANDREEA-DENISA GYŐRFI**
andreea.gyorfi@yahoo.com

STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXVI, 1, 2021, p. 358 – 361
(RECOMMENDED CITATION)

## *BOOKS*

# Liviu Maliţa (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România V. Imaginar şi patrimoniu artistic.* General editor: Corin Braga. Iaşi, Polirom, 2020, 469 p.

Any instance in the course of civilization will be, once picked out, both pregnant with a rich background to legitimize its being and grounded in its stead. Should a needle pierce through a map at random, the puncture point will reveal layers at once minuscule and indispensable to the whole. To borrow a paradox from Greek philosopher Zeno of Elea, the shot arrow will hover, frozen in midair, at every coordinate of its trajectory until reaching the destination. A seminal work for a society at the juncture of authenticity and dissimulation, the fifth and final volume of *Enciclopedia Imaginariilor din România* [*The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries*] is an incursion in arguably the most essential building block for the identity of a people, in terms of individuality, personhood, interpersonal relations and belonging within the geography of a nation: the artistic imaginary. The configurations of artistic expression in Romania follow paths similar to that of Zeno's arrow, claiming spaces of their own, intersecting at will, pulsing intensity into the land of individuals who famously elude definition. Preceding the present volume are four iterations that investigate this cultural heritage through the lens of literature, linguistics, history, and religion, each posing its idiosyncratic difficulties and assessing unique values. The arts engender a compelling contradiction that does not arise elsewhere: their imaginary is simultaneously visible and elusive, weaving on a translucent network as a spider's web. This creational substance does away with hierarchies and trusts that the invested reader will find merit in its dynamics, in a way which echoes Louis MacNeice's intimation of the world in the poem *Snow*: "Incorrigibly plural."

MacNeice's reflection on the multiplicity of experience has little to do with the analyses that comprise the volume,

yet it captures a figment of the ideational energy that the twenty-two articles urge their reader to disseminate. They are, to quote Mikhail Bakhtin, formed in "dialogic interaction." The reader infers that each common ground is an oasis to revel in, knowing that contrast is also fundamental. Indeed, these intersectional studies validate the prospect of possible worlds in a field which would, at first glance, promise unilateral conclusions, authoritative statements from scholars who are, admittedly, authorities in their fields. Their approaches are methodical, erudite, but not totalizing; aware that too tight a grip on knowledge will smother artistic potentiality, perhaps apprehensive about re-enacting its very history. For this is one of the threads which traverse the work: to delve into the imaginary of a nation, one needs to delve openly into its past.

The collection of *Encyclopaedias* is compiled under the tutelage of Corin Braga, Professor of Comparative Literature at the Faculty of Letters at Babeş-Bolyai University, with the fifth volume being edited by Liviu Maliţa, Professor of Aesthetics at the University's Faculty of Theatre and Film. The five sections that comprise its corpus focus on theatre, film, music, architecture, and visual arts, with authorship from academics, researchers, art historians, artists, and theoretical frameworks from figures such as Gaston Bachelard and Gilbert Durand. Their explorations are mindful of worldly and spiritual spheres, pinpointing the arts as products of history, politics, vernacular religious practices, and continental influx in a panorama that spans centuries and halts in the now. In the interest of linear clarity, it is worth to look at how the Romanian individual *acts* in the acceptation of these scholars, and tackle their environment thereafter.

Plunging back in "pre-Christian" or "medieval" times (27), Ştefana Pop-Curşeu identifies the Romanian traditional mask as a dual vessel – for theatrical performance and transitory identity – later recuperated in experimental, avant-garde forms in the twentieth century. Picking up at this point, Laura Pavel anatomizes the modern 'I' as a psycho-ontologically troubled "histrion" (69), torn at the crossroads of community and personality, while Maliţa contextualizes this complex being in the coordinates of Communist rule, introducing ideology as a contributing agent to their intellectual expression, something to obey or subvert. More temporally current, Olivia Grecea and Claudiu Turcuş trace the evolution of theatre and film concretely, with focus on alternative creative spaces (136) that employ novel forms which "implode the mechanisms of theatricality" (137), and Europe as the force that both "exploits" and "emancipates" the Romanian working class pursuing chimeric dreams abroad (205). In a similar vein, Bogdan S. Pecican and Horea Avram separately describe the curious inhabitant of a hyperreal world – a decentralized, schizoid being of Baudrillardian or Deleuzian fashion (398) – as well as the craft wherein they repurpose this postmodern tumult: the new media. While some scholars rely on the (inter)textual dimension of the medium to decode its imaginary, others tackle the agents at work – actors, filmmakers, painters, architects – to shed light on how action, rather than *écriture* alone, can herald a rich creative product all the same. There is a separation of the arts in this methodology, yet the imagi-

nary abounds at their confluence, permeating the theatre with correspondences in musicology, revisiting architectural vestiges at the conflux with literature, questioning whether visual arts and religious zeal are akin, or whether, in effect, Christian faith precedes a sense of national belonging.

In this respect, all authors provide diachronic observations in order to elucidate the imaginary. The chief recollection is that the Romanian people have long lived in the shadow of *colossi* like key events – the Great Union, the outbreak of the World Wars, the rise of the Socialist Republic, the Revolution of 1989 – or the dark authority of the Communist regime. Their interest is not in a foregone conclusion, namely that oppression pushed the Romanian people to situate themselves differently betwixt social, political, and cultural planes, but precisely how this came into being. Ada Hajdu posits that a (re)discovery of local traditions and "vestiges" (271) may represent the catalyst for culturally valuable architecture and the birth of a national style in the mode of Ion Mincu. Elsewhere, Daniel Iftene reveals the dangers of drawing too much from tradition, showing that many historical films of the time echoed the state's discourse, turning folklore and regional specificity into the substance of propaganda, and drained these 'inexhaustible' springs until they became simulations of themselves. Moreover, both Ioan Pop-Curşeu and Iftene prove that the Romanian peasant came to act as a stereotype-turned-synecdoche for the entire nation: "The discourse of unity, of common traits . . . is one of the most powerful within the great national epic in the age of Communism" (172). In the meantime, estranged creators, in their battle with an imposed order, either flee or devise solutions for the proliferation of their art. As the Communist monolith topples over and the market develops inside the borders, the opening to the West widens, but also the anxiety for the Europeanisation of Romania, most apparent through the processes of mediatization and distortion of folklore into entertainment that Corina Iosif and Adrian T. Sîrbu examine: "If the meanings of the former . . . can only be decoded within the logic of local sociocultural dynamics, its media depictions find their meanings, codes and significance exclusively in their performative character" (266). To varying degrees, each chapter paves a common road to the present moment so as to make sense of our course in time. Recalling Ştefana Pop-Curşeu's exploration of masks as a means to convey transposable selves, the endmost articles touch a familiar chord: how much of our ontological matter is still shared with our ancestors? Dissecting the digital-minded, technocentric society of today as the homestead of a pulverized communal identity stored in a virtual repository, it seems that our prime prospect, as it was practised in ancient times, is to reassemble new masks from old matter. Whereas Rada Niţă approaches folklore as the foremost decanter from which contemporary visual arts 'pour,' thus maintaining a permanent connection to their *fons et origo*, we may appropriate the image and state that the artistic imaginary flourishes only in retrospective flow, circularly, and will continue to find new configurations and fulfil its potentiality. To land on Horea Avram's study once more, "this imaginary should not be understood restrictively, in definitive terms, but rather as a moving reality, ever negotiated" (435).

Ultimately, this mechanism essentially enables the collection to fulfil its resolution. This system of dialogic cogs and wheels functions with the awareness that its ultimate object, the artistic *gestalt* of the Romanian people, is impossible to chart in terms at once accessible, minutely satisfactory, and historically immovable. Therefore, the work has no claim at a watertight, *sui generis* encyclopaedia on '*the* Imaginary,' but readily looks forward to the existence of diverse, even contradictory *imaginaries* in the plural. While providing a panorama by means of a holistic approach to critical cartography, the volume ensures that its analyses are not mutually exclusive or self-contained, thus facilitating the renewal of knowledge and the crystallization of novel modes of expression to occur, having already left a distinguished mark behind, a puncture point on the map, expertly so.

**CEZAR POPA**
zarcezar@gmail.com