

ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS

AiC



MYTH AND MAGIC
IN LITERATURE

2025 • NUMĂRUL 36 • VOLUMUL 2

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA”,
IAȘI

Acta Iassyensia Comparationis

MYTH AND MAGIC IN LITERATURE MYTHE ET MAGIE DANS LA LITTÉRATURE MITUL ȘI MAGIA ÎN LITERATURĂ

From ancient mythographies to contemporary reimaginings, from sacred narratives to modern disenchanted worlds, the present issue of *Acta Iassyensia Comparationis*, dedicated to myth and magic in literature, brings into focus a constellation of themes and approaches that testify to the enduring relevance of mythopoetic thinking. Creation and metamorphosis, enchantment and demystification, sacred and profane love, rhetoric as manipulation and revelation, trauma and memory, identity and self-discovery – these are some of the key coordinates explored by the contributors to this volume.

Revisited across a wide diachronic and cultural spectrum, myth appears both as a foundational narrative matrix and as a flexible interpretive tool. Classical antiquity is re-examined through new readings of *The Golden Ass* and its symbolic universe, as well as through the reinterpretation of Ovidian myths in early modern Spanish literature. At the same time, myth emerges as a dynamic structure in continuous transformation, reworked in modernist texts such as *The Magic Mountain* and extending into contemporary fiction, where works like *The Graveyard Book* reconfigure archetypal patterns within hybrid narrative frameworks.

Magic, in turn, is not confined to the supernatural domain, but emerges as a broader epistemological and discursive category. As illustrated by Eastern narrative traditions, language itself may function as a form of enchantment, capable of constructing, distorting, or restoring reality through persuasive or deceptive rhetoric. In this sense, storytelling becomes both an instrument of power and a means of resistance, mediating between illusion and truth, injustice and reparation.

From Greco-Roman culture to the Spanish Golden Age, from Middle Eastern narrative traditions to European modernism and contemporary global literature, the present issue brings together perspectives from literary studies, philosophy, mythocriticism, and cultural studies. The contributions converge in demonstrating that myth and magic, far from being relics of a pre-rational past, continue to shape literary imagination as privileged modes of engaging with the complexities of the human condition.

*

Des mythographies antiques aux réécritures contemporaines, des récits sacrés aux mondes modernes désenchantés, le présent numéro d'*Acta Iassyensia Comparationis*, dédié au mythe et à la magie dans la littérature, met en lumière une constellation de thèmes et d'approches qui attestent la vitalité persistante de la pensée mythopoétique. Création et métamorphose, enchantement et démystification, amour sacré et amour profane, la rhétorique comme instrument de manipulation ou de révélation, traumatisme et mémoire, identité et quête de soi – tels sont quelques-uns des axes majeurs explorés par les contributions réunies dans ce volume.

Envisagé dans une perspective diachronique et interculturelle, le mythe apparaît à la fois comme une matrice narrative fondatrice et comme un outil flexible d'interprétation. L'Antiquité classique fait l'objet de nouvelles lectures, notamment à travers l'analyse de *L'Âne d'or* d'Apulée et de son univers symbolique, ainsi que par la réinterprétation des mythes ovidiens dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. Parallèlement, le mythe se révèle en perpétuelle transformation : il trouve de nouvelles formes d'expression dans des œuvres modernistes comme *La Montagne magique*

de Thomas Mann et se prolonge dans la fiction contemporaine, où des textes tels que *The Graveyard Book* de Neil Gaiman reconfigurent les schémas archétypiques au sein de dispositifs narratifs hybrides.

Quant à la magie, elle ne se limite pas au registre du surnaturel, mais s'impose comme une catégorie épistémologique et discursive plus large. Comme le montrent les traditions narratives orientales, le langage lui-même peut fonctionner telle une forme d'enchantement, capable de construire, de déformer ou de restaurer la réalité par le biais d'une rhétorique persuasive ou trompeuse. Dans cette perspective, le récit devient à la fois instrument de pouvoir et moyen de résistance, médiation entre illusion et vérité, injustice et réparation.

De la culture gréco-romaine au Siècle d'Or espagnol, des traditions narratives du Moyen-Orient au modernisme européen et à la littérature mondiale contemporaine, ce numéro réunit des perspectives issues des études littéraires, de la philosophie, de la mythocritique et des études culturelles. Les contributions convergent pour montrer que mythe et magie, loin d'être les vestiges d'un passé pré-rationnel, continuent de façonner l'imaginaire littéraire comme des modes privilégiés d'appréhension de la complexité inhérente à la condition humaine.

*

De la mitografiile antice la rescrierile contemporane, de la narațiunile sacre la lumile moderne demistificate, prezentul număr al revistei *Acta Iasyensia Comparationis*, dedicat mitului și magiei în literatură, aduce în prim-plan o varietate de teme și direcții de cercetare care ilustrează vitalitatea gândirii mitopoetice. Creație și metamorfoză, vrăjire și dezvrăjire, iubire sacră și iubire profană, retorica în calitate de instrument al manipulării sau al revelației, traumă și memorie, identitate și cunoaștere de sine – acestea sunt câteva dintre direcțiile majore de investigație ale studiilor reunite în acest volum.

Abordat dintr-o perspectivă diacronică și interculturală, mitul apare atât ca matrice narativă fondatoare, cât și ca instrument flexibil de interpretare. Antichitatea clasică este reconsiderată prin noi lecturi ale *Măgarului de aur* al lui Apuleius și ale universului său simbolic, precum și prin reinterpretarea miturilor lui Ovidiu în literatura spaniolă a Secolului de Aur. În același timp, mitul se dovedește a fi o structură dinamică, aflată într-o continuă transformare: el dobândește noi forme de expresie în opere moderniste precum *Muntele vrăjtit* de Thomas Mann și se proiectează în ficțiunea contemporană, unde texte precum *The Graveyard Book* de Neil Gaiman reconfigurează tipare arhetipale în cadre narrative hibride.

Magia, la rândul ei, nu se limitează la registrul supranaturalului, ci se afirmă ca o categorie epistemologică și discursivă mai amplă. Așa cum o arată tradițiile narative orientale, limbajul însuși poate funcționa ca o formă de vrăjire, capabilă să construiască, să distorsioneze sau să restaureze realitatea prin intermediul unei retorici persuasive sau înșelătoare. Privită din acest unghi, povestirea devine deopotrivă unealtă a puterii și formă de rezistență, mediere între iluzie și adevăr, între injustiție și reparație.

De la cultura greco-romană la Secolul de Aur spaniol, de la tradițiile narative ale Orientului Mijlociu la modernismul european și la literatura contemporană globală, volumul aduce laolaltă studiile literare, filozofia, mitocritica și studiile culturale. Articolele incluse în AIC 36 converg în a arăta că mitul și magia, departe de a fi simple vestigii ale unui trecut pre-rațional, continuă să modeleze imaginarul literar, constituind modalități privilegiate de a surprinde complexitatea inerentă condiției umane.



Cuprins/Contents/Contenu

ARTICLES

Jean-Nicolas JACQUES 1
Magie et recherche de sens en période culturelle anomique : le cas de L'Âne d'or d'Apulée

Kévin CHANUT-CHAIZE 13
Metamorfosis plurales en el mito de Dafne y Apolo en cuatro fábulas áureas

Andrei Victor COJOCARU 25
Simbolistica și rolurile zeului Amor în romanul lui Lucius Apuleius

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI 35
Rhetoric as Black/White Magic in Classic Eastern Narratives

Laurent BALAGUÉ 51
La montagne magique de Thomas Mann : Entre démystification et affirmation du mythe

Ileana Oana MACARI 63
Cristina Anca BURȚILĂ
Myth as Cultural Bridge: Archetypes and Sacred Space in Neil Gaiman's The Graveyard Book

Outhman BOUTISANE 75
Résonances mythiques : l'imaginaire de la souffrance dans Les mille maisons du rêve et de la terreur et Terre et cendres d'Atiq Rahimi

Adrian CRUPA 85
Între mitul progresului și regressus ad uterum: Considerații asupra gândirii umaniste a lui Tzvetan Todorov

REVIEWS

Roxanne EWOUDOU 99
Armel J. Ngamaleu (dir.) (2021). Histoire d'une particule couronnée et autres nouvelles. Brest : Éditions Stellamaris, 124 p.

Andrei Victor COJOCARU 101
Constantina Raveca Buleu. Interhermeneutica (2025). Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 308 p.

Alexandra-Maria VRÎNCEANU 105
Mădălina Elena Mandici (2023). Female Readers in the Victorian Novel. București: ProUniversitaria, 286 p.

Ioana Alexandra PAVĂL 109
Lavinia Ienceanu (2023). Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto. Suceava: Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 524 p.

Magie et recherche de sens en période culturelle anémique : le cas de *L'Âne d'or* d'Apulée

Magic and the Search for Meaning in a Culturally Anomic Period: The Case of *The Golden Ass* by Apuleius

JEAN-NICOLAS JACQUES

Université de Mayotte

jean-nicolas.jacques@univ-mayotte.fr

Mots-clés

anomie ; antiquité ;
hybris ; magie ;
roman.

Apulée, auteur romain de la fin du II^e siècle, a découvert, dans le *Lucius ou l'âne* où le pseudo-Lucien de Samosate se moque des superstitions de ses contemporains en ce qui concerne les croyances magiques, le canevas pouvant servir de base afin de décrire les malheurs culturels auxquels mène une société anémique. Entre les récits du pseudo-Lucien et d'Apulée, l'histoire de Lucius transformé en âne change en effet complètement de sens. Le pseudo-Lucien, du fait qu'il appartient encore à la culture rationaliste civique gréco-romaine, ne prend pas au sérieux les pratiques magiques et se moque donc, dans son texte, des (més-)aventures par lesquelles doit passer son héros. Mais Apulée prend, lui, très au sérieux les pratiques magiques. Le héros d'Apulée va en effet s'intéresser d'un peu trop près à la magie parce qu'il cherche à satisfaire à travers elle sa soif de sacré, soit que nul idéal culturel institué n'est plus capable d'éteindre parce que la période de Lucius-Apulée est anémique sur le plan culturel en raison de l'effacement progressif de la croyance culturelle rationaliste civique dans le monde gréco-romain et du fait que cette croyance n'a encore été remplacée par une autre croyance culturelle instituée.

Keywords

anomie; antiquity;
hubris; magic; novel.

Apuleius, a Roman author of the late 2nd century, discovered in *Lucius or the Ass*, where the pseudo-Lucian of Samosata mocks the superstitions of his contemporaries regarding magical beliefs, the framework that could serve as a basis for describing the cultural misfortunes that an anomic society leads to. Between the stories of pseudo-Lucian and Apuleius, the story of Lucius transformed into a donkey completely changes meaning. Pseudo-Lucian, because he still belongs to the Greco-Roman civic rationalist culture, does not take magical practices seriously and therefore mocks, in his text, the (mis)adventures that his hero must go through. But Apuleius takes magical practices very seriously. Apuleius's hero will in fact become a little too interested in the magic by which he seeks to satisfy his thirst for the sacred, a thirst that no established cultural ideal is any longer capable of quenching because the period of Lucius-Apuleius is culturally anomic due to the progressive disappearance of civic rationalist cultural belief in the Greco-Roman world and the fact that this belief has not yet been replaced by another established cultural belief.

Introduction

Dans la deuxième moitié du II^e siècle, Apulée, originaire d'une Afrique du Nord qui faisait alors partie de l'Empire romain, écrit en latin *L'Âne d'or* ou *Les métamorphoses* à partir d'un petit récit écrit en grec, *Lucius ou l'Âne*, que le pseudo-Lucien de Samosate avait écrit peu de temps auparavant. Pourtant, entre les deux versions de ce récit racontant l'histoire d'un jeune homme qui, ayant demandé à subir une métamorphose magique, se retrouve malencontreusement transformé en âne, on assiste à un changement complet en ce qui concerne le sens de ce texte sur le plan culturel. Lucien (ou le pseudo-Lucien si Lucien n'est pas l'auteur de ce texte, mais plusieurs indices semblent indiquer le contraire¹) appartient à la culture rationaliste civique gréco-romaine, ainsi que le prouvent ses autres textes. Pour lui, cette histoire de magie a donc pour objectif essentiel de se moquer de la folie de ses contemporains consistant à croire en la magie, croyance alors très répandue dans l'Empire romain. Mais la version d'Apulée de cette même histoire montre que ce dernier croit profondément en la magie. Comment expliquer ce changement dans le rapport à la magie entre la version de ce texte du pseudo-Lucien et celle d'Apulée ?

1. Lucius en quête d'expériences surnaturelles au moyen des pratiques magiques

Apulée a découvert, dans le *Lucius ou l'Âne* où le pseudo-Lucien de Samosate se moque des superstitions de ses contemporains en ce qui concerne les croyances magiques, le canevas pouvant lui servir de base afin de décrire l'errance et les malheurs culturels auxquels mène une société anomique, c'est-à-dire dénuée de tout idéal culturel institué crédible. Entre le récit du pseudo-Lucien et celui d'Apulée, l'histoire de Lucius transformé en âne change ainsi complètement de sens sur le plan culturel. Le texte du pseudo-Lucien, bien plus court que celui d'Apulée, est en effet un petit récit comique dans le genre « attrapeur-attrapé » où un héros curieux et naïf concernant la magie se voit attrapé à son propre jeu en se retrouvant métamorphosé en âne et où les pratiques magiques se trouvent systématiquement ridiculisées par le pseudo-Lucien. Ce dernier, qui appartient encore à la culture rationaliste civique gréco-romaine, ne prend en effet pas du tout au sérieux la magie et rit donc des (més-)aventures par lesquelles doit passer son héros métamorphosé en âne.

Mais Apulée prend, lui, très au sérieux la magie. Le Lucius d'Apulée est en effet fort curieux des pratiques magiques qui connaissaient alors, en même temps que les cultes à mystères, souvent de provenance orientale, un développement sans précédent dans l'Empire romain où la culture rationaliste civique gréco-romaine était progressivement en train de s'éteindre. En manque d'absolu du fait que sa période culturelle se trouvait être anomique sur le plan culturel, le Lucius d'Apulée va donc chercher à satisfaire sa soif de sacré dans ces pratiques occultes qui pullulaient alors dans l'Empire romain. Étienne Wolff, dans son livre sur les romans gréco-romains, a bien perçu cette dimension de quête culturelle (spirituelle, pourrait-on dire) du récit d'Apulée : « La curiosité de Lucius s'applique surtout au surnaturel : cherchant à approcher le divin, il recourt au raccourci de la magie. La curiosité s'inscrit donc dans le thème plus général de la quête, c'est une des formes que prend la quête » (1997 : 55).

Au début du roman d'Apulée, alors que Lucius chemine vers Hypata, il se joint à deux voyageurs. Tout en marchant, l'un d'eux, Aristomène, raconte une histoire de sorcières à dormir debout. L'autre voyageur ne croit pas du tout à cette histoire mais on constate que Lucius, lui, y croit complètement. De plus, au début du livre II, Lucius apparaît comme très

¹ Notamment le style atticiste du texte, caractéristique de Lucien, ainsi que le rationalisme et le comique, typiques aussi de cet auteur.

impatient de découvrir la magie de la Thessalie, terre réputée dans tout le monde grec pour ses pratiques magiques : « Impatient comme toujours, trop curieux de découvrir des faits rares et merveilleux, je me disais que je me trouvais en pleine Thessalie, berceau des incantations magiques, que la terre entière célèbre d'une seule voix (...) » (Berthes ; Guez, 2016 : 601). De même, lorsqu'Apulée rencontre par hasard sa nourrice Byrrhène dans une rue d'Hypata, celle-ci l'avertit de faire bien attention à Pamphilé, la femme de Milon chez qui il loge, parce qu'il s'agit d'une sorcière fortement attirée par les beaux jeunes hommes tels que Lucius et qu'elle risque donc de s'en prendre à lui. Mais Lucius, bien loin d'être effrayé par cette mise en garde, se montre au contraire fort impatient de suivre les leçons d'art magique de Pamphilé :

Voilà ce que me dit Byrrhène, et elle avait l'air vraiment inquiète. Mais moi, curieux comme je suis, à peine entendis-je parler d'art magique, mon idée fixe, que bien loin de penser à me protéger de Pamphilé, je brûlais d'aller suivre ses leçons, volontairement, de mon propre gré, quitte à en payer le prix fort. J'étais prêt à me jeter tout droit au fond de l'abîme. (604)

Plus loin, Lucius presse Photis, la servante de Pamphilé, de lui montrer sa maîtresse en train d'exercer la magie. Ils l'observent ainsi, à travers la fente d'une porte, se transformer en hibou. Fasciné par ce qu'il vient de voir, Lucius dit alors à Photis qu'il veut lui aussi se transformer en hibou et il parvient à la convaincre de procéder immédiatement à sa métamorphose. Mais Photis se trompe alors de boîte de pommade et Lucius, au lieu d'être transformé en hibou, se retrouve ainsi transformé en âne.

2. La Fortune règne désormais seule sur le monde

Comme dans les autres romans gréco-romains (les cinq romans grecs de mariage et le *Satiricon* de Pétrone), le Lucius d'Apulée puis l'âne dans lequel il a été transformé doivent subir toute une série de mésaventures plus terrifiantes (terreur) ou dérisoires (rire) les unes que les autres car Lucius est la victime d'un phénomène de vengeance communautaire en raison de l'« hybris » dont il a fait preuve. Pourtant, contrairement aux autres romans gréco-romains, la faute commise par Lucius déclenchant le phénomène de vengeance communautaire à son encontre n'est jamais expliquée avant le dernier livre du roman d'Apulée où la déesse Isis révèle enfin à Lucius que son « hybris » a résidé dans sa curiosité pour la magie et dans ses amours avec l'esclave Photis. Durant les dix premiers livres de *L'Âne d'or*, on ne sait donc jamais quelle faute contre quelle divinité Lucius a bien pu commettre pour subir une telle avalanche de malheurs.

Si, dans les autres romans grecs ou latins, la Fortune ou le Destin peuvent avoir un rôle en tant que représentatifs des infortunes arrivant au(x) héros, ces mésaventures sont néanmoins toujours parallèlement prises en charge, dès le début du roman, par une punition culturelle envoyée par un dieu, dieu certes furieux contre l'« hybris » dont le héros a fait preuve dans son domaine de spécialité, mais néanmoins « rassurant » parce qu'appartenant au panthéon culturel gréco-romain familier aux lecteurs ou auditeurs de ces romans. Cela permet ainsi de savoir, dès le départ, qu'on n'est pas en présence d'un phénomène de bouc émissaire réel, mais d'un simple rite de bouc émissaire à l'intérieur d'une culture instituée qui a ainsi pour objectif final non pas le lynchage réel de la personne coupable d'« hybris », comme au moment de l'institution culturelle originelle du rite, mais au contraire la protection finale de celle-ci par l'idéal culturel en vigueur.

Mais, comme l'explique Ken Dowden dans son article « Apulée et le culte », dans les dix premiers livres de *L'Âne d'or*, « les dieux et le culte frappent par leur absence » (2012 : 217). Dowden a en effet calculé le nombre d'occurrences des noms de dieux dans les différents romans grecs et latins pour aboutir à la conclusion suivante : « (...) le monde du discours de Lucius est deux fois moins habité par les dieux que le monde des romans grecs » (216). Dans le roman d'Apulée, seule règne en effet la Fortune avant l'apparition finale d'Isis. Les autres cultes présentés dans les dix premiers livres du roman d'Apulée sont soit des phénomènes de magie noire provoquant la terreur du héros, soit des cultes absolument grotesques comme celui du dieu Rire (« dieu surréel, né de l'imaginaire d'Apulée, auquel les seuls peut-être à avoir jamais cru sont les commentateurs modernes ») (217) et celui de la déesse syrienne portée par des adeptes invertis aussi lubriques que charlatans qui provoquent le rire du lecteur, soit enfin des cultes présentés comme tout simplement faux par Apulée, comme c'est le cas du christianisme professé par la femme du boulanger : « (...) elle dédaignait et piétinait les pouvoirs divins, remplaçant une religion assurée par une présomption mensongère et sacrilège d'un dieu qu'elle professait unique (...) » (Apulée *apud* Dowden, 2012 : 220).

Apulée a en effet pris un soin évident à multiplier les références à la Fortune dans les dix premiers livres de son roman : elle est citée vingt fois, dix-huit fois en excluant l'histoire de Psyché, tout en faisant en sorte qu'aucun dieu traditionnel gréco-romain n'encadre plus, contrairement aux autres romans grecs ou latins parvenus jusqu'à nous, le processus de persécution lancé contre son héros. Résultat : chez Apulée, jusqu'au onzième et dernier livre de son roman, ne règne plus que la Fortune, c'est-à-dire les phénomènes de foule désirant lyncher un bouc émissaire coupable d'« hybris » instituant de toute culture humaine, mais désormais délivrés de tout cadre culturel et donc rituel identifiable qui pourrait venir en limiter le caractère dérisoire (rire comique) ou terrifiant (terreur des larmes tragiques). De ce fait, le processus de persécution culturelle dont est victime Lucius ne peut apparaître au lecteur du roman autrement que comme un phénomène aussi inexplicable qu'insensé, ainsi que l'a remarqué Éric Auerbach :

Quoique Apulée mette fortement l'accent sur le désir et qu'il cherche à l'éveiller chez son lecteur par toutes les épices de son art rhétorico-réaliste, la chaleur et l'intimité humaines en sont complètement absentes et il s'y mêle toujours quelque chose de fantomatique et de sadique ; le désir s'associe à l'angoisse et à l'horreur, à quoi s'ajoute, il est vrai, une bonne part de futilité. Et il en va ainsi dans tout le cours du roman : il est plein de désir, d'angoisse et de futilité. (1977 : 72)

Ainsi, lors de l'épisode de la rencontre avec son camarade d'études Pythias, désormais commissaire de marché et donc contrôleur des prix au marché d'Hypata, Lucius est victime d'une vengeance incompréhensible si l'on ne l'inclut pas dans un processus de vengeance culturelle lancé contre une personne scandaleuse parce qu'ayant fait preuve d'« hybris » :

(...) il dépouille Lucius à la fois de son dîner et de son argent ; il n'est pas question d'un quelconque châtement du marchand, lequel conserve l'argent qu'il a touché ; et, si je comprends bien, Pythias conseille à Lucius de quitter le marché, parce qu'après cet incident les marchands ne voudront plus rien lui vendre et chercheront même à se venger. Toute l'aventure est savamment machinée pour bernier Lucius et lui jouer un tour – mais pour quelle raison, et à quelle fin ? Est-ce méchanceté, sottise, folie ? (74)

Or, jusqu'au livre XI de son roman, Apulée prend justement bien soin de n'inclure aucune des mésaventures qui arrivent à son héros dans aucune explication de ce type. Même chose dans l'épisode du dieu rire ainsi que dans tous les épisodes que Lucius voit ou entend raconter. À chaque fois, il s'agit de phénomènes de boucs émissaires qui, n'étant plus encadrés par aucun idéal culturel crédible, n'ont alors d'autre possibilité que d'apparaître dans leur cruauté originelle de vengeance et de meurtres bien réels. C'est pourquoi, comme le signale Auerbach, les phénomènes d'institution culturelle sont dotés, chez Apulée, d'une tonalité cruelle et absurde, le monde « grimaçant et terrible » (72) des dix premiers livres du roman d'Apulée lui rappelant « la cohérence de la folie » (72) des romans de Kafka qui présentent, eux aussi, un univers anémique dénué de toute solution culturelle, monde absurdemment persécuteur d'un héros apparaissant, lui, comme innocent, voire naïf.

Dans *L'Âne d'or*, le désespoir culturel du héros est en effet complet jusqu'au moment où il se met enfin à croire en une divinité unique :

Entouré par le silence et les mystères de la nuit obscure, je réalisai la pleine puissance de cette déesse souveraine dont la providence régit toutes les affaires humaines (...). Et puisque le destin semblait désormais rassasié de mes innombrables et interminables malheurs et qu'il m'offrait un espoir de salut, si tardif fût-il, je décidai d'implorer l'image vénérable de la déesse qui se présentait à moi. (Berthes ; Guez, 2016 : 784)

C'est alors, et alors seulement, que le très long processus de mésaventures de bouc émissaire qu'a subi Lucius tout au long des dix premiers livres du roman est enfin pris en charge par la déesse (Isis) en laquelle il croit désormais. Celle-ci lui énumère alors les éléments du processus de persécution d'un bouc émissaire envoyé par la Fortune malfaisante par lesquels il a dû passer, permettant ainsi de constater qu'Isis a tout vu et tout pris en compte du processus de vengeance communautaire qu'il a dû subir et dont elle s'apprête à le délivrer : « Brigands, bêtes sauvages, esclavage, courses éreintantes et va-et-vient méandreux, peur de la mort jour après jour, quel profit la Fortune malfaisante en a-t-elle retiré ? Une Fortune clairvoyante (...) t'a désormais recueilli sous sa protection » (793). Désormais Lucius est en effet sauvé par la « Fortune clairvoyante » qu'est la déesse Isis venue à son secours et permettant enfin l'éloignement de lui de la « Fortune malveillante » qui l'avait persécuté tout au long du roman. Cette déesse permet ainsi de faire enfin de lui une personne, non plus scandaleuse sur le plan culturel parce que coupable d'« hybris » comme il l'était auparavant, mais socialement acceptable car désormais consacrée à cette déesse dont il devient l'initié puis le prêtre. On retombe donc, dans le livre XI, sur un schéma classique de roman grec ou latin : une divinité prenant en charge un processus de persécution communautaire (parallèlement à la mauvaise Fortune, comme c'est aussi le cas dans la plupart des romans grecs de mariage) organisé contre un bouc émissaire ayant fait preuve d'« hybris » et ayant, de la sorte, menacé l'ordre culturel de sa communauté humaine, en consacrant désormais celui-ci à son service (dans les romans grecs de mariage, par la consécration finale du couple persécuté au moyen du mariage sous les auspices de la divinité présidant aux unions nuptiales de leur cité).

Mais, au cours des dix premiers livres de son roman, Apulée n'en a pas moins fait passer son lecteur par une transe pré-civilisationnelle dépourvue de tout cadre culturel crédible. Du même coup, il a dévoilé à son lecteur le caractère créateur sur le plan culturel de la transe pré-civilisationnelle libérée par laquelle il l'a fait passer. Mikhaïl Bakhtine a très bien expliqué, avec

Jean-Paul à propos de Shakespeare, cet accès à la transe pré-civilisationnelle libérée par le rire ou par la terreur et permettant la dissolution de tout idéal culturel institué dans un cerveau humain, rendant ainsi possible l'accès de celui-ci à la création culturelle :

(Jean-Paul) parle, en particulier, de la « ridiculisation du monde entier » (« *Welt-Verlächung* ») chez Shakespeare en faisant allusion à ses bouffons « mélancoliques » et à Hamlet. Jean-Paul comprend à la perfection le caractère universel du rire grotesque. « L'humour meurtrier » n'est pas dirigé contre des phénomènes négatifs isolés de la réalité, mais contre toute la réalité, contre le monde achevé en entier. Tout ce qui est achevé est anéanti en tant que tel par l'humour. Jean-Paul en souligne le radicalisme : grâce à lui, le monde entier se transforme en quelque chose d'extérieur, de terrible et d'injustifié, le sol se dérobe sous nos pieds, nous avons le vertige, car nous ne voyons plus rien de stable autour de nous. (1982 : 51)

3. Un Empire romain alors en pleine période anomique sur le plan culturel

C'est en effet parce que le monde se trouve désormais dénué de tout idéal culturel crédible que le héros d'Apulée va s'intéresser d'un peu trop près aux pratiques magiques par lesquelles il cherche à satisfaire sa soif de sacré. Cette soif, nul idéal culturel institué n'est plus capable de l'étancher parce que la période de Lucius-Apulée est anomique sur le plan culturel en raison de l'effacement progressif de la croyance culturelle au rationalisme civique dans le monde gréco-romain, croyance n'ayant été encore remplacée par aucune autre croyance culturelle instituée. Voilà en quoi consiste l'« hybris » de Lucius. José Ramón del Canto Nieto, dans son introduction au *Discours aux Grecs* de Tatien (120-173), texte chrétien datant de la même période que *L'Âne d'or*, a décrit cette période anomique située au passage de la culture rationaliste civique gréco-romaine à l'institution du christianisme dans l'Empire romain :

E. R. Dodds a dénommé la période qui suit le déclin du rationalisme grec d'un terme emprunté à la philosophie d'Erich Fromm « époque de peur de la liberté », et celle au cours de laquelle a vécu Tatien d'un terme qui a fait fortune : « époque d'angoisse » (*anxiety*). (...) C'est une période de développement de la superstition, de l'astrologie et de la magie, comme de la croyance en l'action des « daimones ». C'est, pour tout cela – ainsi l'a baptisée le professeur Fernando Gascó – une époque d'« attaque contre la raison. » De la périphérie émergeaient divers cultes orientaux qui encourageaient largement ces croyances et attitudes, parce qu'ils offraient aux hommes diverses alternatives en vue d'un salut personnel, en opposition à une religion politique officielle affaiblie et décadente. (...) Quelques chercheurs (...) pour parler de cette période ont utilisé les termes de « faiblesse » et de « sénilité », et d'autres ont parlé d'« une cité fatiguée ». (...) Dans l'enseignement, le religieux prédomine sur le scientifique, à l'intérieur d'une conception religieuse qui pointe chaque fois plus vers le monothéisme. (2016 : 15-17)

À la fin de son livre, E. R. Dodds évoque les causes sociales à l'origine de cette crise spirituelle d'envergure. La forme culturelle communautaire de la cité grecque puis romaine sur laquelle, depuis Euripide et Socrate-Platon, reposait la culture rationaliste civique gréco-romaine, s'était progressivement dissoute dans le vaste Empire romain au point de perdre la

AIC

crédibilité qui avait été la sienne au cours des siècles précédents. Gérard Lambin, dans son article sur les romans grecs et latins, explique ainsi :

C'est alors (...) que le déclin relatif de la polis dans un monde grec dominé par la monarchie macédonienne, en attendant la tutelle moins discrète de Rome, tendit à alléger pour les individus le poids des solidarités sociales, économiques et politiques, mais aussi morales, rendues encore plus évidemment caduques par l'élargissement d'un horizon repoussé par Alexandre jusqu'à l'Indus, et par les Romains jusqu'au-delà des terres peuplées par les Barbares celtes, germains ou numides. (1999 : 68)

Lambin signale aussi avec justesse que les romans « sont nés dans un monde où les certitudes liées à la cité des hommes étaient moribondes, et où les certitudes nouvelles liées à la cité de Dieu, que saint Augustin devait défendre en Occident, ne s'étaient pas imposées à tous » (79).

C'est pourquoi, comme l'explique E. R. Dodds, les habitants de l'Empire se trouvaient alors « anxieusement » à la recherche d'une nouvelle forme de communauté humaine reposant sur un nouvel idéal culturel :

L'Église fournissait l'essentiel de ce qui constitue aujourd'hui la sécurité sociale (...). Mais, plus important que tous ces avantages matériels, je pense, était le sentiment d'appartenir à un groupe, que pouvait donner la communauté chrétienne. Les études sociologiques modernes nous ont familiarisés avec le « besoin universel d'appartenir à un groupe », et les manières inattendues dont il peut influencer le comportement des hommes, surtout parmi les habitants déracinés des grandes villes. Je ne vois aucune raison de penser qu'il en allait autrement dans l'Antiquité. Épictète a décrit pour nous la solitude terrible qui accable un homme perdu au milieu de ses semblables. Cette solitude doit avoir été ressentie par des millions d'hommes : les déracinés des centres urbains, le paysan qui vient en ville pour chercher du travail, le soldat démobilisé, le rentier ruiné par l'inflation, l'esclave affranchi. Il se peut que des gens dans cette situation n'aient plus eu qu'une seule solution pour conserver leur dignité et préserver un semblant de raison de vivre : devenir membre d'une communauté chrétienne. (2010 : 145-146)

Les habitants d'un Empire romain désormais « globalisé » perdaient ainsi progressivement la foi dans la science, dans le « logos » (la logique) et dans les dieux traditionnels gréco-romains, qui avait été la leur au cours des siècles précédents et qui avait eu pour cadre communautaire la cité grecque puis romaine. Dans l'espace laissé libre par les ruines de cette croyance culturelle, se mettaient alors à proliférer les pratiques magiques ainsi que les cultes mystérieux orientaux par lesquelles les populations culturellement désorientées de l'empire cherchaient « anxieusement » un nouvel idéal culturel possible. C'est parmi ces croyances orientales que le christianisme allait finalement parvenir à s'imposer :

On vérifie, là encore, l'importance des banquets dans ces cultes de tradition étrangère où il importait si fort de se retrouver entre croyants attachés à leurs usages, en même temps qu'à l'empereur, garant de la paix romaine et vicaire en ce monde du souverain céleste. Mais il s'agit aussi, me semble-t-il, d'un phénomène de société, au sens propre du terme. Dans un monde relativement « globalisé », comme l'était désormais (toutes

proportions gardées) l'Orbis Romanus, la disparition de la cité antique et des relations civiques incitait les gens à se regrouper autrement, pour ne pas dîner seuls (...). (Turcan, 2012 : 144)

Alors que le V^e siècle av. J.-C. avait signifié la sortie progressive de la culture mythique de la Grèce rurale et clanique afin de grouper les Grecs autour des valeurs rationalistes de la cité, la dissolution de la forme de la cité gréco-romaine dans un empire désormais « globalisé » réalisait donc, à la fin de l'Empire romain, le processus exactement inverse de sortie de la croyance en l'idéal culturel rationaliste civique. C'est pourquoi Robert Turcan, dans son livre portant sur *Les temps de Marc Aurèle (121-180)*, présente cette période comme connaissant « une crise des esprits que hantait tour à tour la quête du surnaturel ou d'un rationalisme autodestructeur poussant au désespoir ou au succès les gnoses les plus insensées » (11). Florissaient alors en effet dans l'Empire romain les cultes les plus divers : gnoses, cultes à mystère (isiasme, mithriacisme), hermétisme, christianisme, etc. Au moyen de ces cultes, les habitants des grandes métropoles de l'empire, pour lesquels l'idéal culturel rationaliste de la cité gréco-romaine avait cessé d'être valide, cherchaient à former de nouvelles communautés afin de remédier à leur isolement et désarroi sur le plan culturel. Chacun devait en effet désormais faire son « salut » culturel, c'est-à-dire donner un sens culturel (un absolu crédible) à sa vie humaine, comme il le pouvait, en bricolant à partir des diverses communautés groupées autour de tel ou tel idéal culturel qui lui étaient proposées sur le vaste marché des cultes, là où il se trouvait dans l'Empire romain. Ainsi Jean Beaujeu, dans son article sur « Les dieux d'Apulée », explique qu'

Apulée (...) vivait dans une époque d'effervescence religieuse, où les hommes cherchaient dans les cultes divers, surtout exotiques, une réponse à leurs aspirations et un remède à leur inquiétude, où les tendances au monothéisme et au spiritualisme se frayaient confusément la voie à travers la multiplicité des sectes et des rites, et il participait pleinement à ce mouvement composite. (1983 : 398)

L'empereur Marc Aurèle restait, quant à lui, un Romain « à l'ancienne », avant tout soucieux de rites nationaux romains et de philosophie rationaliste stoïcienne :

Dans ses Pensées (...), il retiendra qu'il était « religieux sans superstition ». Ce qu'on peut traduire par « superstition » signifie proprement la « crainte des démons » (...) et s'applique à ceux qu'inquiètent constamment telles puissances obscures, les esprits ténébreux qu'on exorcise par la magie, les « sciences » occultes et des rites étrangers à la tradition romaine. Pour les Latins, la *superstitio* désigne tout ce qui outrepassa les règles de la stricte *religio* et par conséquent les égarements maladifs de l'imagination ou d'un mysticisme scabreux. Marc s'efforcera donc d'observer, comme Antonin, les rites nationaux (...) et légifèrera d'ailleurs contre certains de ces phénomènes de « superstition ». (Turcan, 2012 : 46)

Mais Apulée, initié à de nombreux « sacra », disposait, lui, d'une « expertise » considérable sur ce sujet, typique de son temps anémique où pullulaient alors, dans l'Empire romain, les pratiques magiques et les cultes initiatiques mystériques les plus divers, souvent d'origine orientale :

(...) Apulée qui se vante d'avoir été initié à plusieurs sacra (...) comme son héros Lucius (...), c'est-à-dire à des cultes mystériques, pourrait n'avoir pas ignoré le mithriacisme, quoique rien dans son œuvre n'autorise à le croire, même si le grand prêtre isiaque des Métamorphoses (...) s'appelle « Mithra » (...) Mais l'univers culturel d'Apulée nous échappe pour une large part. Cependant son cas de paganisme éclectique « à la carte » ne devait pas être exceptionnel à une époque avide d'expériences religieuses plus ou moins disparates. (141)

Cette succession d'initiations de la part d'Apulée était d'ailleurs le signe d'un désarroi culturel (spirituel) considérable. C'est en effet parce qu'aucun culte mystérique ne parvenait à étancher sa soif de sacré et donc d'absolu qu'Apulée était ainsi amené à enchaîner frénétiquement les initiations.

4. Les empereurs romains rationalistes civiques Septime Sévère et Julien et l'auteur chrétien Saint-Augustin critiquent Apulée

Apulée a été cité par plusieurs auteurs de l'Antiquité. L'empereur romain Septime Sévère (146-211) se moque de son concurrent à l'empire Clodius Albinus (150-197) originaire, comme Apulée, d'Afrique du Nord, pour l'intérêt manifesté par celui-ci pour les « fables milésiennes » d'Apulée :

(...) un texte historique de la fin du IV^e siècle, l'Histoire Auguste (Vie de Clodius Albinus, 12), reproduit une lettre – apocryphe – de l'empereur Septime Sévère où celui-ci reproche entre autres à son rival Clodius Albinus, qu'il vient de détrôner, de s'être intéressé aux milésiennes puniques de son compatriote Apulée, qu'il qualifie de niaiseries de vieille femme. (Turcan, 2012 : 66)

Mais que sont au juste les fables milésiennes ? Comme l'explique Étienne Wolff,

(...) la fable milésienne était un type de récit bref et licencieux, censé divertir, dans lequel s'était illustré à l'époque hellénistique Aristide de Milet, dont les Milésiennes furent traduites en latin par un historien du I^{er} siècle avant notre ère, Sisenna ; malheureusement nous ne possédons ni l'original ni la traduction de cette œuvre. On considère habituellement qu'en littérature latine, les meilleurs exemples de fable milésienne sont l'histoire du Jeune garçon de Pergame et celle de la Matrone d'Éphèse qu'on peut lire dans le Satiricon. (1997 : 50)

Au début de son livre, Apulée désigne effectivement celui-ci comme appartenant à ce genre culturel : « (...) laisse-moi entrelacer pour toi, ici, toutes sortes de fables à la mode milésienne (...) » (Berthes ; Guez, 2016 : 585) et trois histoires racontées dans son livre (l'histoire des sandales oubliées de l'amant, l'histoire du mari qui profite du jeune amant de sa femme avant d'être tué par une sorcière envoyée par celle-ci et l'histoire de l'amant caché près des émanations de soufre (741-750) semblent en effet directement appartenir à ce genre dont Boccace s'inspirera à la fin du Moyen Âge afin de mettre au point son *Décameron*.

On voit donc que Septime Sévère, représentant de la culture rationaliste civique gréco-romaine instituée, rejette la transe pré-civilisationnelle libérée du livre d'Apulée dans les « niaiseries de vieille femme » et donc dans ce qui manque de sérieux sur le plan culturel, du fait

que le livre d'Apulée n'est pas fondé sur le seul « logos » (le discours logique) qui est l'idéal culturel rationaliste civique auquel croit encore cet empereur.

Même chose pour l'empereur Julien (331-363) qui, dans une lettre de 363, explique : « Il convient de ne lire que des histoires tirées de faits réels. Écartons les fictions rapportées sous forme d'histoires chez les Anciens, les affaires d'amour et tout ce qui y ressemble » (Bowie, 1992 : 58).

Mais Saint-Augustin (354-430), qui est nord-africain comme Apulée, prend, lui, très au sérieux ce dernier et mène, dans sa *Cité de Dieu*, un combat serré contre la conception des « daimones » développée par Apulée dans son texte sur Socrate. Représentatif de la nouvelle culture chrétienne en cours d'institution dans l'Empire romain des IV^e et V^e siècles, il s'agit en effet pour Saint-Augustin de mettre désormais fin à l'accès à la transe pré-civilisationnelle libérée défendue par l'anomique Apulée dans ses textes afin d'instituer la croyance en l'idéal culturel chrétien.

Pour le chrétien Saint-Augustin, il s'avère donc à nouveau nécessaire de dévaloriser la capacité créatrice du cerveau humain sur le plan culturel, c'est-à-dire la capacité de celui-ci d'accéder à une transe pré-civilisationnelle libérée de toute croyance culturelle prédéterminée, mais cette fois non plus en rejetant celle-ci dans « la barbarie », « la folie » ou « le mal », comme c'était le cas au temps du rationalisme civique gréco-romain institué (et comme on voit donc encore le faire le rationaliste Septime Sévère dans sa lettre contre Clodius Albinus), mais en rejetant désormais celle-ci dans le « démoniaque ».

Dans la *Cité de Dieu*, Saint-Augustin présente en effet Apulée comme un néo-platonicien, ce qui est exact dans la mesure où, dans *L'Âne d'or*, on trouve une défense de Socrate. Mais la conception du platonisme d'Apulée est loin d'être conforme au rationalisme de Socrate tel que présenté par Platon puisque ce qui l'intéresse chez Socrate, c'est surtout le « daimon » de celui-ci, c'est-à-dire précisément son accès à la transe pré-civilisationnelle libérée et non pas la dimension la plus rationaliste de sa philosophie.

Conclusion

L'Âne d'or d'Apulée apparaît comme un livre typique de la période anomique sur le plan culturel située à la transition entre l'âge du rationalisme civique gréco-romain institué dans l'Empire romain et l'institution du christianisme dans cet empire. Au cours de cette période de transition culturelle se mirent à proliférer les pratiques magiques comme les cultes orientaux au moyen desquels chacun cherchait à faire son salut (culturel) comme il le pouvait dans les métropoles d'un Empire romain où, progressivement, se perdait la croyance au rationalisme civique gréco-romain.

Inséré dans un monde insensé car dénué de toute croyance culturelle crédible et livré de ce fait à un pullulement de pratiques de persécutions de boucs émissaires revenues à leur « barbarie » originelle, le Lucius d'Apulée parvient finalement à s'extraire de ce monde horrible en adhérant au culte d'Isis, déesse égyptienne importée à Rome et dont le culte est présenté, dans le livre d'Apulée, à la manière d'une sorte de monothéisme.

Mais le plus important pour les études littéraires, c'est qu'Apulée a dévoilé, dans son roman, le rôle essentiel joué par le passage par la transe imaginaire libérée par le rire et par la terreur pour parvenir à libérer le cerveau humain de toute croyance en quelque idéal culturel que ce soit afin d'accéder à la création sur le plan culturel, leçon dont sauront se souvenir les romanciers d'autres périodes anomiques de l'histoire culturelle occidentale.

BIBLIOGRAPHIE :

AUERBACH, Erich (1977). *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.

BAKHTINE, Mikhaïl (1982). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

BEAUJEU, Jean (1983). Les dieux d'Apulée. *Revue de l'histoire des religions*, 200, 4, 385-406.

BERTHES, Romain ; GUEZ, Jean-Philippe (Dirs.) (2016). *Romans grecs et latins*. Paris : Les Belles Lettres.

BOWIE, Ewen L. (1992). Les lecteurs du roman grec. Dans Marie-Françoise BASLEZ ; Philippe HOFFMANN ; Monique TREDE (Dirs.), *Le monde du roman grec* (pp. 55-62). Paris : Presses de l'ENS.

DEL CANTO NIETO, José Ramón (2016). *Taciano, Discurso contra los griegos*. Madrid : Akal.

DODDS Erich Robertson (2010). *Paiens et chrétiens dans un âge d'angoisse*. Paris : Les Belles Lettres.

DOWDEN, Ken (2012). Apulée et le culte. Dans Cécile BOST-POUDERON ; Bernard POUDERON (Eds.), *Les hommes et les dieux dans l'ancien roman* (pp. 213-224), Lyon : MOM.

GARCIA GUAL, Carlos (1972). *Los orígenes de la novela*. Madrid : Gredos.

LAMBIN, Gérard (1999). Sur les origines du roman grec. *L'antiquité classique*, 68, 57-80.

TURCAN, Robert (2012). *Le temps de Marc Aurèle (121-180), Une crise des esprits et de la « Paix romaine »*. Paris : Faton.

WOLFF, Etienne (1997). *Le roman grec et latin*. Paris : Ellipses.

Las metamorfosis de Dafne y Apolo en cuatro fábulas áureas

The Metamorphoses of Daphne and Apollo in Four Fables of the Spanish Golden Age

KÉVIN CHANUT-CHAIZE

Université Jean Monnet de Saint-Étienne
chanutkevin007@gmail.com

Palabras clave

literatura áurea;
fábulas mitológicas;
Apolo; Dafne; re-escritura; mitología.

En este artículo evidenciaremos las metamorfosis que experimentan Dafne y Apolo en cuatro fabulas mitológicas de los Siglos de Oro que tratan sobre el mito ovidiano. Nos apoyaremos en un corpus compuesto por la *Fábula de Dafnes y Apolo* de Gregorio Silvestre, la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne* de Jacinto Polo de Medina, la *Fábula de Dafne y Apolo* de Francisco de Quevedo y la *Fábula de Apolo y Dafne* del conde de Villamediana. La finalidad del mito es explicar la creación del laurel. Sin embargo, una de las claves de esta historia es el perseguiamiento recíproco de dos figuras, lo cual desemboca en metamorfosis internas que se encuentran en las producciones poéticas sobre el mito y que nos proponemos examinar. Así pues, la primera parte pretende ser una presentación del mito ovidiano, así como una presentación de la tradición áurea relacionada con las figuras de Dafne y Apolo. La segunda parte expone la definición de una metamorfosis apolínea para finalmente dar paso a una tercera y última parte dedicada a Dafne y su apoteosis.

Keywords

Spanish Golden Age literature; mythological fables; Apollo; Daphne; rewriting; mythology.

In this article, we will highlight the metamorphoses experienced by Daphne and Apollo in four mythological fables from the Golden Age based on Ovid's myth. We will use a corpus consisting of Gregorio Silvestre's *Fábula de Dafnes y Apolo*, Jacinto Polo de Medina's *Fábula burlesca de Apolo y Dafne*, Francisco de Quevedo's *Fábula de Dafne y Apolo*, and the Count of Villamediana's *Fábula de Apolo y Dafne*. The purpose of this myth is to explain the creation of the laurel. However, one of the key elements to this story is the mutual pursuit of two figures that triggers internal metamorphoses that can be found in poetic productions about the myth and that we will study. Therefore, the first part aims to be a presentation of Ovid's myth, as well as a presentation of the Golden Age tradition related to the figures of Daphne and Apollo. The second part sets out the definition of an Apollonian metamorphosis, finally giving way to a third and last part dedicated to Daphne and her apotheosis.

“El primer amor de Apolo fue Dafne, hija de Peneo”, así empieza el mito de Dafne y Apolo en el cual la ninfa se convierte en laurel después de haber sido perseguida por el dios olímpico. Ovidio, el famoso autor latino, introduce entonces las figuras más importantes de uno de los mitos más conocidos de sus *Metamorfosis*. A lo largo de la historia un gran número de artistas volvieron a contar esta fábula. Fue, entre otros, el caso de cuatro poetas de los Siglos de Oro españoles: Gregorio Silvestre y su *Fábula de Dafnes y Apolo*¹, Jacinto Polo de Medina con la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne*², Francisco de Quevedo quien escribió la *Fábula de Dafne y Apolo*³, y el conde de Villamediana y su *Fábula de Apolo y Dafne*⁴. Cada uno de estos poetas compuso versos de índole mitológica para contar su versión de la fábula de Dafne y Apolo. En este estudio nos apoyaremos en un corpus compuesto por estos cuatro poemas para llevar a cabo un análisis mitocrítico, literario y temático de estas reescrituras.

Aunque es cierto que la finalidad de este mito es la creación del laurel, una de las claves de esta historia es el perseguimiento recíproco de dos figuras míticas. El título de la obra principal de Ovidio remarca el plural. Este elemento, así como la dinámica que conecta a Dafne y Apolo, revelan unas metamorfosis internas que se encuentran en las producciones poéticas sobre el mito en los Siglos de Oro españoles.

Estos elementos relacionados con el corpus escogido nos permiten plantearnos las siguientes preguntas: ¿Cómo se reinterpreta el mito de Dafne y Apolo en las cuatro fábulas áureas del corpus? ¿En qué medida los poemas seleccionados permiten la creación de metamorfosis plurales? ¿Qué mutaciones experimentan los personajes mitológicos evocados?

En una primera parte presentaremos algunos elementos importantes para la comprensión del mito de Dafne y Apolo según el modelo de Ovidio, para después evidenciar la presencia de este mito en la literatura áurea española. En una segunda parte subrayaremos lo que, en el corpus, caracteriza cierta metamorfosis apolínea. Para terminar, en una tercera parte, expondremos la manera a través de la cual se desarrolla una apoteosis de Dafne.

1. El mito de Dafne y Apolo en la literatura áurea

Para entender el mito en el que se centra este estudio, es importante ubicar cronológicamente el encuentro con Dafne en la vida del dios Apolo/Febo. La historia se sitúa al principio de la vida de este último. Apolo es una deidad olímpica, pues es el hijo de Júpiter y, tras enfrentarse con la serpiente Pitón, el joven dios acaba discutiendo con Cupido. No se trata de una relación de causalidad, solo hay una elipsis entre las dos historias. De hecho, en el verso 454 de *Las Metamorfosis*, Ovidio precisa con el adverbio latino *nuper* que la victoria sobre la serpiente acaba de producirse. Así, Apolo, galvanizado por su victoria contra Pitón, se cree superior a Cupido, lo cual se refleja en el adjetivo *superbus* que denota cierto desprecio y arrogancia. En el verso 456 llega a criticar las habilidades con el arco que Cupido aparentemente no posee. Apolo hace esto siendo plenamente consciente de que su interlocutor es también un *deus arctitenens*. Resulta bastante interesante recordar que, como se dice anteriormente en los versos 441 y 442, Ovidio destaca el hecho de que Apolo no suele utilizar

¹ La edición de referencia que se ha utilizado es la del filólogo granadino Antonio Marín Ocete publicada en 1938.

² Este poema se encuentra en un libro sobre el poeta murciano y su producción escrita publicado por la Real Academia Alfonso X el Sabio.

³ Dentro de las numerosas ediciones del trabajo de Quevedo hemos decidido trabajar con la de James O’Crosby publicada en 1997.

⁴ Para redactar este artículo hemos consultado la edición de María Teresa Ruestes de los poemas del conde de Villamediana.

sus habilidades militares contra enemigos reales. Es bastante irónico ver la seguridad que muestra el dios al burlarse de Cupido. Tras ello, el dios del amor se enfurece, ya que uno de sus atributos es el uso del arco. De hecho, para vengar esta afrenta, Cupido decide enviar una flecha de plomo, *plumbum*, a la ninfa Dafne, que se encontraba allí, y una flecha de oro, *auro*, a Apolo. Esto es lo que se refleja en los versos 472 y 473: “Hoc deus in nympha Peneide fixit; at illo / Laesit Apollineas trajecta per ossa medullas” (1806: 51). Estos elementos reafirman perfectamente el paralelismo que existe entre los dos personajes y la tensión interna que está a punto de unirlos. Así, al tratarse de un mito y de una disputa entre dos divinidades, este elemento desencadenante implica características que podríamos calificar de sobrenaturales. Apolo se enamora perdidamente de Dafne porque está bajo la influencia de los poderes del dios cuya ira ha provocado. Es en este momento de la historia de Ovidio cuando el narrador decide presentarnos un poco más a la ninfa, a la que hasta entonces solo conocemos por su filiación, ya que se la presenta como *Daphne Peneia* en el verso 452 y *nympha Peneide* en el verso 472. Dafne es una ninfa que se niega a casarse, su padre lo sabe y ella siempre se ha mantenido al margen de los demás. Ovidio relata que Dafne negocia, en cierto modo, con su padre para tener derecho a permanecer virgen. Por eso se mantiene oculta y, en el verso 539, Ovidio se refiere a ella utilizando el término *virgo*, ya que la virginidad y el carácter secreto de Dafne son importantes. Durante la conversación con su padre, ella le recuerda en particular el caso de la diosa Diana, una de las diosas que hicieron voto de castidad. Esta conversación entre Peneo y su hija también permite destacar la belleza de la ninfa, ya que su propio padre parece anunciar que su *decor*, es decir, su apariencia, constituirá un verdadero obstáculo para la preservación de su virginidad. No se trata aquí de atribuir a Peneo capacidades adivinatorias, pero es evidente que el dios-río ya predice la caída de su hija. Alan H. F. Griffin explica que

In the *Metamorphoses*, we find comedy, love elegy, pastoral, oratory, soliloquy, epic battle-pieces, tragedy, and didactic as Ovid lets his talents rip and his learning flow. But his chief concern in telling stories remains constant to exploit their emotional content to the limit. (1977: 62)

Eso es precisamente lo que está en juego a continuación y lo que acentúa la tensión narrativa contenida en los versos que siguen a la presentación de la joven ninfa. De hecho, Dafne debe escapar de un dios enamorado que solo tiene ojos para ella. Como dice Ovidio en el verso 539: “Sic deus, et virgo est; hic spe celer, illa timore”. (1806: 57) Es la esperanza, *spe*, lo que motiva a Apolo, y el miedo, *timore*, lo que motiva a Dafne. Esta carrera se desarrolla en varias etapas. En efecto, en un primer momento, Apolo no duda en alabar sus méritos y elogiar sus habilidades y cualidades para seducirla. De hecho, cree que si ella huye es porque no sabe quién es él, como se indica en los versos 514 y 515 con la doble ocurrencia de *nescis*, ignorar. Por ello, asistimos a una descripción topográfica de los territorios sobre los que el dios explica que ejerce influencia. También precisa su filiación, seguramente para demostrar que es un buen partido. Aprovecha además para destacar la amplitud de los ámbitos de los que es patrón: la música, la medicina, el tiro con arco y la adivinación. Ovidio también lo destaca a través de los epítetos y las perífrasis que utiliza en sus textos, como *Phaebus* en el verso 490, *Paeon* en el verso 566, *deus arctitenens* en el verso 441 o *juvenis deus* en el verso 531... Dafne se ve perseguida por una divinidad extremadamente poderosa que la corteja. Sin embargo, al ver que ella no es receptiva, Apolo no soporta seguir desperdiciando sus halagos, como explica Ovidio en el verso 531, por consiguiente, una verdadera caza comienza. La voz poética recurre entonces a

una metáfora que describe la persecución de una liebre por un perro de caza. Para Paula James, este pasaje pone de manifiesto una verdadera crisis de identidad del dios, que “boost[s] his confidence with a hymn to self in face of Daphne’s rejection” (1986: 24). Esto pone de manifiesto la angustia en la que se encuentra.

Esta alteración de los sentimientos, provocada por la intervención de Cupido, hace que las cosas no puedan volver a cambiar. Ahí reside toda la fatalidad de este mito. Así, en la versión de Ovidio, Dafne, agotada ya por el esfuerzo, pide ayuda a su padre, el dios río Peneo. Este accede a su petición y la convierte en una planta que, según el verso 450, aún no existía: el laurel. Es importante señalar que Apolo es el primero en nombrar al árbol en el que se ha convertido Dafne. De hecho, en el verso 559, utiliza el término *laure*, y el vocativo subraya además el hecho de que se dirige a la ninfa. En total, sin contar la parte del Libro I dedicada a Pitón, hay dos apariciones del término “laurel” en el texto, en los versos 559 y 566. La primera vez lo utiliza Apolo, y la segunda vez cuando Dafne parece asentir con la cabeza tras el discurso de Apolo. Durante dicho discurso, Apolo decide apropiarse de la planta. Así, Dafne permanece detenida en el tiempo, porque con el transcurso de los años su historia pasa a un segundo plano y muchas personas que utilizan el laurel como símbolo de éxito ignoran el mito que se encuentra en el origen de esta planta. En nuestra opinión, esto es lo que ocurre aquí, pues la historia de Dafne está relacionada con la de Apolo, quien tiene el laurel como atributo. El dios le anuncia su destino explicándole claramente para qué servirá esta planta. Así, parafraseando el primer verso de Ovidio, la ninfa Dafne, hija del dios Peneo, fue el primer amor de Apolo.

Este mito fue muy importante para la literatura europea, en particular “los tres momentos fundamentales de la fábula de Apolo y Dafne que se narra en *Las Metamorfosis* de Ovidio” (Zimic, 2021: 81) que acabamos de presentar, a saber, la venganza de Cupido, la huida de Dafne y su transformación. Por consiguiente, ahora es importante interesarse en la tradición ovidiana que se creó en los Siglos de Oro españoles en torno a las figuras de la *nympha Peneide* y del *deus arcitenens*.

En general, cuando se habla de las reescrituras del mito de Dafne y Apolo, es fundamental mencionar a Petrarca, pues su poesía ejerció una gran influencia sobre las letras áureas. Ya sabemos que “los autores barrocos siguen [la] estela petrarquista para desarrollarla, parafrasearla o subvertirla con el tratamiento burlesco” (Castro Jiménez, 2010: 79). El simbolismo del laurel, y por ende del mito ovidiano, está en el centro de su famoso *Canzoniere* en el cual recrea el mito sin mencionar el nombre de Dafne. La tradición creada por Petrarca, así como su interés por el destino de la ninfa siguieron estando presentes en la poesía de Garcilaso de la Vega. En efecto, en 1526, al “emp[ezar] a escribir a la manera de los petrarquistas” (Martínez Cuadrado, 2020: 19), el poeta se apropia de los temas sobre los cuales escribe el autor florentino. Destaquemos dos poemas garcilasianos que consisten en una reutilización del mito de Dafne y Apolo: el *Soneto XIII* y su *Égloga III*. En el soneto se narra la metamorfosis de la ninfa Dafne en laurel, y este sienta las bases de una forma determinada de abordar el mito que se prolongaría durante varias décadas de producción literaria. En la *Égloga III* encontramos versos similares a los del *Soneto XIII* con una clara mención a Dafne y Apolo. Sin embargo, señalemos una diferencia importante con el soneto mencionado anteriormente: la parte dedicada a Dafne y Apolo no se centra únicamente en la metamorfosis de la ninfa.

Mencionemos también otras composiciones en verso como los sonetos “gemelos” y satíricos compuestos por Francisco de Quevedo. Son “los [...] más conocidos, glosados y estudiados por la crítica” (Torres Salinas, 2020: 214). En estos sonetos asistimos a la

persecución de Dafne y luego a su metamorfosis. Quevedo construye estos sonetos en paralelo y participa en la creación de lo que Cristina Torres Barrado denomina una “línea pareja” (2012: 151) ya que se contestan. Esto es aún más evidente cuando, al colocar sintácticamente los títulos uno al lado del otro, se aprecia una estructura en quiasmo: *a Apolo siguiendo a Dafne, a Dafne buyendo de Apolo*.

Para terminar, si nos alejamos de la poesía, cabe señalar que el mito de Dafne y Apolo también se reutilizó en el teatro. De hecho, aunque la comedia titulada *El amor enamorado*, escrita por Lope de Vega en 1635, no constituye una adaptación del mito propiamente dicha, conviene mencionarla. Su título insinúa una conexión con los acontecimientos de la fábula de Ovidio. Además, aparecen los personajes de Apolo, Dafne y Cupido, entre otros.

Así, estos ejemplos muestran claramente la importancia del mito durante los Siglos de Oro. En efecto, la *fábula de Dafne y Apolo* se inscribió en una larga tradición artística proteiforme que, en la poesía, se expresó en diferentes tipos de producción, como el soneto y la comedia. Estas formas poéticas nutrieron la creatividad de los escritores áureos, así ellos pudieron desarrollar otro tipo de poema: la fábula mitológica. Remarcaremos a continuación su importancia y presentaremos las cuatro fábulas sobre las cuales se basa este artículo. Hemos incluido en este corpus una fábula de Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa titulada *Fábula de Apolo y Dafnes*, que cuenta con ciento tres quintillas dobles, también llamadas coplas reales. Una quintilla doble es una estrofa de diez octosílabos. Así pues, el poema de Gregorio Silvestre está compuesto por mil treinta versos. Fue publicado en 1582 a título póstumo por Pedro de Cáceres (Guillén, 2022: 125-153). La fábula de Quevedo se titula la *Fábula de Dafne y Apolo*. Fue publicada en 1605 en la primera parte de las *Flores de Poetas ilustres* de Pedro de Espinosa con otros dieciocho poemas del autor (Alonso Veloso; Candelas Colodrón, 2007: 63-80). Esta fábula de Quevedo está escrita en veintidós quintillas y, por lo tanto, tiene ciento diez versos. Estas ocurrencias del mito ovidiano en la poesía quevediana son una prueba de que se trata de un tema que el poeta conoce bien y que puede considerarse una verdadera fuente de inspiración. Esta fábula es anterior a los sonetos, y en su estudio sobre estos, Javier Maldonado Araque destaca que los sonetos son diferentes de la *Fábula de Dafne y Apolo*, que pertenece a “una poesía joven de Quevedo” (2010: 225). La tercera fábula que hemos escogido es la *Fábula de Apolo y Dafne* de Juan de Tassis y Peralta, el conde de Villamediana. Es un poema de ciento veinte octavas reales, es decir de ciento veinte estrofas de ocho endecasílabos. La última fábula sobre la cual se apoya este estudio es la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne* del poeta murciano Polo de Medina⁵ publicada en 1634 y que cuenta con mil doscientos versos.

2. La elaboración de una metamorfosis apolínea

La pluralidad de las metamorfosis que aborda el mito de Dafne y Apolo invita a los lectores de estas fábulas a plantearse la pregunta de cómo está impactado Apolo por lo que vive. Por consiguiente, queremos aquí presentar lo que se puede considerar como una metamorfosis del joven olímpico. En el verso “Primus amor Phœbi Daphne Peneia” el adjetivo *primus* subraya el hecho de que la hija del dios fluvial Peneo es el primer ser amado de Apolo. Dafne asume pues un cargo casi primordial; marca el inicio de una vida amorosa del dios llena de desdichas, como lo señala la psicoanalista Marie-Laure Colonna (2019: 93-108). Dafne no es

⁵ Notemos la presencia de un doble juego onomástico en el nombre y el apellido de Jacinto Polo de Medina. Efectivamente, Jacinto es amante de Apolo. Además, el apellido del poeta Polo le viene de su madre y era en realidad Apolo. Se llama en realidad Apolo de Medina.

otra que la primera de una larga serie de seres con quienes Apolo mantiene relaciones pasionales y que acaban muriéndose de manera trágica. Es el caso de Jacinto y de Cipariso, ambos mencionados en el corpus de fábulas sobre el mito de Dafne y Apolo. El ciprés es un árbol que simboliza el duelo y que, de la misma manera que el laurel, nunca pierde su color verde. Representa también la longevidad pues une el cielo y la tierra. Además, estas historias se siguen y Apolo siempre las vive de manera trágica (Grupo Tempe, 1998: 63-94). En la fábula de Quevedo, el dios está detrás de la ninfa, el poema se abre con estos dos versos: “Delante del Sol venía / Corriendo Dafne, doncella” (1997: 57). Aunque el dios está mencionado primero, se pone de relieve el hecho de que la doncella está delante de él ya que no consigue atraparla. Asimismo, la mención de su calidad de Sol tiene aquí una dimensión hiperbólica puesto que la ninfa no puede teóricamente correr delante del astro solar. María Emilia Cairo explica que, al largo de esta persecución, Apolo está “como despojado de sus poderes medicinales” (2019: 62). Puesto que no logra atrapar a Dafne, “[el dios] se vuelve inútil cuando se encuentra involucrado en una historia de amor” (62) a pesar de que se trate de un joven dios, del “gran vencedor”, como lo dice Silvestre en el verso 23 de su poema, que acaba de matar a la terrible Pitón. Gregorio Silvestre indica que Apolo implora al viento en el verso 523: “o préstame tu poder con que la detenga yo” (1938: 195). Este verso explicita el hecho de que el mito de Dafne y Apolo presenta a un dios olímpico tan desesperado e impotente que acaba pidiéndole ayuda a una deidad menor. Una vez tocado por la flecha de plomo Apolo cambia su forma de ser a su pesar. Claire Dorly remite al trabajo de Blanche Cerquiglini y explica que “la métamorphose imposée à l’homme opère presque toujours par un basculement d’un état supérieur à un état inférieur” (2019: 51). Es cierto que Cupido no le quita la inmortalidad a Apolo, dado que no es tan potente como para hacerlo, pero consigue alterar la manera en que es percibido y actúa. En cierta manera pierde sus poderes y está sometido a la voluntad de Amor. Por consiguiente, aunque hablemos de un dios y no de un ser mortal, esta definición de la metamorfosis es relevante ya que nos invita a reflexionar sobre este concepto de manera más abierta que el mero cambio de un ser antropomorfo a una forma animal o vegetal.

Aunque una metamorfosis se define generalmente por su carácter físico, podemos destacar otros tipos de metamorfosis. Por ejemplo, Iván Sánchez Llanes analiza la manera en que se articula el amor barroco y explica que puede llevar a “una mutación identitaria” (2024: 163). Es un punto importante para tener en cuenta, puesto que es precisamente lo que ocurre después de la metamorfosis de Dafne. En efecto, Apolo toma la decisión de ostentar y de hacer lucir laureles en momentos precisos de la vida romana, lo cual lo lleva a utilizar el laurel como atributo suyo. Dicho atributo ejerce una influencia importante en las representaciones de Apolo. Por lo tanto, después de una persecución que empieza por una alteración del comportamiento de Apolo por parte de Cupido y que continúa con una pérdida de sus poderes, Apolo acaba reivindicando el laurel como suyo, un símbolo de amor trágico. Su propia calidad de deidad cambia, así como su culto y sus representaciones, está metamorfoseado (Fulkerson, 2006: 388-402). Hay elementos que no cambian y que los poetas movilizan siempre porque caracterizan a Apolo; es el caso de la luz, por ejemplo.

A través del uso de metáforas en el corpus la figura de Apolo destaca por la luz que encarna. Si vamos más allá de las consideraciones léxicas y simbólicas, es interesante examinar lo que une esta luz apolínea con la luz de algunos poetas del corpus. El hecho de reescribir un mito tan icónico como el de Dafne y Apolo permite a cada autor crear una nueva versión del dios, lo cual introduce migraciones textuales y propone un nuevo panteón de avatares divinos. En su estudio de la obra de Juan de Tassis y Peralta, María Teresa Ruestes subraya el hecho de

que se puede vincular la poesía amorosa del conde de Villamediana con la luz. A veces dicha luz está sublimada o utilizada de manera abstracta; puede también aparecer como paradójica y de dos filos como lo podemos ver en la última estrofa de uno de los sonetos que compuso: “Tu fuego, y no tu luz, se comprende, / rayo que alienta y rayo que lastima, / del cielo flor y de la tierra estrella” (Ruestes, 1992: 142). Estos versos ilustran perfectamente esta dialéctica amorosa que plasma Apolo y que se encuentra en el corpus. En efecto es una luz que “mat[a] y vivific[a] juntamente”, dado que Apolo causa la caída de Dafne, aunque esté influenciado por Cupido-Amor. Por esta razón su oponente se encuentra en una postura ambigua que lo hace cambiar. Esta visión del amor marca una parte significativa de la poesía del conde de Villamediana. Por ejemplo, en sus poemas “es el amor guerra de fuerzas contrarias y antagónicas que expresa con las tópicas oposiciones petrarquistas «fuego» / «nieve», «alegría» / «tristeza», «engaño» / «autoengaño»” (24-25). Este último binomio nos hace pensar en otro concepto importante de la literatura barroca: el desengaño (Rosales, 1966: 653-658).

Rafaèle Audoubert Moreno define el desengaño como “la prise de conscience de l’erreur morale, le processus intellectuel de découverte de la réalité des choses” (2012: 2). Es una luz de verdad que permite ser dueño de sí y darse cuenta de cómo actuar. Es lo que ocurre con Apolo en las fábulas, de repente simbolizaría paradójicamente esta luz, ya que él mismo la plasma. La voz poética cuenta en el poema de Quevedo la historia de un joven dios que, a su pesar, está obligado a perseguir a una ninfa; esta situación lo hace sufrir. Consideramos que la metamorfosis de Dafne y la decisión tomada por Apolo de ostentar el laurel son un ejemplo de realización del error que comete. Efectivamente, el joven olímpico es el perfecto ejemplo del amante desengañado solamente animado por sus pasiones. Este comprende el hecho de que el amor y la belleza pueden a veces engañar. Además, la metamorfosis vegetal de Dafne impide a Apolo tener el cuerpo que desea, puesto que, sacrificando su apariencia humana, la ninfa reafirma su voluntad de no casarse. Estos elementos nos llevan a considerar esta fábula como un ejemplo de desengaño quevediano. Además, el concepto del Apolo desengañado evoca otra vez la dinámica poética villamediana. En su antología María Teresa Ruestes explica que en sus fábulas mitológicas el conde de Villamediana “despoj[ea] el mito] de toda incidencia subjetiva o traslación moral” (1992: 54). Ella menciona también en un segundo tiempo las consideraciones éticas que animan a Apolo cuando discute con Cupido, del verso 161 al verso 164 Apolo dice: “Ociosa juventud pague tributo / a tu vana ambición, dulces engaños / sean el galardón, sean el fruto, / que desengaña el tiempo en breves años” (347). Como lo sugiere el verbo “desengañar”, el conde de Villamediana presenta también en su poesía una visión del desengaño y del escarmiento. Por consiguiente, es posible, en menor medida, leer el Apolo villamediano bajo este prisma⁶. Sigue efectivamente las mismas etapas descritas por Quevedo, y se entiende aún mejor que lo que lleva al desengaño es el amor personificado por Cupido. Aunque es uno de los motivos para cometer faltas de conducta, es imprescindible recordar que Apolo está bajo la influencia de los poderes de Cupido. En esta fábula, Diana desempeña un papel clave, ya que, en cierto modo, explica a su hermano gemelo el acto que acaba de cometer y participa en su razonamiento. Esto le lleva, por ejemplo, a intentar reparar su falta, en cierto modo, inmortalizando a Dafne al convertir el laurel en su atributo. La última estrofa del poema del conde de Villamediana menciona el “trono eterno”, el mismo adjetivo que utiliza Quevedo

⁶María Teresa Ruestes menciona además en su antología el hecho de que en la poesía de Juan de Tassis y Peralta los árboles son a veces testigos del desengaño del conde. Subraya, por ejemplo, el hecho de que este es el caso de los cipreses y que esto se pone especialmente en evidencia por perífrasis míticas, así como por metamorfosis vegetales. Esto recuerda al mito de Dafne y Apolo.

cuando habla de “renombre eterno”⁷. Estos ejemplos remarcan el hecho de que se puede considerar este vínculo con el desengaño como otra “mutación identitaria”, puesto que Apolo encarna nociones relacionadas con la concepción poética de autores que utilizan su figura; es a la vez personaje y personificación. Esta doble condición, particularmente notable con el desengaño, subraya el proceso moral y amoroso que puede llevar a una persona a cambiar. Por consiguiente, insistimos en hablar de metamorfosis puesto que se lee el desarrollo del mito de un dios impactado por un amor unidireccional que lo cambia para siempre.

3. La apoteosis auroral de Dafne

El último punto sobre el cual queremos versar en este artículo es el esquema metamórfico que se crea en estas fábulas en torno a la figura de Dafne y su vínculo con la Aurora. En su diccionario la Real Academia Española define la Aurora como una “luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del sol.” Las cuatro fábulas del corpus concuerdan con esta definición pues los poetas conciben también la Aurora como un elemento luminoso y utilizan varias veces el color rosa. En cada fábula se compara a la ninfa Dafne con la Aurora. En el poema del conde de Villamediana, en el verso 228, dice que es “la que es clara Aurora del sol naciente” (1992: 348), Quevedo indica en su primera estrofa: “Y en ir delante tan bella, / Nueva Aurora parecía” (1997: 57). Este paralelo entre la belleza y la Aurora está también presente en los versos 397 y 398 del poema de Polo de Medina: “y él mismo se dirá: “Será la Aurora; / ¿quién había de ser cosa tan bella?” (1948: 221). Sin embargo, notemos que Gregorio Silvestre es el único que no nombra claramente la Aurora, se centra en su cualidad de ninfa gracias a varios adjetivos. Por este motivo, en su poema encontramos palabras como “hermosa” en el verso 220, “deseada” en el verso 375 pero sobre todo “celestial” en los versos 545 y 695. Esto eleva a Dafne para colocarla, a la manera de las comparaciones con la Aurora, en un plano celeste.

Además, la Aurora anuncia la llegada del Sol. De algún modo Dafne pasa a ser simbólicamente el heraldo de Apolo. Es cierto que anuncia el desarrollo de la historia del dios, como lo indica el verso 452 del Libro de *Las Metamorfosis*, pero esta condición va más allá de la mera dimensión empírica de su encuentro. En efecto, al convertirse en uno de los atributos de Apolo, más aún uno de los más famosos, Dafne permite la identificación del joven olímpico dentro de un extenso panteón. Se puede entonces señalar otra vez el hecho de que tiene un papel activo en una metamorfosis de Apolo. Su nueva condición de Aurora hace que preceda cronológicamente al Sol. Es, de hecho, lo que ocurre simbólicamente en el mito de Dafne y Apolo puesto que el dios explica que la persigue porque ella es su único objetivo. Recordemos que se habla por ejemplo de la carrera del Sol; es lo que escribe Quevedo en su primera estrofa: “Delante del Sol venía / Corriendo Dafne, doncella” (1997: 57). Este concepto se ve también en la quintilla trigésimo-quinta de la fábula de Gregorio Silvestre donde se dice que Apolo “Lleva por guía y estrella, / y en el alma por medalla, / aquella imagen tan bella / de Dafnes, para hallala / con la misma lumbré della” (1938: 189). El poeta subraya también esta persecución del verso 515 en el verso 519 cuando escribe: “De su honestidad me espanta / que

⁷En su obra los dos poetas recurren también varias veces al canon de la *dolce nemica*, establecido por Petrarca y retomado por Garcilaso. Esto hace referencia a un poema del poeta florentino en el que la mujer amada huye y causa por ello el tormento de quien la ama. En Quevedo y el conde de Villamediana es posible leer algunos de sus poemas desde este prisma. Además, nos parece que las dos fábulas del corpus ejemplifican particularmente bien esta dinámica de la *dolce nemica* por el desengaño.

a Febo en su seguimiento, / con el aire que levanta, / la pierna descubre el viento / y ello le muestra la planta” (195). En este caso utilizar la denominación “Febo” permite enfatizar el carácter solar de esta carrera. Contribuye a la creación de una distinción implícita entre lo que ocurre en el plano terrestre, entre dos deidades alcanzadas por Cupido, y lo que pasa en el plano astral entre el Sol y la Aurora. Gregorio Silvestre recurre, por ejemplo, diez veces a palabras de la familia morfológica del verbo seguir. Estas ocurrencias puntuales acentúan otra vez la dinámica que presenta el mito. Para el conde de Villamediana la fuga de Dafne ocurre también en el cielo, en los versos 551 y 552 explica que: “Fénix le pareció, Fénix volante / la fugitiva estrella al sol amante” (1992: 356).

En su fábula burlesca, Polo de Medina consigna el discurso que hace Apolo a la que pretende seducir. En el verso 258, se dice que el joven dios declama a Dafne lo siguiente: “aquí tiene un esclavo vueseoría” (1948: 218). Se puede interpretar esta relación de subordinación como una marca de la dependencia del Sol que no puede amanecer sin la Aurora. Es por ello por lo que persigue a la que califica de “fugitiva de [sus] ojos” (221) en el verso 379 y que de hecho tiene un rostro, según el verso 264, “roso y belloso” (218). Esta referencia al color nos hace pensar en la definición de la RAE que citamos antes. En el corpus, Jacinto Polo de Medina es el poeta que más recurre a metáforas vinculadas con el color rosa, sobre todo al principio de su fábula, donde menciona este color ocho veces, del verso 77 al verso 94. Dice en el verso 78 que, para él, la palabra “rosa” es un “notable vocablo” (213), lo cual realza aún más este color. Recordemos también que esta comparación con una flor, y por metonimia con el color, parece lógica pues Dafne se metamorfosea en laurel. Así pues, este fenómeno vegetal permite convocar otra flor simbólicamente importante para los poetas de los Siglos de Oro. Esta carrera desde el laurel hacia la Aurora pasa también por un paralelo semántico. En efecto, como lo señala Mary E. Barnard, a partir de la poesía de Petrarca es posible poner de realce redes de sustantivos que evocan el nombre Laura. Por consiguiente, cabe recordar los siguientes parónimos: *l'aurora, l'aura, l'ora, l'oro, l'aureo, lauro* (1987: 93). De hecho, en un artículo que trata sobre la traducción al español del *Canzoniere* de Petrarca, María José Rodrigo Mora explica que en el trabajo de Ángel Crespo él indica en una nota a pie de página que la expresión “la áurea” alude a “«láurea» (de Laura-laurel)”. El traductor añade también que estos “juegos de palabras son muy frecuentes en el *Cancionero*” (1996: 147).

Para concluir, parece importante mencionar el trabajo del filólogo alemán Friedrich Max Müller en la medida en que permite proponer una visión más mitográfica de la Aurora que se discute aquí y confirmar la relación que existe entre la figura de Dafne y la Aurora. En el siglo XIX Müller trabajó en lo que después pasaría a ser la mitología comparada, lo cual lo lleva a realizar un estudio onomástico de algunos mitos. Así es como, basándose en el *Rigveda*, escrito en sánscrito védico, rastreó el origen del nombre de Dafne. Para ello, empieza por el término *Ahaná* o *Dabaná* que encuentra en estos poemas y que se refiere justamente a la Aurora, después de una transliteración de *Dabaná* al griego: “Dáphne stands before us, and her whole history is intelligible. Daphne is young and beautiful – Apollo loves her – she flies before him, and dies as he embraces her with his brilliant rays” (1881: 398). Esta demostración es un ejemplo claro de lo que Müller pretende buscar, pues compara varios mitos con el fin de destacar las potenciales diferencias que presentan mientras rastrea su origen. Para él, el mito de Dafne y Apolo es el resultado de una tradición poética que explica el amanecer del Sol a través de una personificación de la Aurora. Este paralelo etimológico entre Dafne y la Aurora es

especialmente interesante porque sabemos que en griego antiguo *δάφνη* (dáphnē) se refiere al laurel⁸.

Por ende, podemos poner de relieve el binomio “aurora” y “laurel” y el binomio *Dabaná* (Aurora) y *δάφνη* (laurel). A partir de entonces, en las fábulas del corpus que reescriben justamente el mito de Dafne y Apolo, se dibuja una verdadera red fonética y simbólica que recorre el corpus. Como lo acabamos de remarcar, gracias a metáforas en torno a lo celeste, a la subordinación de Apolo y de la manera a través de la cual la describen, Dafne se metamorfosea en laurel y luego en Aurora. En consecuencia, elevándola al estatuto de ninfa celestial los poetas del corpus contribuyen a lo que podemos considerar como una apoteosis, aunque las ninfas ya son inmortales. La apoteosis es literalmente un movimiento hacia lo divino; cabe considerar este fenómeno como una ascensión hacia los cielos especialmente porque allí viven los olímpicos y la corte de Júpiter. Deificar de nuevo a Dafne es una manera de liberarla, puesto que ya no está atrapada en su condición de planta cuyo destino es celebrar a los vencedores. De hecho, ella se convierte en otra entidad que sale del prado en el cual estaba corriendo para recorrer el cielo, lejos de un Sol que la perseguiría aún, pero sin atraparla nunca.

Conclusión

Este artículo ha permitido destacar la importancia de la fábula mitológica durante los Siglos de Oro españoles. Esto se ha hecho gracias a la presentación de una genealogía del tratamiento del mito de Dafne y Apolo en España para destacar las tradiciones petrarquista y garcilasiana. Dicha genealogía nos ha ayudado a introducir el corpus compuesto por cuatro fábulas. El estudio de un verdadero tejido mitológico ha permitido poner de relieve el hecho de que la esencia misma del mito de Dafne y Apolo es la persecución. Apolo, como se ha ejemplificado en la segunda subparte, persigue a la mujer que ama y se ve transformado, ya que es simbólicamente cambiado por el laurel, pero también por los poetas del corpus. Por último, Dafne es la perseguida, pero simbólicamente consigue asumir una función de heraldo y huir del prado para elevarse a los cielos a través de la Aurora.

Concluamos diciendo que, durante los siglos XVI y XVII españoles, el mito de Dafne y Apolo se volvió a utilizar varias veces, pero sobre todo que, en cuatro ocasiones, los poetas optan por reescribirlo en forma de fábulas con diferentes intenciones y aspiraciones, conservando sin embargo siempre una afinidad por el laurel y la historia que representa: la de una ninfa que, perseguida por el Sol, acaba convirtiéndose en su símbolo más importante.

BIBLIOGRAFÍA:

ALONSO VELOSO, María José; CANDELAS COLODRON Manuel Ángel (2007). Los poemas de Quevedo incluidos en la primera parte de *Flores de Poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa. *Calíope*, 13(2), 63-80.

AUDOUBERT MORENO, Rafaèle (2012). Le *desengaño* ou la leçon morale dans un poème de Francisco de Quevedo. *Cahiers du Celec*, 2, 1-10.

BARNARD, Mary E. (1984). Myth in Quevedo: The Serious and the Burlesque in the Apollo and Daphne Poems. *Hispanic Review*, 52(4), 499-522.

BARNARD, Mary E. (1987). *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*. Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies. Durham: Duke University Press.

⁸ En griego, si la delta es minúscula, la palabra designa al laurel en sentido botánico de la palabra y si es mayúscula, se refiere a la ninfa.

CAIRO, María Emilia (2019). Las historias de amor de Apolo y las dinámicas narrativas en *Metamorfosis* de Ovidio. *Stylos*, 27(27), 58-70.

CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores (2010). Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro. *Studi Ispanici*, 35, 77-94.

COLONNA, Marie-Laure (2019). Apollon, Orphée et les dauphins. Deux visages du masculin. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 1(149), 93-108.

DORLY, Claire (2019). Daphné : Un mythe de métamorphose, métamorphoses d'un mythe. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2(150), 49-67.

FULKERSON, Laurel (2006). Apollo, Paenitentia, and Ovid's *Metamorphoses*. *Mnemosyne*, 59(3), 388-402.

GRIFFIN, Alan H. F. (1977). Ovid's *Metamorphoses*. *Greece & Rome*, 24(1), 57-70.

GRUPO TEMPE (1998). *Los dioses del Olimpo*. Madrid: Alianza.

GUILLÉN, Verónica (2022). Ediciones, ejemplares y lectores. Aspectos sobre la recepción y la transmisión textual impresa de Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre. *Limite. Revista de estudos portugueses y de la lusofonía*, 10(2), 125-153.

JAMES, Paula (1986). Crises of identity in Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, (33), 17-25.

MALDONADO ARAQUE, Javier (2010). Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva. *Florentia Iliberritana*, 21, 215-226.

MARTÍNEZ CUADRADO, Francisco (2020). *La Edad de Oro: Vida, fortuna y oficio de los escritores españoles en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Renacimiento.

MÜLLER, Friedrich Max (2020). *Selected Essays on Language, Mythology and Religion*. Volume 1. Nachdruck der Ausgabe von 1881. Norderstedt: Hansebooks GmbH.

OVIDIO, Publius Ovidius Naso (1806). *Les Métamorphoses d'Ovide. Traduction Nouvelle avec le Texte Latin, suivie d'une analyse de l'explication des fables, de notes géographiques, historiques, mythologiques, et critiques*. Traducido por Mathieu-Guillaume-Thérèse VILLENAVE. Paris: F. Gay, C. Guestart.

PETRARCA, Francesco (2004). *Cancionero. 1. Letras universales 121*. Edición de Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra.

POLO DE MEDINA, Jacinto (1948). *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*. Edición: Academia Alfonso X el Sabio. Biblioteca de Autores Murcianos. Murcia.

QUEVEDO, Francisco de (1997). *Poesía varia*. Letras hispánicas 134. Edición de James O'Crosby. Madrid: Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2025). *Diccionario de la lengua española*. En línea. <https://dle.rae.es> [15 de febrero de 2026].

RODRIGO MORA, María José (1996). Laura traducida al español contemporáneo. En Associazione Ispanisti Italiani (eds.), *Lo spagnolo di oggi: forme della comunicazione. Atti del Convegno di Roma dell'Associazione Ispanisti Italiani* (15-16 marzo 1995). Roma: Bulzoni, 141-153.

ROSALES, Luis (1966). *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

RUESTES, María Teresa (1992) (Ed.). Edición, prólogo y notas. En Juan de Tassis y Peralta VILLAMEDIANA, *Poesía*. Barcelona: Planeta.

SÁNCHEZ LLANES, Iván (2024). Amor y uniformidad en el Barroco hispano. *Edad de Oro*, 41, 153-166.

SILVESTRE, Gregorio (1938). *Gregorio Silvestre, Poesías*. Selección, prólogo y notas de Antonio Marín Ocete. Granada: Publicaciones de la Facultad de Letras.

TORRES BARRADO, Cristina (2012). Quevedo y la mitología clásica. *Revista Alcántara*, 75, 131-154.

TORRES SALINAS, Ginés (2020). Una lectura barroca de la mitología: la figura de Apolo en la poesía de Quevedo. *La Perinola*, 24, 207-233.

VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta (1992). *Poesía*. Edición, prólogo y notas de María Teresa Ruestes. Barcelona: Planeta.

ZIMIC, Stanislav (2021). Las églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64, 5-107.

Simbolistica și rolurile zeului Amor în romanul lui Lucius Apuleius

The Symbolism and Roles of the God Cupid in Lucius Apuleius' Novel

ANDREI VICTOR COJOCARU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

andreicojocaru93@yahoo.com

Cuvinte-cheie

condiție umană;
metamorfoză;
suflet; trup solar;
trup lunar.

În tripla sa calitate de scriitor, filosof neoplatonician și practicant al religiilor misterelor, Lucius Apuleius include în *Cele 11 cărți de metamorfoze* (*Metamorphoseon libri* sau *Asinus aureus*) o poveste centrală, ce nu pare să aibă o legătură directă cu sensul literal al aventurilor protagonistului. Îmbinând elemente mitologice, filosofice și alegorice, povestea despre Amor și Psyche propune o rescriere literară a călătoriei sufletului în căutarea iubirii divine. Dublat de o analiză a relației dintre planul uman și cel divin, dintre iubirea senzuală și cea sacră, firul narativ vizat depășește, cu mult, rolul unui simplu episod narativ. Zeul Amor este descris într-o dublă ipostază: mai întâi, ca tânăr capricios și seducător, iar, ulterior, ca soț devotat ce își poartă soția către culmile celeste ale iubirii. Prezentul articol explorează ipostazele și motivațiile zeului iubirii – atât în cadrul restrâns al istorisirii amintite, cât și în contextul mai larg al romanului lui Lucius Apuleius. Ne interesează, cu precădere, aprofundarea sensurilor simbolurilor care au devenit părți constituente ale filosofiei perene.

Keywords

human condition;
metamorphosis;
soul; solar body;
lunar body.

In his triple role of writer, Neoplatonist philosopher and practitioner of mystery religions, Lucius Apuleius includes in *The 11 Books of Metamorphoses* (*Metamorphoseon libri* or *Asinus aureus*) a central story, which does not seem to have a direct connection with the literal meaning of the protagonist's adventures. Blending mythological, philosophical and allegorical elements, the story about Amor and Psyche proposes a literary rewriting of the soul's journey in search of divine love. Coupled with an analysis of the relationship between the human and the divine plane, between sensual and sacred love, the narrative thread in question goes far beyond the role of a simple narrative episode. The god Amor is conceived in a double role: first as a capricious and seductive young man, and then as a devoted husband who carries his wife to the celestial heights of love. The present article explores the hypostases and motivations of the god of love – both within the narrow framework of the above-mentioned story and in the broader context of Lucius Apuleius' novel. We are particularly interested in exploring the meanings of symbols that have become constituent parts of perennial philosophy.

Aparența tragi-comică a peripețiilor personajului principal, Lucius, voalează sensuri mai tainice, care oscilează între precepte ale filosofiei stoice și valori ale spiritualității orientale (Roznoveanu, 1983: 324), integrându-le într-un context care anticipează neoplatonismul. Încercările extraordinare ale propriei existențe și căutarea identității sunt, pe de o parte, puse sub semnul destinului nefast, iar, pe de altă parte, sub semnul ocrotitor al Frumuseții (Venus) și al Iubirii (Amor) – ambele ipostaze protectoare ale providenței convergând în figura divinității feminine absolute (Isis, în acest context literar, care îndrumă și facilitează transformarea măgarului în om). După cum am evidențiat deja într-un alt studiu (Cojocaru, 2021: 86-100), călătoria lui Lucius nu presupune doar o regăsire a trupului uman, ci a condiției umane autentice.

Pe parcursul prezentului articol vom relua una dintre multiplele implicații ale motivului metamorfozei – ce are o legătură directă cu semnificațiile și rolurile zeului iubirii. Deși, de-a lungul secolelor, reprezentările sale au trecut printr-o serie – firească – de modificări și adaptări contextuale, esența lor simbolică rămâne aceeași. Eros/Amor/Cupidon așază într-un tipar antropomorf descrierea alegorică a forțelor creatoare, sub toate formele lor: divine, misterioase și – adesea – incontroleabile, capabile să destrame sau să unească și să ridice sufletele dincolo de limita morții.

Integrată în „rama” mai largă a romanului, regăsim o relatare – fără o legătură directă cu firul narativ principal – despre dragostea greu încercată a lui Psyche pentru fiul Venerei. Mediatoarea dintre cele două fire narrative este bătrâna servitoare a hoșilor, care îi împărtășește povestea tinerei Charite. Dacă nu ar fi fost nici salvată, nici ucisă de hoși, Charite ar fi putut, peste ani, să ia locul bucătăresei hoșilor. Așadar, povestitoarea și ascultătoarea pot fi privite ca două stadii distincte ale experienței. Avem o imagine grăitoare a bătrâneții (încercate și resemnate) care se destăinuie tinereții (triste și visătoare), pentru a consola brusca separare de ființa iubită¹, dar și pentru a-i comunica o cunoaștere tainică, menită să-i asigure nu eliberarea fizică, ci pe cea spirituală.

Nu trebuie neglijat nici cine este principalul narator ce „filtrează”, în ultimă instanță, povestea bătrânei servitoare. Dincolo de emițătorul și receptorul direct, istorisirea este auzită de măgarul-Lucius și, ulterior, transmisă de omul-Lucius. Iar cel din urmă este doar un dublu literar al autorului însuși. De altfel, granița dintre autor și protagonist pare să dispară (Takács, 2008: 79) în ultimul capitol.

În încercarea de a schița o paralelă între sensul literal și cel alegoric, putem remarca asocierea protagonistei din istorisirea bătrânei cu sufletul uman, în timp ce Charite ar putea fi apropiată – mai curând – de o versiune atrăgătoare (și bogată) a trupului (de aceea e o victimă ideală a hoșilor). Dincolo de atitudinea recunoscătoare pe care o cultivă față de măgarul ce se oferise să o elibereze din peșteră², ea nu este înzestrată cu trăsături capabile să îi transforme mânia și dorința de răzbunare în iertare și asumare demnă a propriului destin. Din relatarea evenimentelor, reiese clar că ura nobilei domnițe față de cel care îi va provoca moartea lui Tlepolemus eclipsează mila și iubirea. Inclusiv din acest motiv, ea rămâne o muritoare obișnuită, incapabilă să depășească, pe deplin, provocările destinului și granițele aparențelor. Pe de altă parte, prințesa despre care i se povestește va fi capabilă nu doar să își depășească ura

¹ Ne amintim că Charite fusese răpită chiar înainte de nunții sale. Reîntâlnirea logodnicului ei, Tlepolemus, este anticipată involuntar de finalul fericit al poveștii bătrânei servitoare.

² În primă instanță, ieșirea din „peștera” ignoranței (alimentată de lăcomie, egoism și cruzime) este încercată cu ajutorul trupului de măgar a lui Lucius – mijloc ce nu este destinat să ajungă prea departe.

(față de Venus), ci și să atragă, din nou, iubirea. Așadar, Charite și Psyche pot fi înțelese ca laturi distincte – dar complementare – ale ființei umane: trupul și sufletul.

Psyche era, la fel ca și Charite, frumoasă, de viță nobilă și sortită unui destin ale cărui asperități puteau fi netezite doar de iubire. În plus, ambele femei, asemenea protagonistului romanului, devin victimele unor circumstanțe care le depășesc capacitățile individuale – și doar printr-o intervenție providențială viața lor devine armonioasă. Diferența greu de neglijat dintre cele două destine ține de final: în timp ce finalul poveștii lui Charite este cât se poate de tragic, destinul rezervat lui Psyche e cât se poate de fericit. Ținând cont de modul în care se conturează firele narrative ale romanului, nu ar fi prea mult să afirmăm că – în sens strict alegoric – Charite (trupul) ascultă o poveste despre Psyche (suflet) pentru a-și putea direcționa parcursul existențial către moartea și (re)nașterea inițiativă. Cea care leagă cele două elemente este experiența (bătrâna servitoare) ce are cunoașterea, dar nu și forța de a o fructifica.

Învățătura tainică din povestea bătrânei va rodi, totuși, în destinul lui Lucius. Atât înaintea metamorfozei, cât și în ipostaza de animal, centrul de greutate al protagonistului este situat în mijlocul suferințelor și plăcerilor egoiste ale trupului. Abia după reversul nefericitei transformări, el va deveni pe deplin conștient de bucuria rezultată din dezvoltarea spirituală altruistă. Această ipoteză privitoare la relația dintre aparența exterioară și esența lăuntrică se va dovedi indispensabilă pentru aprofundarea rolurilor pe care le joacă zeul iubirii.

Pe de o parte, Eros este prezentat ca o divinitate primordială, ce apare înaintea lui Uranos (Hesiod, 1973: 28-29) și reprezintă forța generatoare, aflată în strânsă legătură cu ordinea și coeziunea cosmică. Rolul său este poate cel mai important în procesul cosmogoniei, fiind însăși forța de atracție (inclusiv) dintre Uranos și Gaia. Pe de altă parte, în tradițiile ulterioare, ca fiu al Afroditei, Amor are puterea și datoria de a răspândi dragostea printre zei și oameni. De multe ori, romanii îl înfățișau ca pe un copil jucăuș ce pare să își răspândească săgețile dintr-un capriciu de moment. În funcție de starea arcașului, victimele puteau fi străpunse fie de o săgeată de aur (ce stârnea iubirea ireversibilă), fie de una de plumb (ce provoca indiferență sau chiar repulsie³). În plus, micul, dar temutul Cupidon are aripi aurii, simbolizând atât natura efemeră și schimbătoare a iubirii, cât și posibilitatea sa ascensională – exersată până la culmile insondabile ale lumii zeilor (Kernbach, 1995: 183). Alte două elemente alegorice pe care le putem întâlni în preajma lui sunt delfinii (ce accentuează legătura cu elementul acvatic) și trandafirii (care sunt, în primul rând, florile lui Venus).

Fie și numai dacă ne limităm la importanța pe care o are cununa de trandafiri în prefacerea lui Lucius din nou în om, vom înțelege rolul central al acestei flori în textul vizat. Pentru a redeveni om, protagonistul primește de la preotul zeiței Isis o coroană de trandafiri pe care o mănâncă. În mod cert, romanul nu prezintă doar simple aventuri satirico-sociale, ci mai degrabă momente simbolice ale unui parcurs esoteric (Dram, 2009: 56). Pe de o parte, trandafirul presupune o „cristalizare” a amorului divin (întrupată, în viziunea personajului principal, ca o zeiță supremă și polimorfă). Pe de altă parte, trandafirul apare ca simbol al frumuseții pe care protagonistul o integrează în propria ființă pentru a deveni, în mod deplin, om. Fără (re)dobândirea armoniei și a umanității lăuntrice, ar fi fost imposibilă abandonarea condiției de măgar.

În cuprinsul basmului vizat, Amor ia locul simbolic al trandafirului, iar Psyche pe cel al lui Lucius. Diferența exterioară e că tânăra prințesă nu îl „consumă” pe Eros, ci se lasă consumată

³ Unul dintre cele mai cunoscute exemple îl regăsim în povestea lui Apollo și Daphne, descrisă în prima carte din *Metamorfozele* lui Ovidiu.

de atracția față de el⁴ – exact cum fluturele este mistuit de flacăra ce îl preface în foc ce se înalță către cer, în cenușă ce revine pe pământ, dar și într-una din cele mai grăitoare imagini poetice. Momentul esențial al vieții lui Psyche este, desigur, căsătoria cu Amor. Iar aceasta se petrece de două ori: mai întâi, în palatul situat undeva între lumea zeilor și cea a oamenilor, și, mai apoi, pe tărâmul olimpienilor. În primul caz, prințesa este forțată de familie să devină soția cuiva despre care nu știe nimic; în al doilea caz, ea se află la capătul unui parcurs inițiativ asumat. Necunoașterea și îndoiala care culminează cu încălcarea interdicției (de a privi chipul soțului misterios) o aruncă în tumultul unor încercări menite fie să-i desăvârșească iubirea, fie să-i asigure moartea. Și, de fapt, reunirea ei cu Eros este precedată de ambele: mai întâi, dovedește – din plin – că dragostea sa nu e superficială și, mai apoi, este adormită de „frumusețea” cuprinsă în cutia Proserpinei. Revenirea eroinei în lumea lui Hades ar fi fost iminentă dacă nu ar fi apărut, în ultimul moment, Amor. El nu doar că îi redă viața, ci o ajută să devină nemuritoare și locuitoare cu drepturi depline a Olimpului. În final, prin intervenția lui Jupiter, dragostea lor este confirmată de zei și, deci, consacrată.

Pentru a înțelege rolurile zeului Amor în romanul lui Lucius Apuleius, ne-am putea întreba de ce pleca el în fiecare zi din preajma tinerei prințese? Pe de o parte, pentru că încrederea proaspetei sale soții trebuia testată: chiar fără să îl vadă, ea trebuia nu doar să rămână credincioasă legăturii lor, ci și să aibă încredere (oarbă?) în soțul misterios. Pe de altă parte, pentru că el nu aparține doar lui Psyche – dar reversul este valabil (și trebuie să fie!) pentru a putea câștiga toate darurile zeului. Iar darurile lui pornesc de la o bucurie simplă (ce oferă forțe proaspete sufletului) și culminează cu o beatitudine eternă. Pur și simplu, fericirea nu poate fi egocentrică. Asemenea iubirii, ea apare ca o lumină ce își are izvorul în lăuntrul ființei, dar sporește doar în măsura în care este reflectă spre exterior. Orice altă ființă apare ca oglindă ce oferă doar ceea ce primește. Cu cât mai multe astfel de „oglinzi” primesc razele fericirii (consubstanțială iubirii), cu atât mai mare va fi bucuria resimțită ulterior. Surorile lui Psyche, de pildă, își doresc doar propria fericire – mergând până acolo încât să dorească privirea totală de bucurie a surorii lor. În fapt, ele își limitează astfel propria fericire – ca și cum ar închide o rază de lumină în propriile palme, sperând să o păstreze doar pentru sine. Rezultatul este că mezina – care a căutat să își împartă împlinirea cu surorile ei – nu doar că o va păstra, ci o va și spori.

După ce Psyche intră prima dată în palatul lui Eros, află de la o voce misterioasă că totul îi va aparține dacă va respecta condiția de a nu privi niciodată chipul viitorului ei soț⁵. Ne-am putea întreba de ce este învăluit de mister chipul lui Eros și de ce apare în fața proaspetei sale soții doar sub protecția nopții? De ce – în prima parte a relației lor – el pleacă în locuri neștiute în timpul zilei și revine doar învăluit de întuneric? Într-un mod lesne de intuit, toate posibilele semnificații ale comportamentului său stau sub semnul unei taine, neîngăduite ochilor profani – ce, prin însăși natura lor, ar profana natura sacră a iubirii. Uneori, Cupidon însuși este reprezentat ca fiind legat la ochi, sugerând – la un nivel superficial – că dragostea nu ține cont de rațiune sau de aparențe. Totuși, „orbirea” temporară (și autoimpusă) prin care trece zeul atunci când își folosește arcul poate alegoriza somnul facultăților de percepție – care trebuie iluminate de flacăra pe care o poartă același zeu. Torța sa nu simbolizează doar pasiunea arzătoare a iubirii, ci și lumina care deschide ochii lăuntrice ai sufletului – după cum se întâmplă, de altfel, și pe parcursul poveștii în ramă din mijlocul textului lui Apuleius.

⁴ Atracție care devine ireversibilă după ce se înțeapă, la rândul său, într-una din săgețile zeului.

⁵ Nu avem cum să nu amintim un alt simbol cu semnificații surprinzătoare de asemănătoare: vâlul lui Isis (pe care nici un muritor nu-l poate ridica).

În primă instanță, fiind doar o neinițiată, prințesa nu are posibilitatea de a privi dincolo de întunericul ce ascunde chipul iubirii. După ce îndoiala va fi strecurată prin vorbele surorilor invidioase, interdicția va fi încălcată, iar Eros va fugi – lăsând în urmă dezamăgire și tristețe. Iar pentru a-și recâștiga fericirea, protagonista va deveni servitoarea umilă a frumuseții – adică a zeiței ce îl naște pe Amor. De fapt, prin parcursul inițiativ urmat de Psyche, are loc și o (re)naștere a lui Amor – proces care, în acest context mitologic, poate fi mediat doar de Venus.

Zeița frumuseții, în aparență, este o ființă înverșunată și necruțătoare față de biata ei noră – dar, în fapt, joacă un rol asemănător cu cel pe care și-l asumă Sfânta Vineri în poveștile autohtone. Adesea, ea apare ca un maestru de inițiere care forțează limitele celui/celei ce se aventurează până la hotarele vieții și chiar dincolo de limita morții. Sufletul uman, fie că e reprezentat în textul antic sub forma prințesei Psyche, fie că apare în secolul al XIX-lea ca prințul Petru Făt-Frumos, din cadrul basmului „Zâna Zorilor” (Slavici, 1982), nu se teme de moartea trupului pentru că, după aceea, renașterea este o certitudine. Iar dacă eroul sau eroina face tot ce poate pentru împlinirea iubirii, atunci ea va preface materia supusă morții într-un nou trup destinat eternității.

Înainte de a dezvolta ideea anterioară, subliniem faptul că Zâna Zorilor și zeul Amor împart același fond simbolic – după cum zeița Venus își transmite o parte dintre atribute Sfintei Vineri. Dincolo de schimbarea celor două ipostaze (masculin/feminin), fondul simbolic al personajelor este același: însăși dragostea care animă căutarea eroilor (și care devine ea însăși răsplată), oferindu-se pe sine pentru a răspunde sacrificiului săvârșit. Psyche poate deveni soția cu drepturi depline a zeului iubirii doar după ce este smulsă din brațele lui Hypnos și ale lui Thanatos de sărutul lui Amor – înviere pe care o putem compara cu cea a eroului basmului „Zâna Zorilor”. Am amintit tocmai exemplul anterior din pricina importanței numelui personajului feminin – ea este, asemenea lui Eros, (și) o mască alegorică a răsăritului întregii creații. Revenirea în brațele sale, echivalează, deci, cu o reîntoarcere la originea primordială (singurul loc unde lumea se poate reface în mod deplin și desăvârșit). Ba chiar, am îndrăzni să afirmăm că minunata Zână a Zorilor portretizată de Ioan Slavici propune o fuziune dintre zeul iubirii și zeița frumuseții – laturi complementare ce străbat constant imaginarul colectiv al umanității.

Revenind la parcursul romanesc al lui Lucius, trebuie să amintim că și limitele percepției sale sunt „forțate” tot de iubire – la început de una pătimașă pentru trupul slujniciei Fotis și, la final, de una purificată și spiritualizată, pentru zeița Isis. Încă din timpul călătoriei lui ca măgar, percepția protagonistului Lucius este mai atentă la detaliile ignorate până în momentul metamorfozei. Se poate observa chiar că perspectiva măgarului-om este mult mai pătrunzătoare decât a celorlalte personaje (Dram, 2009: 66). Cu atât mai mult va spori percepția inițiatului (re)devenit om, care își va descrie călătoria inițiativă astfel:

M-am apropiat de hotarele morții, am călcat pragul Proserpinei și de acolo m-am întors, trecând prin toate elementele. În mijlocul nopții, am văzut soarele strălucind cu o lumină orbitoare, m-am apropiat de zeii Infernului și de zeii cerului, i-am văzut la față și i-am adorat de aproape. Iată, ți-am spus lucruri pe care, deși le-ai auzit, ești totuși osîndit să nu le înțelegi! (Apuleius, 1990: 372)

Pe de o parte, ca autor de literatură, Apuleius voalează – prin medierea personajelor alegorice – o aventură metafizică a sufletului. Pe de altă parte, ca filosof neoplatonician și vrăjitor inițiat în tainele științelor oculte, el face trimitere la cultul misterelor lui Amor și

integrează – printre rândurile povestirii – referiri la rolul crucial al erosului în cadrul (re)dobândirii condiției umane și chiar a celei divine. Prin intermediul iubirii providențiale (întrupată pe de o parte de soțul lui Psyche, iar pe de altă parte de eliberatoarea lui Lucius, zeița Isis) are loc cea mai profundă metamorfoză: anume, înlocuirea unui „corp lunar” cu un „trup solar” (gr. *to soma heliakon* – *σῶμα ἡλιακόν*). Această transformare miraculoasă este redată sub două forme narative distincte, dar complementare: mai întâi, prin parcursul amplu al protagonistului și, mai apoi, prin povestirea „în ramă” despre Amor și Psyche.

În romanul *Măgarul de aur*, referirea la cele două tipuri de trupuri (cel „lunar” și cel „solar”) este surprinsă doar indirect. În lipsa unei prezentări detaliate – și explicite – este necesar să apelăm la alte surse pentru clarificări. Așadar, vom începe analiza acestor concepte (esențiale pentru decriptarea semnificațiilor metamorfozelor protagonistului) cu ajutorul unui fragment din cugetările lui Porfir:

Căci acesta [*sufletul* n.n.] găsește un corp definit de rangul și de locurile care îi sunt proprii în funcție de modul în care este dispus: astfel, atunci când condiția sa este îndeajuns de pură, îi este înăscut (...) corpul eteric; când, de la rațiune, a avansat spre proiecția imaginației, îi este înăscut corpul solar; când este efeminat și împătimit după forma sensibilă, îi este alăturat corpul lunar. (Porfir, 2008: 38)

Corpurile lunare sunt un dat al naturii (deci, ele nu mai trebuie „născute” printr-un efort individual – asemenea trupurilor solare), fiind destinate lumii lui Hades. Tineretea bogată în posibilități, dar insuficient de experimentată (reprezentată de Charite), nu îi poate urma exemplul prințesei Psyche decât dacă va înțelege, în mod deplin și practic, învățătura pe care o transmite maturitatea greu încercată (bătrâna servitoare a hoșilor). Trupurile solare sunt rezultatul acestei înțelegeri, care permit accesul la privilegiile zeilor.

Deloc de neglijat este că apogeul inițierii protagonistului este asociat cu imaginea simbolică a unui soare care strălucește „în mijlocul nopții” propriei ființe. Dacă amintim dificultatea de a controla carul soarelui, cu care se confruntă însuși Faeton, ucis de fulgerul lui Jupiter (Ovidius, 1959: 35-46), atunci vom putea dezvolta analiza – mai puțin evidentă – a simbolisticii zeului iubirii. El este la fel de imprevizibil și dificil de strunit ca acest car misterios (ce poate fi un simbol al trupului solar).

Spre a evidenția legătura dintre lumină și Amor, vom aminti că printre cele mai vechi reprezentări ale zeului iubirii se numără cea a lui Phanes, divinitate primordială a panteonului grecesc și una dintre cele mai proeminente figuri ale misterelor orifice. În greaca veche, Φάνης (*Phanes*) înseamnă „a aduce lumină” sau „a străluci”. Numit și Protogonos, el iese din oul cosmic (spațiul abstract al începuturilor), are patru capete (de leu, taur, vultur și om⁶) și formă androgină (Santamaría Álvarez, 2016: 207). Reprezentarea lui Phanes denotă că toate elementele naturii coexistă, în stare potențială și nediferențiată în haosul ce precede cosmosul. Iar Protogonos călătorește într-un car (208) surprinzător de asemănător cu cel pe care – mai târziu – îl va conduce Helios. Forțele zeului, asemenea carului soarelui, trebuie controlate de o voință nu doar trează, ci și îndelung exersată, pentru a susține creația.

Dincolo de cele două forme alegorice de manifestare, avem de-a face cu aceeași forță generatoare. Misterele lui Eros încep cu cele ale lui Phanes – forma antropomorfă a luminii primului răsărit al creației. Treptat, asemenea tuturor constructelor culturale, cultul și

⁶ Nu avem cum să nu remarcăm surprinzătoarea paralelă cu cele patru animale asociate cu fiecare evanghelie a *Noului Testament*.

semnificația zeului cunoaște o ascensiune și un declin – ce culminează cu micul Cupidon, care va deveni ridiculizat și în totalitate desacralizat. În cultura contemporană, de pildă, zeul iubirii din mitologia greco-romană a devenit o figură ce oscilează între naiv, comic și grotesc – fiind, destul de des, asociat doar cu o plăcere capricioasă și iresponsabilă. În locul dorinței de împlinire a iubirii autentice, figura devalorizată a micului zeu e mai curând apropiată cupidității orientată către plăcerile limitate ale trupului. Acesta din urmă este și ipostaza decăzută pe care o urmează și venerază, inconștient, hoții care îl răpesc pe Lucius și pe Charite.

În altă ordine de idei, zeul iubirii din mitologia greco-romană a devenit, alături de Hermes-Mercurius, una dintre cele mai proeminente figuri simbolice ale imaginarului alchimic european. Aici, îl recunoaștem, în spatele unor mici retușuri contextuale, pe Amor, în încercarea de a-și reafirma rolul hotărâtor pentru cristalizarea creației – în general – și pentru definirea condiției umane, în particular:

Focul nostru nu este altfel decât comun și natural, iar cuptorul este unul vulgar (...) Focul de lampă cu spirit de vin nu este potrivit pentru aceasta (...) Ai grijă ca înșelătorii să nu te dezamăgească cu marea varietate a cuptoarelor, deoarece cuptorul nostru este unul vulgar, focul este unul comun, iar materia abjectă. (Valentin, 2015: 135)

Astfel de replici cu dublu înțeles au fost des corelate cu înțelepciunea lui Hermes și cu focul lui Eros. În sens alegoric, procedeele alchimice fac referire la reînnoirea ființei umane – pornind de la materia grosieră a trupului și culminând cu transmutarea subtilă a emoțiilor, gândurilor și voinței. Interpretarea superficială și eronată a scopurilor alchimiei a avut ca rezultat inevitabilă ridiculizarea a tuturor figurilor mitologice implicate. Pentru a aminti o importantă motivație a voalării sensului alegoric al descrierilor, redăm următorul paragraf:

Trebuie să știi că, din spirit de prevedere, Filosofii au scris diferite lucruri pentru ca ignoranții care nu doresc altceva decât aur și argint să nu poată abuza astfel de cel mai mare secret al naturii. Și se va descoperi că virtuțile naturale care îi fac pe toți să caute adevărul au fost puse de Dumnezeu în natură, și că omul nu poate să le cunoască dacă nu îi sunt arătate în mod limpede, și nici nu poate să le înțeleagă, din cauza orbirii sale, și că el nu poate să se recunoască nici măcar pe sine însuși. (139)

Conștientă că prea puțin le-ar păsa hoților de povestea lui Amor și Psyche, bătrâna i se destăinuie inocentei Charite – cea care ar avea o șansă de a o înțelege. În siajul ideilor anterioare, nu poate fi întâmplător că măgarul Lucius află cât de departe poate duce Amor sufletul ce i se oferă întru totul – și asta chiar înainte de a fi eliberat din acea peșteră a cupidității și ignoranței. Nu este întâmplător nici faptul că autenticul Amor se află chiar în spatele voalului poveștii unei umile servitoare – mai curând batjocorită ori ignorată, decât respectată și ascultată. Iar fiindcă drumul lui Lucius nu e doar despre personaj, ci și despre om, în general, acea peșteră plină de tâlhari, care ascunde bogății mult mai de preț decât aurul, se află în fiecare cititor.

Fiind unul dintre simbolurile energiei creatoare ce dă naștere tuturor formelor de viață, Eros (sau Phanes) își găsește o formă de expresie adaptată fiecărui nivel al existenței. Ca arhetip microcosmic, el este purtat de hormonii trupului, incitând către dinamismul creator. Dacă anticii afirmă că natura primăvărată este impulsionată să renască de Amor/Eros/Phanes, nu

faceau asta doar dintr-o credință ignorantă într-un zeu bizar și exterior viețuitoarelor, ci înțelegând – mai mult intuitiv și practic decât științific și teoretic – adaptarea simbolică a arhetipului vizat. Dacă la nivelul animalelor iraționale, scopul principal al zeului este perpetuarea speciei (precedată de fireasca plăcere), la nivelul ființei umane autentice putem fi siguri că Eros avea niște așteptări ceva mai subtile și mai nobile. Să amintim că partenera lui Amor este frumusețea cea mai desăvârșită – portretizată de Lucius Apuleius ca Psyche.

O dată ce conștientizează că e menită lui Amor, ea se apropie din ce în ce mai mult de Eros și devoalează, pas cu pas, misterele lui Phanes – spre a reveni, din lumea lui Hades, în brațele unui zeu de care se dovedește demnă și cu care, în final, devine „un singur trup”. Rodul contopirii lor se va numi Voluptatea, deci o deplină desfătare. Odată revenită în grațiile lui Amor, Psyche poate renaște ca ființă nemuritoare, (re)generându-se pe sine, asemenea lui Protogonos. Date fiind aceste informații și însuși numele protagonistei, poate fi adus în discuție un parcurs inițiat inspirat din gândirea platonice (Cizek, 1994: 662) – periplu ce va fi reluat, sub o formă mult mai extinsă (dar tot în manieră alegorică) de Lucius. Desfășurarea unui mister inițiat de coloratură orientală devine o evidență la scurt timp după metamorfozarea măgarului Lucius în om (Apuleius, 1990: 362).

În concluzie, după cum face Phanes la nivel macrocosmic, dar și Psyche la nivel microcosmic, protagonistul romanului („lux”–„lucis”–„Lucius”) reia aventura „luminii” în „întunericul” lumii decăzute și ajunge la regăsirea propriei esențe și a primei iubiri, amorul ce, în cazul său, se traduce ca un fel de „etern feminin” *avant la lettre*, o mamă a tuturor zeilor, ce îi va marca, ireversibil, destinul. Spre a înțelege rolurile zeului iubirii (arhetip ori personaj alegoric, fiu, soț, dar și mediator între Venus și Psyche, zei și oameni, frumusețe și dragoste, haos și cosmos) nu trebuie pierdute din vedere nuanțele simbolice propuse de romanul lui Lucius Apuleius și nici datele biografiei autorului. Viața și opera scriitorului se întrepătrund mult mai clar decât în alte contexte și iau forma unui parcurs romanesc ce va exercita o influență incontestabilă asupra literaturii universale, dar și asupra altor forme de artă.

BIBLIOGRAFIE:

APULEIUS, Lucius (1990). *Măgarul de aur*. Traducere de I. TEODORESCU. Chișinău: Editura „Literatura artistică”.

CIZEK, Eugen (1994). *Istoria literaturii latine*, vol. II. București: Societatea „Adevărul” S.A.

COJOCARU, Andrei Victor (2021). *De la quest la genul fantasy: simbolistica drumului inițiat*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

DRAM, Constantin (2009). *Romanul ca expresie deplină a imaginarului epic: începuturi, consolidări, direcții moderne*. Iași: Universitas XXI.

HESIOD (1973). *Teogonia*. În Hesiod. *Opere*. Traducere de Dumitru T. BURTEA. București: Editura Univers.

KERNBACH, Victor (1989). *Dicționar de mitologie generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

VIDIU (1959). *Metamorfoze*. Traducere de Ion FLORESCU. București: Editura Academiei R.P.R..

PORFIR (2008). *Sentențe (Despre naturile inteligibile)*. Traducere de Alexandru ANGHEL. București: Editura Herald.

ROZNOVEANU, Mirela (1983). *Civilizația romanului. Rădăcini*, București: Albatros.

SANTAMARÍA ÁLVAREZ, Marco Antonio (2016). “Did Plato Know of the Orphic God Protogonos?”. In María José GARCÍA BLANCO; María José MARTÍN-VELASCO

AIC

(Eds.). *Greek Philosophy and Mystery Cults*. Cambridge Scholars (pp. 205-231). https://www.academia.edu/24976223/2016_Santamar%C3%ADa_Did_Plato_Know_of_the_Orphic_God_Protagonos [8.04.2025].

SLAVICI, Ioan (1982). *Zâna Zorilor și alte povești*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

TAKÁCS, Sarolta A. (2008), *Initiations and Mysteries in Apuleius' Metamorphoses*. Electronic Antiquity 12.1. <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V12N1/takacs.pdf> [02.05.2025].

VALENTIN, Basile (2015). *Cele 12 chei ale filosofiei*. Traducere de Gabriela NICA și Marius Cristian ENE. București: Editura Herald.

Rhetoric as Black/White Magic in Classic Eastern Narratives

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

micer1105@gmail.com

Keywords

classic Eastern narratives; black vs white rhetorical magic; manipulation; redemption.

This essay offers an applied reading of manipulative rhetoric in several classic Eastern narratives: the *Pañcatantra* story about the lion, the bull, and the two jackals; its Arabic recasting in *Kalila wa-Dimna*; the tale of King Yunan and the Sage Duban from the *Arabian Nights*; the ancient Egyptian *Tale of the Two Brothers*; the biblical episode of Joseph and Potiphar’s wife; the medieval *Book of Sindibād* (including the Hebrew *Mishle Sendebār* and the Arabic *Seven Viziers* versions); the frame narrative from the *Arabian Nights* featuring Shahrazād. All these stories share a recurring narrative structure: for various reasons (private gain/envy/a need to deflect guilt), someone (a courtier or a woman with royal status) falsely accuses an innocent person; a ruler is persuaded by manipulative rhetoric to inflict severe/supreme punishment; the victim of slander is effectively taken out of the way or, under more propitious circumstances, justice is restored via a successful narrative counter-speech. A rhetoric of enchantment emerges, a system in which speech operates like black or white magic, shaping reality through perception: it either conjures false worlds or restores true ones. Storytelling itself can be both weapon and cure, verbal mastery becoming a performative agency capable of reordering hierarchy and having the power to destroy or restore social order.

The use of occult, supernatural, or psychological manipulation to influence minds, beliefs, convictions, or loyalties is a recurring theme in myth and literature. Various societies have envisioned wondrous mental and behavioral transformations and/or warned about mind control and ideological corruption, wrought through spell, illusion, or rhetoric. Across cultures and eras, language has always been recognized as an effective instrument of domination that plays on need, weakness, desire, or fear. Words’ white magic can sway minds, faiths, or wills from despair, sin, and perdition towards good and salvation. Conversely, their black magic is conducive to doubt, emotional turmoil, loss of clarity, confidence, and even identity.

Courtly Rhetoric: A Royal Adviser Stifling (Perceived) Competition

As one of the oldest narrative treatises on statecraft, Viṣṇu Śarman’s *Pañcatantra* is a textbook on persuasion, explicitly designed to teach *nīti*, “the science of government” in an unconventional way:

[Viṣṇu Śarma] devised a system of education suited to the princes [who were “supreme ignoramuses,” “totally averse to the very name of learning?]. He composed these five books of stories [...]. With the aid of these tales, he instructed the princes. They too, learning through these stories, became in six months what Viṣṇu Śarma had promised they would. Since then, this work on practical wisdom has become celebrated as an excellent means of awakening and training young minds. (Viṣṇu Śarma, 1995: 5)

Pañcatantra instructs rulers how to manage subjects, allies, and enemies through verbal dexterity and suggestion, operating below consciousness and awakening emotion before reason. Thus, the art cultivating wisdom also opens the door to indoctrination. Speech and narrative are consistently portrayed as tools of control, deception, or survival. Manipulation of beliefs and emotions through strategic story-telling (metadiegetic tales, narrative frames) becomes a moral device. But the *Pañcatantra*'s pedagogical strategy reveals itself as an ethical paradox. It trains rulers to control others by controlling narrative itself. The tales warn against credulity while modeling manipulation, they condemn deceit while celebrating it as skill. Persuasion becomes a royal form of black magic, an approved (even recommended) art of enchantment in the service of power. The *Pañcatantra* narrative about the lion Piṅgalaka, the bull Sañjivaka, and the two jackals, Damanaka and Karaṭaka, dramatizes the ethical ambivalence of rhetorical skills, showing how insinuation and flattery can enchant and dominate. Damanaka, the malevolent jackal, crafts his speech with rhetorical subtlety, exploiting doubt, fear, or vanity to achieve his ends. His corrupt eloquence aligns with the *Nāṭyaśāstra*'s concept of *rasa*,¹ but with a dark intent, the enchantment here seeking to ensnare and subjugate (through rhetorical *vaśīkaraṇa*²) rather than delight and uplift. As a tool of power and manipulation, Damanaka's rhetoric relies on deliberate falsehood and half-truths used strategically, to destabilize or control his master's mind and actions. Expert insinuations and deft speech exploit Piṅgalaka's psychological vulnerabilities and catalyze his fatal misjudgment.

Damanaka's motivation is purely political. He is determined to elevate himself in the Piṅgalaka's court by adopting manipulation as career strategy. He starts by showing his eagerness to serve. When the lion is startled by the booming roar of an unknown creature, Damanaka volunteers to investigate. Upon discovering Sañjivaka stranded on the lush banks of the Yamuna River and identifying him as the source of the frightening sounds, he immediately begins to plot: “I think I can have Tawny [Piṅgalaka] completely in my power... by practising the policies of peace and friendship, or war and enmity, using this creature [the bull].” (Viṣṇu

¹ Translated as “juice,” “sap,” “essence,” “taste,” the Sanskrit concept of *rasa* denotes the aesthetic flavor, the powerful emotional response, almost like enchantment, created in an audience through speech, gesture, and performance (see *Nāṭyaśāstra*, 2016: [VI] 53-63).

² In verse 1.76 from *Pañcatantra*, Damanaka mentions *vaśīkaraṇa* (the power to subjugate and control) to Karaṭaka: तद्दानस्य च शंसा अमन्तन्त्रं वशीकरणम् *taddānasya ca śamsā amantra-tantram vaśīkaraṇam* (*Panchatantra 1 Mitrabheda Tantra by Vishnusharman*, n.d.), “praising it will bring [him] under control without using any magical chant.” Here are two English literary translations of the passage at hand: 1) “The clever man soon penetrates/ The subject's mind, and captivates.// Cringe, and flatter him when angry;/ Love his friend and hate his foe;/ Duly advertise his presents –/ Trust no magic – win him so.” (*The Panchatantra*, 1956: 34); 2) “A person's state of mind makes known/ what manner of man he is;/ entering it, one with experience/ quickly gains control over that man.// If the master gets angry, his man bends low,/ sings his praises, extols his largesse,/ hates his foes, dotes on those he favours;/ that's the sure way to win someone over/ without recourse to magical arts.” (Viṣṇu Śarma, 1995: 24 [52-53])

Śarma, 1995: 33) Acting as an intermediary, he brings the lion and the bull together, but only after shaping their perceptions of one another to suit his own interests and schemes. He manipulates both powerful animals to harbor secret fear and suspicion toward each other, ensuring they both remain firmly under his direct and strict control. As the lion's friendship with the bull results in his neglecting his subjects, including the two jackals now "lean and pinched by hunger" (45), Damanaka decides it is time "to embroil" Sañjivaka and Piṅgalaka. His first step is to approach his king and bring a troubling issue to his attention: "I have come here to acquaint His Majesty of it because it concerns his well-being. To be the bearer of bad tidings is never the wish of royal retainers; rather, it is the fear that through neglect timely action might not be undertaken to deal with the situation, that makes them speak." (91) The distressing news communicated "with alacrity" is a totally fabricated threat attributed to the bull, who supposedly plans to kill the lion and "seize his sovereignty for [himself]" (92). The jackal offers no real evidence (because none exists), but instead provides false accusations and hypothetical tales of betrayal and looming disaster.

Recognizing that fear is easier to provoke than trust, and that fear hastens decisions, Damanaka expertly crafts his rhetorical approach to instill doubt and anxiety. His rhetorical strategy is precise and calculated to put pressure on his target. He insinuates, questions, and covertly pushes the lion to draw his own (mis)conclusions by ostentatiously referencing the king's power to make his own decisions: "If His Majesty disregards our good counsel [...] and if he chooses to go his own way as he pleases, then the minister can in no way bear the blame, in case His Majesty comes to grief in the future." (104) In doing so, Damanaka deftly shifts the burden of decision and consequence onto the king, all while maintaining the appearance of loyal service and prudent advice. This rhetorical maneuver allows Damanaka to slyly guide Piṅgalaka toward the conclusions he desires, while simultaneously absolving himself of direct accountability. As a result, the lion believes he is acting independently, when, in reality, his perceptions and decisions have been carefully shaped by Damanaka's manipulative speech. The lion is enchanted into acting, led by persuasive illusion rather than truth.

Learning about Damanaka's misdeed, Karaṭaka, the trustworthy jackal, berates the conniver and draws a bitter conclusion: "[I]t is our lord who is entirely to blame. For, without proper scrutiny and due deliberation, he accepted the advice of one such as you." (156) Later on, when insolent Damanaka cynically reminds a remorseful Piṅgalaka that "the morality of princes [...] has nothing in common with that of ordinary men" (186), Karaṭaka does not hesitate to set things straight and serve the lion a (belated) lesson in leadership, wisdom, and diplomacy:

[I]t is not right that the master should implicitly rely on whatever a retainer who has strayed from the course of statesmanship has to say; for the reason, that a crafty retainer keeping his own advancement in the forefront, pulls the wool over his master's eyes by presenting him with incredibly artful arguments; facts as they are not. The master should undertake an action only after deep deliberation. [...] Master of his own thinking and decisions, uninfluenced by other pressures, [he] should be fully cognizant in his own mind of every single aspect of his responsibilities and functions. (189)

As the central mechanism of tragedy, indoctrination in the form of poisonous persuasion within the sphere of counsel and politics is also illustrated in *Kalila wa-Dimna*, the 8th-century

Arabic translation of *Pañcatantra* by Ibn al-Muqaffa', a book which "infuses wisdom with amusement", "the insights [being] embodied in proverbs, anecdotes, parables and analogies" (*The Fables of Kalilah and Dimnah*, 2002: 29). Before presenting its cautionary tale – the revised story of the lion, the bull, and the two jackals – about the power of persuasive rhetoric to control others, *Kalila wa-Dimna* highlights eloquence as a valuable means of moral instruction through the detailed depiction of the interaction between the philosopher Baydaba (Bidpai) and the Indian king Dabshalim, described as "a tyrant," "oppressive, arrogant, and brutal towards his subjects" (43). Witnessing "the King's behaviour and his oppression of the people," Baydaba decides that "it is intolerable to watch [him] continue in his deplorable conduct and despicable government," so he considers "how to reform the King and return him to the path of justice" (43). Having "nothing but words as weapons," he approaches the feared monarch and delivers a speech that is strikingly reminiscent in form of Damanaka's speech from the *Pañcatantra*:

My presence here, which also carries the grave risk of addressing the King, was for the purpose of delivering my advice to him [...]. Should the King scrutinize my words and comprehend them, he has the authority to react however he sees fit. Even should he reject my advice, I shall have fulfilled my obligation honestly, and can declare myself absolved from any future blame. (48)

Enraged by Baydaba's harsh criticism and accusation that he "[has] not executed [his] duties truthfully and efficiently," Dabshalim orders the philosopher's death by crucifixion, only to soon realize "he had made his decision in anger" (50). Consequently, he relents and commutes the capital punishment to imprisonment. But Baydaba's words keep haunting him, echoing relentlessly in his mind:

[O]ne night Dabshalim could not sleep, and lay for a long time staring at the stars. He pondered their movements, their orbits, their shapes and patterns. He meditated on some of the principles of astronomy. Then, suddenly, he remembered Baydaba and his speech, and realized that he might have made a mistake in punishing this wise man. He thought: perhaps I have wronged the Philosopher, and in my anger hastily treated him unfairly. [...] It was wrong of me to do so. It should have been my duty to listen to him and be guided by his counsel. (51)

The king summons the prisoner and asks him to repeat his speech "word for word, without omitting a single word or syllable" (51). After listening carefully (this time) to the philosopher's advice, Dabshalim frees him and invites him to rule his kingdom on his behalf for one year, which Baydaba does "with justice and fairness" (52). Recognizing the value of Baydaba's wisdom, the king commissions him to write "a book of great eloquence," that "should prescribe the behaviour and morality of the kings, their methods of government, and their ability to beget loyalty among their subjects" (54). Gladly accepting the task, the philosopher writes a book of fables entitled *Kalila wa-Dimna*, meant "to educate the intellectual elite." He puts "dialogue into the mouths of animals [...], in order to amuse both the cultivated and the common people. But [...] what they uttered was a wisdom appropriate to the highest level of the sciences, arts and letters." (55)

Within Baydaba's book however, through *The Fable of the Lion and the Bull* (*Jealousy turns friendship to animosity*), speech is also recognized as potentially dangerous because it enchants, cloaking truth in the garments of fiction and turning wisdom into a form of rhetorical cunning. Again, the lion is easily influenced, much too susceptible to sycophants and fear. The Arabic adaptation retains the same plot. Born into a world of courtly competition, Dimna acts as a skillful counselor aiming at advancement. He informs his brother Khalīla that he plans to make friends with the lion, discover his vulnerabilities, and exploit them. Having managed to get close to the king of the animals, Dimna continues to earn his favor by offering to help identify the source of the booming sound that has left the lion fearful and uneasy. Much like in the *Pañcatantra*, he comes across the bull (named Shatrabah here) and serves as a go-between for him and the lion, ultimately helping the two animals form a close bond. However, this new friendship causes Dimna to lose his recently acquired status, so “[e]nvy then began to gnaw at [him]” (90). He uses his eloquence as a political weapon. By repeatedly referring to long-standing traditions and practices, he draws upon a collective heritage and legitimizes his speech. Connecting his arguments to established wisdom serves as a powerful rhetorical device. He reframes Shatrabah's loyalty as ambition and he artfully appeals to the king's fear of betrayal, appearing to question his sense of royal honor, too. His machinations result in the bull's death. When the lion admits to longing for Shatrabah's company, the jackal firmly dismisses any sentimentality: “It is just like a person who cuts off the finger that was bitten by a snake, to save himself from the deadly venom.” (117) But unfortunately for him, the lion “came to know the whole story of how Dimnah had treacherously betrayed his friend Shatrabah the Bull. And when he did, the Lion punished him with a most painful and savage death.” (117) Although Dimna receives the ultimate penalty, his rhetorical mastery is grudgingly admired. Even the prudent and just Khalīla, while identifying him with “immorality, deception, and treachery” (115) and scolding him vigorously for having acted “savagely”, acknowledges: “You have spoken smoothly” (112). In this political mirror the manipulative act becomes a lesson in statecraft: eloquence determines access to power. The spell of speech is reclassified from moral danger to an efficient means to create and capitalize on opportunities.

The Story of King Yunan and the Sage Duban from the *Arabian Nights* echoes the structure and moral logic of the lion, bull, and jackals story from the *Pañcatantra* (via *Khalīla wa-Dimna*), exploring how manipulation, especially through flattery and rhetorical cunning, can corrupt rulers and lead to injustice. Yunan is cured of leprosy by the Duban, who “is described as a *hakīm*, a word which can be translated both as ‘wise man’ and ‘physician’” and as “a figure with magic powers”, “skilled in astrology, medicine, and plant-lore” (Pinault, 1992: 41-42). Exploiting the king's fear and paranoid suspicion, and applying classic indoctrination tactics (flattery, repetition, half-truths, emotional appeals), a jealous vizier convinces him that the sage is an evil sorcerer planning his death. His mind poisoned by his advisor's ruses, the king executes Duban based on a false, but persuasive narrative and despite the sage's pleas and parables. Thus, Yunan violates his duty of being wise and just. His moral failure is a sin for which he will soon pay with his own life, after reading the sage's poisoned parting book. A literary descendant of Damanaka/Dimna the jackal, King Yunan's vizier is a persuasive, clever, and ultimately destructive force. He is a sorcerer of language³ who casts verbal spells overriding

³ The metaphor of speech as sorcery finds strong resonance in Arabic and classical rhetorical thought. “The Prophet said, ‘Some eloquent speech has the influence of magic (e.g., some people refuse to do something and then a good eloquent speaker addresses them and then they agree to do that very thing after his speech).’” (*Ṣaḥīḥ al-Bukhārī* 5146 – Khan, 1997: 63) This hadith (interpreted as both a

reason and free will. When he convinces the king to kill Duban, a loyal subject, his weapon is not a wand or a curse, but a crafted narrative. He tells a parable, subtly equating the sage with a traitor. His black rhetorical magic revises the king's perception of a friend (as opposed to a foe), it distorts and reshapes reality, it clouds judgment and entralls the listener, colonizing his mind.

Thus, time and time again, moral narratives feature an envious and deceitful courtier proving to be less a servant of truth than a technician of belief. Words, stories, and proverbs operate as calibrated interventions on another's mind. The speaker's verbal domination alters a sovereign's perception through speech alone. The art of verbal manipulation is not just natural cleverness. It is deliberate, often trained in the art of (courtly) discourse, and deeply attuned to human vulnerabilities. A charmer reads the mind of his victim, he perceives underlying desires, fears, and insecurities. He shifts moral frameworks without confrontation: he offers plausible, seemingly logical arguments and parables; he stirs powerful motivators that hijack reason, such as fear, jealousy, anger; he performs deceptive trustworthiness and loyalty, dismantling suspicion and inviting trust. The manipulator emerges as a rhetorician, skilled in the arts of flattery, storytelling, and insinuation. His speech is not mere ornament, but a deliberate technology of control, that weaponizes cultural and moral literacy to dominate. Much like a magician conjures illusions, the charmer reshapes perception through narrative. His power lies not in force, but in verbal enchantment, a soft tyranny of the soul.

Rhetoric and Gender Precarity: A Woman Fighting for Her Life

In the ancient Egyptian *Tale of the Two Brothers*, Anubis/Anpu's wife tries to seduce Bata, his brother, "an excellent⁴ man. There was none like him in the whole land for a god's strength was in him." (Lichtheim, 2006: 204) Her initial rhetoric is enticing rather than coercive: "She got up, took hold of him, and said to him: 'Come, let us speed an hour lying together. It will be good for you. And I will make fine clothes for you.'" (204-205) When he refuses, she is suddenly placed in a potential mortal danger. As an unfaithful wife, she can only expect the worst. Trying to protect and save herself, she changes her speech from seductive to aggressive, and her rhetoric becomes a mirror-image inversion of the truth. She accuses Bata of the very act she proposed, reassigning guilt to the object of her forbidden desire and reasserting power over the narrative by controlling the first public version of events (which, more often than not, becomes the authoritative one). Understanding that her speech has already preceded him and poisoned his reputation, Bata flees the household, without disputing the allegations. It is only when a murderous Anubis pursues the "defiler" and gets close to him, a divine rhetoric of mythical vindication (brought about by the sun-god Pre-Harakhti⁵) responds to the rhetoric of manipulation. Bata's body becomes a form of counter-speech. His miraculous transformations and metamorphoses, as well as the preservation and recovery of his heart function as white-rhetorical proofs that physically manifest (and thus restore) truth, effectively dismantling the false reality created by the wife's black rhetoric.

warning and an appreciation of the power of language) acknowledges that persuasive or eloquent speech can have a psychologically overpowering effect on its audience, an effect likened to sorcery. In Islamic rhetorical theory, persuasive speech is praised when it upholds truth, but when deployed in service of falsehood, it becomes spiritually dangerous.

⁴ Another English translation (Hollis, 1990) credits him with being "a beautiful young man" (5), his physical attractiveness seemingly getting him into trouble.

⁵ The sun-god Re (or Pre) "appeared in three major forms: as Harakhti in the morning, as Khepri in midday, and as Atum in the evening" (Lichtheim, 2006: 89).

Joseph's story from Bereshit/Genesis 39 reiterates the theme of a failed seduction⁶ that develops into serious claims of wrongdoing. Humiliated by Joseph's rejection and fearful of the possible consequences of her acts, Potiphar's wife employs rhetorical devices. She gives not one, but two vivid, very dramatic tales of attempted rape. To the household servants, she expresses outrage and fear, using the language of violated social norms. To Potiphar, she shifts emphasis, appealing to his masculine honor and framing Joseph's alleged act as an assault not only on her, but on him, too. Perceiving what each specific audience needs to hear to act as desired, she tailors her speeches accordingly. She inserts ethnic and class prejudice into her accusation, referring to Joseph as "a Hebrew" "brought [...] unto us to mock us" (Genesis 39:14). She bitterly (and vengefully) reproaches to Potiphar: "The Hebrew servant, whom thou hast brought unto us, came in unto me to mock me." (39:17). This deliberate rhetorical strategy of hers is meant to mobilize xenophobia among her servants and husband, making the story more believable because Joseph is the Other, the outsider.⁷ The woman also makes use of a physical prop, i.e. Joseph's garment, which she displays like courtroom evidence. Potiphar's reaction is not investigative, it is judicial in effect, but not in form. His judgment is driven by social expectation and personal embarrassment.⁸ Yet the biblical narrative denies Potiphar's wife the final word. Unlike Bata, Joseph does not receive immediate vindication through visible divine intervention. Instead, he proves his character and restores his reputation through subsequent dream interpretations⁹, administrative capability, and moral consistency. The reader is permitted to see his life unfold as a refutation of the false accusation. This form of white rhetoric emphasizes patience, trustworthiness, endurance, being rather slow than spectacular.

A similar pattern of rhetoric and reasoning, demonstrating both the mechanics of deception and the endurance of truth, appears in *The Seven Sages*, a medieval compilation of stories within a framework-narrative, probably originating in Indian traditions (the lost Sanskrit text being presumably dated around 500 B.C.¹⁰), with two main branches, the Eastern one, known as *Kitāb al-Sindibād* (*The Book of Sindibād*), and, respectively, the Western one, generally

⁶ Again, the target is a good-looking youth: "Joseph was of beautiful form, and fair to look upon." (Genesis 39:6) "Beauty in the Bible is sometimes a vulnerability for powerful people go after beautiful objects." (Frymer-Kensky, 2002: 74)

⁷ She "subliminally builds on the common fear that foreign men prey on a nation's women." (Frymer-Kensky, 2002: 76)

⁸ It seems though that a close contextual reading of the Hebrew text allows an alternative interpretation of this episode: when she speaks to Potiphar, while apparently rephrasing the rape account already publicly presented to their servants, his wife might use *double entendres* and allude to facts only known to the two of them, the most important of them being Joseph's obligation to procreate *in Potiphar's stead*. In this case, her discontent and Potiphar's anger might not be caused by Joseph's ethnicity or (false) audacity. Instead, both are bothered by *the servant* who refuses to serve, "to do the thing he was intended to do, despite the excellent conditions that Potiphar created for him. [...] Therefore Joseph is not stoned to death because of attempted rape, but ends up doing a new job in jail because of his refusal to do that particular thing he was commanded to do, or even bought for to do." (Pirson, 2004: 259) Thus, the scorned woman vents her frustration with the attractive young man who rebelled against authority and declined to obey his master's orders.

⁹ Joseph's God-given ability to interpret dreams (for Pharaoh's officers and for Pharaoh himself) leads to his exaltation as second-in-command in Egypt. The slanderous words bring him down temporarily, but his later prophecies save Egypt from famine and ultimately bring about the salvation of his own family.

¹⁰ Morris Epstein (1958: 5) has suggested a correlated chronology for all Eastern versions (both lost and surviving), presented as a "Tentative Chart of Affiliated Manuscripts".

designed as *The Seven Sages of Rome* (which keeps the seven sages mentioned in the title, but not the philosopher named Sindibād, or Sendebar, or Syntipas). While the Western versions of this collection are numerous (at least forty), there are only eight extant Eastern versions, among which: 1) the (now lost) 8th-century Arabic *Al-Wuzarā' al-sab'a* (*The Seven Viziers*), variations of which can also be found in *Alf Layla wa-Layla* (*The One Thousand and One Nights*) and *Mī'a Layla wa-Layla* (*One Hundred and One Nights*); 2) the pivotal *Mishle Sendebar* (*Tales from Sendebar*), “probably the bridge linking Eastern and Western forms” in Morris Epstein’s opinion (*Tales of Sendebar*, 1967: 3), which is thought by many to have begun to appear in Hebrew in the 12th or 13th century, but which, based on circumstantial evidence, may have circulated at “a considerably earlier date” and “may very well represent the oldest known Eastern text”¹¹ (18).

The central plot in *The Seven Sages*, common to all versions, highlights the destructive power of a single false accusation and the salvific power of multiple, sustained, wise counter-narratives. The anthology features a king, his son, a royal consort scheming the prince’s destruction because he rejected her advances, and seven viziers who share cautionary tales to protect the prince until he can speak in his own defense. In Eastern versions, a prince is educated by the wise sage Sindibād/ Sendebar, who foresees a deadly danger in his horoscope and instructs him to keep absolute silence for seven days to avert the catastrophe. During this period of mandatory silence, the king’s consort attempts to seduce the prince. When he rejects her, she retaliates by claiming that he tried to assault her and also disclosed plans to overthrow and even murder his father. Believing the woman’s powerful lie¹², the king sentences the prince to death. His execution is halted by a group of seven sages, who, over the next seven days, tell the king one or two instructive tales each day to illustrate the cunning, wiles, and untrustworthiness of women. The woman fights tooth and nail to save herself. To each vizier’s tale, she immediately responds with a story of her own, aiming to demonstrate the malice or foolishness of men and reinforce her original accusation:

Next morning, the Damsel, hearing of the impression which had been made upon his Majesty by the eloquence of one of his vazīrs, and how her plans were thus overthrown, again presented herself, and, complaining loudly of her wrongs, implored justice. She reminded his Majesty of a day of retribution; accused him of protecting one who had looked on his harem with an eye of sin; denounced the vazīr as corrupt and a receiver of bribes; and as bent upon bestowing the sovereignty on the prince by the death of his master. (*The Book of Sindibād*, 1884: 37)

On the eighth day, the period of imposed silence is over. The prince speaks, reveals the truth which convinces the king, and thus clears his name. The lying woman is typically punished:

¹¹ “I submit then, that the *Book of Sindibad* may be – in the form in which we have it – Hebraic in origin. Absorbed into the Persian stream of literature, it appeared in the Pahlavi translation of the sixth or seventh century of our era. It had, however, already passed into the Oriental Jewish tradition, where knowledge of the Talmud was limited and often nil. [...] In the Oriental Jewish world the work was translated into Arabic and was embraced by the Arab world, as indeed the Torah was by the Koran. Cloaked in Arab garb, it made its way from one spellbound audience to another, until it reached the West.” (*Tales of Sendebar*, 1967: 35-36).

¹² The Book of Proverbs (5:3-4) warns about seductive, smooth speech. The king’s consort resembles the “strange [forbidden] woman” whose lips “drop honey,” “[b]ut her end is bitter as wormwood, / Sharp as a two-edged sword.”

Then the sultan commanded a ponderous stone to be tied to the feet of the artful and wicked concubine, and she was cast into the sea. The tutor was rewarded, and invested with an embroidered robe of great value. The sultan delighted in his son, and abdicating his throne, gave it up to the prince, who made all happy by his justice and clemency” (*The Book of Sindibād*, 1884: 214)

But the Hebrew version of the story provides a very different outcome. After the wrongly accused young man reveals the truth, the king and his courtiers intend to put the woman to death¹³. But their decision is drastically changed by the input of the (now) two wise people in the room: Sendebar and his worthy pupil, the prince, who apply principles embedded in the Torah and in Jewish wisdom literature:

[T]he Prince replied: “Let her not be condemned to die, for every man fights for his life. And now I will ask of the King and his counselors to pardon her sin, and not to execute her.” And the King and the officers that were with him, and the whole nation, were happy to forgive her sin. (295)

And Sendebar [said]: “[M]y petition and my request is that what is hateful unto you do not do to your neighbor, and love your neighbor as yourself.”¹⁴ And the King did as Sendebar counseled him. (297)

Bata’s sister-in-law, Potiphar’s wife, the damsel¹⁵ in *The Book of Sindibād*, the favorite maiden¹⁶ of the king of Sendebar speak and act in similar fashion. Each of them is a woman forced to fight for her life because of her own recklessness. They share the same motivation and commit the same transgression: driven by intense desire for an off-limits young man, they give into temptation, disregarding the consequences of taking such liberties in a men’s world. At first, the woman tries to manipulate the young man she illicitly desires through:

1) blunt proposition or overt seduction, both verbal (direct invitation, promises) and actual (proximity, attitude, touch): before enticing him to cozy up with her, the wife of his brother allows Bata to see her while she braids her hair and when he urges her with the task assigned by Anubis, she pointedly replies: “Don’t make me leave my hairdo unfinished.”¹⁷ (Lichtheim,

¹³ Seemingly, a just punishment, since “false charges in public, trial before all the people, and lying testimony are each harder to bear than death” (The Wisdom of Ben Sira 26:5).

¹⁴ “[T]hou shalt love thy neighbour as thyself.” (Leviticus 19:18) This is the Golden Rule of Judaism (what to do), considered “the central tenet of the Torah” by Rabbi Akiva (Bereshit Rabbah 24:7). Rabbi Hillel the Elder gave a variation, known as the Negative Golden Rule (what not to do): “What is hateful to you, do not to your neighbour: that is the whole Torah, while the rest is the commentary thereof; go and learn it.” (Shabbat 31a:6)

¹⁵ “[A] peri-faced moon (one of the wives of his Majesty), fair as a hūri of Paradise, was secretly enamoured of the prince, but had hitherto found no opportunity of meeting him alone, or of telling him her love.” (*The Book of Sindibād*, 1884: 25)

¹⁶ “Whom the King had raised and he loved her above all his women.” (*Tales of Sendebar*, 1967: 81)

¹⁷ Later on, reverting the narrative, she will mention her hair once again: “He said to me: ‘Come, let us spend an hour lying together; loosen your braids.’” (Lichtheim, 2006: 205) One might very well surmise that she was too confident in her charm(s) and did not truly expect her words to be taken literally when she appeared to chastise Bata for rushing her. The damsel in *The Book of Sindibād* makes a similar reference to her own hair, that she obviously considers a beauty asset: “No sooner had I conducted the prince into the harem than he began to say: ‘The reason of my silence is, that my heart is ensnared in your tresses, and my soul slain by the curve of your eyebrows.’” (1884: 26)

2006: 204); “his master’s wife cast her eyes upon Joseph; and she said: ‘Lie with me.’¹⁸” (Genesis 39:7); “she declares her passion for him, and offers to put him in possession of the kingdom in return for his confidence” (*The Book of Sindibād*, 1884: 25)¹⁹; “she bared her flesh before him, saying: ‘Have you seen any woman as beautiful as I? Speak to me and lie with me and we will slay your father for he is an old man, a hundred years old, and you will reign, and I will be your maidservant!’” (*Tales of Sendebār*, 1967: 83);

2) insistence: “she spoke to Joseph day by day” (Genesis 39:10); “she continued to talk to him and then she embraced him and kissed him” (*Tales of Sendebār*, 1967: 83);

3) privacy in a space which is mostly/exclusively hers: “Joseph went into the house to do his business; and there was none of the men of the house there within. And she caught him by his garment, saying, Lie with me” (Genesis 39:11-12); she “asked [the king’s] permission to take the prince to the harem, under pretense of endeavoring to extort from him the secret of his silence” (*The Book of Sindibād*, 1884: 25); “she brought him into her chamber” (*Tales of Sendebār*, 1967: 83).

When rejected (thus risking exposure and a death sentence), the intrepid woman recalibrates her discourse in order to extricate herself from the perilous predicament she has carelessly created. She begins by exerting first-mover narrative dominance.²⁰ Her words enter silence and fill it completely, becoming the default reality. Like sorcery, her rhetoric functions by seizing temporal control (she demands immediate action), turning story into pseudo-fact, manipulating social pressure (she invokes honor, shame, fear), and conjuring false futures. Each component aligns with the logic of spellcraft: a precise utterance spoken at the right moment to the right listener can change destiny. The manipulative woman exploits the symbolic weight of sexual accusation in a patriarchal honor culture and she splits audiences, telling one story to domestic attendants, another to the principal male authority. The absence of the accused, and the accuser’s deliberate collapse of deliberative time, ensure that no counter-speech is initially possible. Rhetorically speaking, the silence of the accused is converted into a presumption of guilt. It functions not only as a legal disadvantage, but as a dramatic device illustrating the fragility of truth in the face of persuasive falsehood.

But if black rhetoric overwhelms by speed and emotional force, white rhetoric counters through patience, analogy, and incremental persuasion. The viziers do not argue directly, they do not contradict the king’s consort. Instead, they tell stories²¹, they create competing interpretive worlds that loosen the grip of the initial enchantment. Each parable is a rhetorical counter-spell, it reframes the king’s interpretive lens and offers analogous scenarios with different moral outcomes. It buys more time for reflection and teaches the king to recognize

¹⁸ “Her approach is direct. She does not try to seduce him, simply issues words of command. He is, after all, her husband’s slave, and she expects to be obeyed. [...] Potiphar’s wife may not have the right to demand sex with Joseph. She certainly does not have the authority to penalize him, and cannot sell him out of her husband’s hand. Her commands are empty for she cannot punish him for refusing.” (Frymer-Kensky, 2002: 75)

¹⁹ In Redwan, 2023: 61, see English translations of more detailed (and explicit) versions of his passage, excerpted from three Arabic manuscripts dating from the 17th and 18th centuries.

²⁰ But the Book of Proverbs (18:17) cautions that this dominance might not be definitive: “He that pleadeth his cause first seemeth just; / But his neighbour cometh and searcheth him out.”

²¹ “Death and life are in the power of the tongue.” (Proverbs 18:21) “A word is the source of every deed;/ a thought, of every act./ The root of all conduct is the mind;/ four branches it shoots forth:/ Good and evil, death and life,/ with the tongue as their absolute mistress.” (The Wisdom of Ben Sira 37:16-18)

patterns of manipulation. Embodying Deuteronomic principles (judgment must not be hasty; multiple voices must be heard²²), delay counteracts the woman's urgency. Where black rhetoric overwhelms, white rhetoric reorients. Where black rhetoric compresses time, white rhetoric creates time. Where black rhetoric narrows perspective, white rhetoric expands it. The viziers' strategy is not merely clever; it dramatizes an entire pedagogy: discernment requires diligence and the ability to interpret analogy. By the final day, the king's interpretive world has shifted. His beloved's accusations have been efficiently dismantled by the cumulative indirect persuasion of the viziers' stories. White rhetoric wins through accretion, not confrontation. Crucially, the king's change occurs as a form of self-authored recognition, preserving royal dignity and making reversal possible.

But a woman's rhetoric is also depicted in *The Arabian Nights* as possessing positive, beneficial capabilities, when it seeks restoration and/or salvation. Triggered by (again) a self-defense instinct, it responds to existential threat by employing parabolic instruction and temporal resistance. Such approach makes use of analogical reframing, accumulates multiple counter-stories, and practices hermeneutic virtue by exercising interpretive patience. Shahrazād's rhetoric, while meant to be redemptive, operates through the same mechanisms of suspense and seduction that define black magic. The famous (and cherished) spinner of spell-binding stories tries to reform the "mad tyrant" because she knows that she is more than prepared to rise to the challenge. In spite of being "just" a young *woman*, she is already an accomplished self-instructed scholar, having had read "the books of literature, philosophy, and medicine. She knew poetry by heart, had studied historical reports, and was acquainted with the sayings of men and the maxims of sages and kings. She was intelligent, knowledgeable, wise, and refined. She had read and *learned* [emphasis added]." (*The Arabian Nights*, 1995: 11) Among other valuable things, she has learned – or understood – how to draw on her intellectual brightness and erudition in order to successfully face adversity. She knows that speech mastery – if skillfully summoned up – can get her far, as established by classical rhetorical treatises²³. Speech can bind, delight, or coerce the soul (*nafs*) through beauty, rhythm, and metaphor, which is explicitly equated to magic (*sihr*), an ambivalent force, with intention and truth-value as the moral discriminants between white and black kinds. The same verbal operations that classical poetics celebrates as aesthetic enchantment²⁴ can function as techniques of

²² "At the mouth of two witnesses, or three witnesses, shall he that is to die be put to death; at the mouth of one witness he shall not be put to death." (Deuteronomy 17:6; see also 19:15) False accusation is to be severely punished: "And the judges shall inquire diligently; and, behold, if the witness be a false witness, and hath testified falsely against his brother;/ then shall ye do unto him, as he had purposed to do unto his brother; so shalt thou put away the evil from the midst of thee./ And those that remain shall hear, and fear, and shall henceforth commit no more any such evil in the midst of thee." (Deuteronomy 19: 18-20)

²³ Such as al-Jāḥiẓ's *Kitāb al-Bayān wa-l-tabyīn/ The Book of Eloquence and Exposition*; Ibn Wahb al-Kātib's *Kitāb al-Burhān fī wujūh al-bayān*, also known as *Naqd al-nathr/ Book on Prose Criticism*; 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī's *Asrār al-Balāgha/ Secrets of Eloquence*; *Dalā'il al-l'jāz fī al-Qur'ān/ The Proofs of Inimitability in the Qur'an*.

²⁴ The concept of *balāgha* (more on this concept in Bohas *et al.*, 1990: 113-117; Smyth, 1992; Halldén, 2005), the classical Arabic notion of eloquence, aims not simply to persuade, but to reach the listener in spirit and imagination. Enchantment, in this sense, is not a distortion of truth, but rather its way of coming forth. See "[The discourse] has to be exhibited in the most brilliant and decorated, most splendid and wonderful form that is most fit to win the heart's favor and the largest share of its affections, and is most capable of setting the praiser's tongue going and prolonging the displeasure of the envier." (Al-Jurjāni, 1982: 78)

domination in narrative practice. One's mastery of *sihr al-bayān* ("the magic of eloquence") can decide between life and death.

Shahrazād proves to be a smooth operator. She seemingly chooses to give eloquence an interpretation and a purpose which are quite unusual in the Islamic context, where rhetoric is focused on "analysis rather than composition"²⁵ (Smyth, 1992: 248), while in the Western Tradition it is an art of making one's own speeches with the specific goal of speaking persuasively²⁶. As if following Aristotle's teachings²⁷, Shahrazād carefully prepares her endeavor by neatly conjuring the circumstances favorable to what she has in mind. She devises a clever stratagem involving the presence of a third person beside her and the king – her younger sister, Dinarzad/Dunyāzād, or an unnamed *qabramānah* (see Grotzfeld, 1985: 75) – designed to prompt the storytelling by saying: "if you are not sleepy, tell us a story." But, lo and behold, none of Shahrazād's tales concludes before dawn, the hour of her scheduled execution.

But morning overtook Shahrazad, and she lapsed into silence, leaving King Shahrayar burning with curiosity to hear the rest of the story. Then Dinarzad said to her sister Shahrazad, "What a strange and lovely story!" Shahrazad replied, "What is this compared with what I shall tell you tomorrow night if the king spares me and lets me live? It will be even better and more entertaining." (*The Arabian Nights*, 1995: 18)

Shahrazād's silence suddenly pausing (often on a cliffhanger or even mid-sentence) the exhilarating account effectively buys her time – until evening, when she is prettily asked by Dinarzad to resume the narration. A story finishes, another one begins (to while away the rest of the night), but, to be sure, it is thoroughly timed not to be completed until morning, when a pattern emerges, a scenario repeated again and again, with only slight variations, almost always mentioning the necessity of Shahrazād's survival ("if the king spares me and lets me live!"; "if I stay alive!"), so that the storytelling continues. By the seventh night, the king is hooked. He clearly indicates he has become interested: "Dinarzad said to her sister Shahrazad, 'For God's sake, sister, if you are not sleepy, tell us a little tale.' The king added, 'Let it be the completion of the story of the merchant and the demon.' Shahrazad replied, 'With the greatest pleasure.'" (27) From now on, Shahrayar will quite frequently ask to hear "the rest of the story"²⁸ (47), but sternly reminding himself that *afterwards* he will proceed with his initial sanguinary plans: "Then I shall do to her what I did to the others." (75) Several dozen nights later, the recurring pattern pertaining to the storytelling convention is reduced to a pair of brief utterances: "But morning overtook Shahrazad, and she lapsed into silence." – "The following night Shahrazad said: [...]" (153)

²⁵ "In the Islamic context [...] one studied language in order to understand the basic proofs of Islamic Law," "in order to extract a meaning from an established text and not to compose a new one." (Smyth, 1992: 248)

²⁶ "Speech making was prominent already in Homer, and the Greeks soon realized that a moving expression might achieve a desired effect – i.e. it might move the army or city to action. Recognizing the utility of language encouraged the Greeks to study eloquence so that they might produce it at will." (Smyth, 1992: 243)

²⁷ "Rhetoric may be defined as the faculty of observing in any given case the available means of persuasion." (Aristotle, 1954: 24)

²⁸ His desire has begun transitioning "from sex to text" (see Malti-Douglas, 1992: 23).

The versions of *The Arabian Nights* that are the best-known and the most celebrated – and also the most problematic from the perspective of authenticity²⁹ – offer very polished and well-rounded renditions of the legendary “one thousand and one nights,” which are scrupulously exact regarding the number of the nights. They confer Shahrazād a mythical aura, projecting her as a gentle magician with transformative powers, who captivates Shahrayar by carefully pacing the narrative, by holding his attention night after night and, in so doing, gradually dissolving his murderous determination, reshaping his very being, and patiently inverting the pattern of domination. The true enchantment lies in her command over time, orchestrated through speech that embraces the logic of the storytelling instead of the logic of proof. “The Merchant and the Demon,” Shahrazād’s opening tale, mirrors her own predicament: a merchant tells his story to a demon intent on killing him. The demon’s wrath is repeatedly deferred by other characters who intercede with their stories, each re-enacting the rhetorical act of deferral through wonder. Stories within stories proliferate. The tale becomes an allegory for rhetoric itself: speech as a substitute for punishment, narration as the transformation of judgment into attentive listening. Through Shahrazād’s cumulative narratives, Shahrayar is drawn into empathy, compelled to experience the lives and sufferings of others. The ethical effect of this enchantment is conversion: by the thousandth night, the king has become a keen listener (plus an attentive husband and father of three) rather than a tyrant.

But, in fact, “[w]e do not know what the conclusion was in the Indian archetype nor in *Ḥaẓār Afsānah*, the Persian recension.” (Grotzfeld, 1985: 75) In many old (especially Syrian) manuscripts “there is no trace of a ‘conversion’ or ‘listening to reason’” (86). Since “the stories are gathered from very shifting traditions” (87), many major disparities can be identified between the numerous versions of the famous collection. Willing to provide some kind of much sought-after closure, Haddawy kindly adds a postscript to his translation of *The Arabian Nights* based on the text of the fourteenth-century Syrian manuscript³⁰ edited by Muhsin Mahdi: “*Tradition has it* [emphasis added] that in the course of time Shahrazad bore Shahrayar three children and that, having learned to trust and love her, he spared her life and kept her as his queen.” (1995: 428) Nevertheless, nothing – not even a sad ending of her adventure – can overshadow Shahrazād’s momentous triumph through eloquence. On reflection, the incompleteness of *her* story is in perfect accord with her trademark rhetoric of the suspense and it might suit her magic better than any mention of domestic bliss and of a successful moral conversion of the king.

* * *

The cross-cultural narratives examined in this study reveal a stable moral grammar of speech. Although drawn from different linguistic, religious, and cultural environments, they suggest a universal recognition of the same psychological truth: people do not see reality as it is, they see reality as it is presented/narrated to them (and whoever controls the narrative controls the situation). They share an almost formulaic concern with the potency of language,

²⁹ See Husain Haddawy’s introductions to *The Arabian Nights*, 1995: ix-xxix and, respectively, *The Arabian Nights II*, 1995: ix-xvii.

³⁰ This manuscript contains two hundred and seventy-one nights only, hence the generic title given by Haddawy to his published translation, *The Arabian Nights*, instead of *One Thousand and One Nights* – *Alf layla(h) wa-layla(h)*, a title attested in the Islamic world as early as the 10th century. “The first element in the title of that popular book: ‘One Thousand Nights’ is very old, as it is an adaptation of the Persian *hezār efsane*, which means ‘A Thousand Stories,’ according to various Muslim writers the name of a pre-Islamic collection of tales and fables.” (Goitein, 1950: 301)

with its ability to conjure worlds, distort perception, and reallocate social power. This is the sense in which ancient authors treat speech as a form of magic, as a performative force capable of altering reality. In these tales, two competing modes of speech (implicitly, two competing word-worlds) confront one another: black rhetoric (manipulative, urgent, deceptive, totalizing, and performatively violent) and white rhetoric (patient, indirect, interpretive, cumulative, and reality-restoring). Black rhetoric enchants the judge with a false world, while white rhetoric patiently builds an alternative that is morally and narratively stronger. The ultimate triumph of wisdom is not the defeat of the manipulator, but the restoration of right perception³¹, the unbinding of the judge from a dangerous enchantment. Such victory is not just psychological or political, but almost metaphysical since language becomes the medium through which good and evil contend for the soul.

BIBLIOGRAPHY:

Bereshit Rabbah (2022). In *The Sefaria Midrash Rabbah*. <https://www.sefaria.org/texts> [August 12, 2025]

Hebrew-English Tanakh: the Jewish Bible (2009). Hebrew text based on the Leningrad Codex and complete with cantillation marks, vocalization and verse numbers. English translation prepared by the Jewish Publication Society of America in 1917. Skokie, Illinois: Varda Books.

HOLLIS, Susan T. (Ed.) (1990). *The Ancient Egyptian "Tale of Two Brothers": The Oldest Fairy Tale in the World*. Norman and London: University of Oklahoma Press.

LICHTHEIM, Miriam (2006). *Ancient Egyptian Literature, Volume II: The New Kingdom*. With a New Foreword by Hans-W. FISCHER-ELFERT. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

Panchatantra 1 Mitrabbedā Tantra by Vishnusarman (n.d). https://sanskritdocuments.org/doc_z_misc_major_works/panchatantra1.html [September 25, 2025].

Shabbat (n.d.). In *The William Davidson Talmud*, a digital edition of the Babylonian Talmud with parallel translations. Including *Talmud Bavli*, Modern Hebrew and English translations and commentary by Rabbi Adin Even-Israel STEINSALTZ. Jerusalem: Koren. <https://korenpub.com/collections/the-noe-edition-koren-talmud-bavli-1> [September 12, 2025]

Tales of Sendebār (1967 [5727]). An edition and translation of the Hebrew version of the *Seven Sages* based on unpublished manuscripts by Morris EPSTEIN. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America.

The Arabian Nights (1995). Translated by Husain HADDAWY. Based on the text of the fourteenth-century Syrian manuscript edited by Muhsin MAHDI. New York – London: W. W. Norton & Company, Inc.

The Arabian Nights II: Sindbad and Other Popular Stories (1995). Translated by Husain HADDAWY. New York – London: W. W. Norton & Company, Inc.

The Book of Sindibād; or, The Story of the King, His Son, the Damsel, and the Seven Vazīrs (1884). Translated from Persian and Arabic, with Introduction, Notes, and Appendix by W. A. CLOUSTON. Glasgow: Privately printed by James Cameron.

The Fables of Kalilah and Dimnah (2002). Adapted and translated from the Sanskrit through the Pahlavi into Arabic by ‘Abdullah IBN AL-MUQAFFA’, AD 750. Translated from the Arabic by Saleh Sa’adeh JALLAD. London: Melisende.

³¹ “For through speech becomes known wisdom [*hokmā*], and understanding [*tēbūnā*] through the answer of the tongue.” (The Wisdom of Ben Sira 4:24)

The Panchatantra (1956). Translated from the Sanskrit by Arthur RYDER. Chicago, Illinois: Chicago University Press.

The Wisdom of Ben Sira (1987). A New Translation with Notes by Patrick W. SKEHAN. Introduction and Commentary by Alexander A. DI LELLA. New York: Doubleday.

VIṢṢU ŚARMA (1995). *The Pañcatantra*. Translated from the Sanskrit with an introduction by Chandra RAJAN. London – New York: Penguin Classics.

* * *

AL-JURJĀNP's Theory of Discourse (1982). Translation, Introduction, and Footnotes by Margaret LARKIN. *Alif: Journal of Comparative Poetics, 2. Criticism and the Avant-Garde*, Spring, 76-86.

ARISTOTLE (1954). Rhetoric. Translated by W. Rhys ROBERTS. In *Rhetoric. Poetics*, with an Introduction by Friedrich SOLMSEN (pp. 1-218). New York: Modern Library.

BOHAS, G[eorges].; GUILLAUME, J[ean].-P[aul].; KOULOUGHLI, D[jamel].E[ddine]. (Eds.) (1990). *The Arabic Linguistic Tradition*. London and New York: Routledge.

EPSTEIN, Morris (1958). *Mishle Sendebār*: New Light on the Transmission of Folklore from East to West. *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, 27, 1-17.

FRYMER-KENSKY, Tikva (2002). *Reading the Women of the Bible: A New Interpretation of Their Stories*. New York: Schocken Books.

GOITEIN, S[olomon]. D. (1958). The Oldest Documentary Evidence for the Title *Alf Laila wa-Laila*. *Journal of the American Oriental Society*, 78, 4, 301-302.

GROTZFELD, Heinz (1985). Neglected Conclusions of *The Arabian Nights*: Gleanings in Forgotten and Overlooked Recensions. *Journal of Arabic Literature*, XVI, 73-87.

HALLDÉN, Philip (2005). What Is Arab Islamic Rhetoric? Rethinking the History of Muslim Oratory Art and Homiletics. *International Journal Middle East Studies*, 1, 37, 19-38.

KHAN, Muhammad Muhsin (1997). *The Translation of the Meanings of Sahīh Al-Bukhārī*. Arabic-English, Volume 7. Riyadh, Saudi Arabia: Darussalam.

MALTI-DOUGLAS, Fetwa (1992). *Woman's Body, Woman's Word. Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

PINAULT, David (1992). *Story-Telling Techniques in The Arabian Nights*. Leiden – New York – Köln: E.J. Brill.

PIRSON, Ron (2004). The Twofold Message of Potiphar's Wife. *Scandinavian Journal of the Old Testament*, 18, 2, 248-259.

REDWAN, Rima (2023). One against Seven. Variations on the Misogynistic Nature of *The Seven Sages* in Different Arabic Manuscript Copies (17th-18th Centuries). *Das Mittelalter*, 28 (1), 49-66.

SMYTH, William (1992). Rhetoric and *ʿIlm al-balāgha*: Christianity and Islam. *The Muslim World*, LXXXII, 3-4, 242-255.

The Nātyasāstra (2016). English Translation with Critical Notes by Adya RANGACHARYA. Seventh reprint. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

La montagne magique de Thomas Mann : entre démystification et affirmation du mythe

Thomas Mann's *The Magic Mountain*: Between Demystification and the Affirmation of Myth

LAURENT BALAGUÉ

Docteur en philosophie, Université Paris-Est

Chercheur indépendant

laurentbal@live.fr

Mots-clés

allégorie ; démystifi-
cation ; origine des
temps ; ironie ;
mathesis universelle

Le livre de Thomas Mann *La montagne magique* se réfère dès son titre à la magie sans qu'on puisse immédiatement en savoir la raison. D'une part parce que la montagne est un lieu naturel et en apparence indépendant de toute magie et d'autre part parce que les événements que le roman rapporte se réfère à un sanatorium, autrement dit à un lieu scientifique hostile à toute magie. L'objet de cette étude sera de montrer en quoi on peut être fondé à lire ce livre comme un livre relevant de la pensée mythique et de la magie bien que le livre se présente également comme un texte de démystification. La pensée mythique est envisagée sous plusieurs aspect : d'abord, de manière triviale comme une forme de pensée non scientifique et fausse, ensuite comme une parole qui nous dit la vérité de la civilisation européenne, ensuite comme une pensée du temps de l'origine. Ce sont ces triples aspects contradictoires que nous mettons en avant.

Keywords

allegory; demystifi-
cation; origins of
time; irony; universal
mathesis.

Thomas Mann's book *The Magic Mountain* refers to magic already in its title, without immediately revealing why. On the one hand, because mountains are natural places that appear to be independent of any magic, and on the other hand, because the events described in the novel take place in a sanatorium, in other words, a scientific place that is hostile to any magic. The purpose of this study is to show how this book may be read as a work of mythical thought and magic, even though it also presents itself as a text of demystification. Mythical thinking is approached from several angles: first, trivially, as a form of non-scientific and false thinking; second, as a discourse that tells us the truth about European civilization; and third, as a way of thinking about the origins of time. It is these three contradictory aspects that we aim to highlight.

Le roman *La Montagne magique* de Thomas Mann apparaît à la fois comme un incontestable chef-d'œuvre et comme un texte qui nous plonge dans l'embarras. Cet embarras tient à son étonnante lucidité qui montre le caractère chancelant de la civilisation occidentale qui emploie des moyens en apparence bien peu rationnels pour établir son diagnostic. C'est que la forme du roman pose ici un problème. Le personnage principal Hans Castorp peut paraître aussi bien celui qui est au centre de l'histoire et celui par lequel cette histoire s'échappe constamment à elle-même. Hans n'est d'ailleurs pas le narrateur de l'histoire, la narration se faisant à partir d'une voix indéterminée qui est probablement celle de Thomas Mann lui-même qui entretient avec cette histoire une distanciation ironique. Cette ironie qui n'est pas nécessairement dépréciative puisque le narrateur semble éprouver une forme d'affection bienveillante pour son personnage fait tendre le roman vers une forme qu'on pourrait qualifier de « philosophique », si on entend par là non seulement la recherche d'une éventuelle sagesse, mais aussi la volonté d'un éveil de la conscience se détachant des nécessités accablantes de ce monde : en particulier la maladie et l'un de ces termes possibles qui en est la mort. De nombreux éléments plaident en faveur de l'idée que le roman en question est une sorte d'œuvre philosophique : une forme agonistique ou dialogique entre différents personnages – Settembrini et Naphta – ou bien un ensemble de thèmes comme le temps, la maladie et la mort ou la culture. Comme le dit Paul Ricoeur, plusieurs thèmes s'entrelacent dans le roman ce qui peut créer une sorte de confusion, certes, mais ce qui ne laisse pas de doute sur la nature apparemment philosophique du roman. Si Ricoeur peut demander « Comment le même roman peut-il être un roman du temps, un roman de la maladie et un roman de la culture ? » (1984 : 219), c'est qu'il reconnaît un traitement de thèmes philosophiques par le roman en question. On peut néanmoins s'interroger ici sur la forme donnée au texte par Thomas Mann. Car si le roman qui est à la fois un roman du temps, de la maladie et de la culture traite de sujet qu'on peut qualifier de philosophique, il le fait sous une forme littéraire qui ne l'est pas nécessairement. Elle prendrait plutôt une forme mythique, forme qui est d'ailleurs reconnue par le narrateur lui-même dans le dernier chapitre du roman : « pendant sept ans, Hans Castorp demeura chez ceux d'en haut. Ce n'est pas un chiffre rond pour adeptes du système décimal, mais un bon chiffre, maniable à sa manière, une étendue de temps mythique et pittoresque, peut-on dire, plus satisfaisante pour l'âme qu'une sèche demi-douzaine » (Mann, 1931 : 1003).

Notre interrogation portera donc sur ce problème : comment un roman d'une grande lucidité et aux aspirations philosophiques, ce qui signifie aussi rationnelles et argumentées indéniables, peut-il se conjuguer avec une structure qu'on peut qualifier de mythique en rapport à une forme de magie (affirmée dans le titre du livre). Et à partir de là, quels sont les enjeux pour la « vérité » que ce roman nous délivre ?

Nous traiterons ces questions en deux moments : d'abord celui de montrer comment la structure mythique que nous dégagerons permet de mettre en scène les thèmes traités dans le texte. Ceci nous conduira ensuite à interroger le rapport au temps de ce qu'il faut bien appeler avec Paul Ricoeur un *Zeitroman*, un roman sur le temps, étant entendu que le temps est l'un des éléments fondamentaux de la pensée mythique.

1. Le mythe dans *La montagne magique*

Le roman de Thomas Mann se comprend autour de trois thèmes qui ont une réalité certaine et incontestable : d'abord la maladie, qui est ce qui rassemble tout le monde dans le *sanatorium* de Davos. Tout le monde y est malade, y compris les personnages qui a priori ne devraient pas l'être, comme les médecins ou bien Clawdia Chauchat, jeune dame russe qui a

éveillé le désir amoureux de Hans Castorp et qui n'est pas complètement étrangère au fait qu'il reste sur place, même si des raisons de santé plus sérieuses semblent expliquer le séjour long et démesuré du personnage dans la montagne. Ensuite le thème de la culture occidentale et « asiatique » sous toutes ses formes. Et l'on songe là naturellement à ces deux théoriciens de la culture que sont Settembrini et Naphta, l'un incarnant un idéal croyant au progrès et à la raison, l'autre reflétant une vision bien plus noire de la nature humaine, mais on peut également penser à l'opposition entre les différents pays rencontrés sur place : on y trouve des Allemands, des Suisses, des Italiens, des Néerlandais, des Russes, par exemple. Il n'est pas indifférent que chaque peuple porte ici une certaine vision du monde, ce qui n'est pas indifférent pour la poursuite de ce thème dans l'histoire. Enfin on trouve également dans le livre le thème du temps. Ce thème revient sans cesse et de façon si régulière qu'on pourrait y voir l'élément principal du texte. Nous développerons ce point dans la deuxième partie de notre article. Mais pour le moment, remarquons que chacun des trois thèmes est en réalité inséparable des deux autres.

Or l'un des principaux problèmes que le roman pose est de savoir comment ces thèmes sont traités. A-t-on affaire à un traitement rationnel des questions soulevées, doit-on y voir un traitement mythique ou bien faut-il dire que le partage entre rationalité et mythe est bien difficile à faire ? Cette question, qui n'est pas directement posée par Thomas Mann, semble néanmoins se situer au cœur de son texte. Puisque chacun des thèmes traités paraît au cours du roman pouvoir être compris selon les deux points de vue : le temps, la maladie et la culture peuvent être présentés à la fois du point de vue scientifique et du point de vue mythique. La question de savoir s'il faut opposer mythe et raison était dans l'air du temps. Le philosophe Ernst Cassirer qui publiera en 1925 le tome 2 de *La philosophie des formes symboliques*, consacré à la pensée mythique, s'attachera à ce problème. Citant Schelling, Cassirer affirme :

Rien de plus hétérogène au premier regard, il est vrai, que la vérité et la mythologie, rien de plus opposé même que la philosophie et la mythologie. « Mais justement cette opposition nous impose la tâche de découvrir le rationnel dans ce qui paraît irrationnel, un sens à ce qui paraît dépourvu de sens et cela non, comme on l'a fait jusqu'à présent, grâce à la distinction arbitraire qui consiste à déclarer comme essentiel tout ce qu'on croyait pouvoir considérer comme rationnel et significatif et à repousser tout le reste comme étant purement arbitraire, une enveloppe ou une déformation ; on doit plutôt faire en sorte que la forme apparaisse également comme nécessaire et par conséquent conforme à la raison ». (1972 : 19)

En renvoyant ainsi à Schelling, Ernst Cassirer parle de ce que ce dernier appelait l'usage « tautégorique » des mythes (18), c'est-à-dire à l'idée que les mythes sont des formes autonomes de l'esprit, créant elles-mêmes leur propre forme sans représenter de façon allégorique une idée extérieure. Le mythe apparaît alors comme une forme symbolique qui peut être vue soit comme une allégorie, c'est-à-dire une formulation imagée d'une idée, ce qui semble faire du symbole une forme de représentation d'une réalité préalable, soit de façon tautégorique, c'est-à-dire comme une réalité autonome, qui est une forme de la conscience qui jaillit de manière nécessaire pour interpréter le monde.

Cette digression que nous avons faite vise à montrer que la question de la nature des mythes avait envahi le questionnement philosophique depuis le XIX^e siècle¹, mais aussi et surtout à interroger le texte de Thomas Mann. Si *La montagne magique* apparaît finalement comme un texte qui prend la forme d'un mythe, comme le suggère l'auteur dans le dernier chapitre de son roman, on peut naturellement se demander quelle en est la forme et comment interpréter un tel texte. S'agit-il d'une allégorie, c'est-à-dire une histoire se déroulant dans le monde sensible, mais renvoyant à une idée non sensible de manière analogique ou métaphorique ? La structure du roman pourrait le laisser penser. Cette structure oppose un monde d'en bas où l'on vit et travaille selon les normes habituelles et un monde d'en haut qui est celui du sanatorium. Dans ce monde d'en haut, la manière de vivre est amplifiée à l'extrême. On y trouve à la fois un côté complètement morbide puisque c'est la maladie qui semble imposer toutes les normes de comportement. Cependant cet aspect morbide crée par réaction une surabondance de vie. On peut citer comme exemple de cela les pensées enthousiastes de Lodovico Settembrini sur la dynamique de progrès de la civilisation occidentale ou bien les désirs amoureux bien vivaces de Hans Castorp pour Clawdia Chauchat qui acquièrent encore plus de vivacité à la fin du roman avec l'apparition de Mynheer Peeperkorn, personnage symbolisant à ce qu'il semble le débordement dionysiaque de la vie.

Comprise de manière allégorique, *La montagne magique* apparaîtrait ainsi comme un mythe où le monde d'en haut symboliserait la réalité du monde d'en bas. Cette vérité serait naturellement assez peu attirante puisque la maladie et la mort y apparaissent à la fois au niveau individuel – comme, par exemple, pour Joachim Ziemssen – et à la fois au niveau de la civilisation. Le roman est en même temps un roman de la maladie, de la civilisation et du temps. Et ceci semble lier les trois thèmes. Le roman renvoie ainsi à l'actualité de son époque. Thomas Mann, qui écrira le texte pendant onze ans, de 1912 à 1923, aura naturellement d'excellente raison de faire le diagnostic d'une maladie de l'ensemble de la culture européenne. Par culture, il faut naturellement ici entendre une forme de vie et une mise en forme de la dynamique de la vie, mise en forme qui s'avérera profondément malade, il faut bien le reconnaître. Compris de manière analogique, *La montagne magique* apparaît ainsi comme une symbolique de la mort de la culture européenne. L'analogie se fait alors avec le monde du haut qui symboliserait une sorte de destin et de vérité du monde du bas.

Comprendre ce roman comme une sorte de mythe qui se jouerait sur ce type d'analogie pose cependant un certain nombre de problèmes qu'on ne peut complètement esquiver. On peut remarquer que le roman possède un côté réaliste au sens du principe de réalité posé par Freud et que ce réalisme s'oppose à toute forme d'imaginaire et à tout principe de plaisir. Les gens qu'on rencontre sur place se soumettent tous à un rituel réaliste qui ne relève certainement pas d'une magie ou d'un mythe quelconque, mais d'une pratique médicale et scientifique. Le sanatorium est un lieu où s'exprime la science et la technique la plus rigoureuse. L'ordre, le nombre et la mesure, c'est-à-dire le triptyque qui constitue ce que Descartes appelait la *mathesis universalis*. La quatrième règle pour la direction de l'esprit de Descartes affirmait ainsi que : « En réfléchissant plus attentivement, il finit par devenir clair pour moi que seules les choses et

¹ On peut citer un nombre conséquent de philosophes ou ethnologues qui ont analysé la question mythique. En plus de Schelling et de Cassirer, on peut penser à Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Frazer, Wittgenstein ou bien Maurice Merleau-Ponty ou encore tout le mouvement psychanalytique, Freud étant un grand interprète des mythes, pour ne donner qu'une liste d'exemples non exhaustive.

toutes les choses dans lesquelles c'est l'ordre et la mesure que l'on examine se rapportent à la mathématique » (1997 : 98).

C'est bien cette prétention à l'ordre de la *mathesis universalis* qui règne dans le sanatorium. Il ne fait pas de doute que le cartésianisme en tant que philosophie qui voulait fonder la science prétendait congédier toute forme de magie et de mythe. Dans la mesure où c'est bien un ordre cartésien que le sanatorium souhaite imposer, on peut se demander si le roman de Thomas Mann fonctionne comme une forme de mythe.

Disons, pour répondre à cette question, que le roman *La montagne magique* fonctionne comme un appareil critique vis-à-vis de cet ordre scientifique imposé par les médecins du *Berghof*. Le mot critique ne doit pas ici être pris dans un sens simplement péjoratif. Le mot critique signifie ici l'établissement des limites de validité d'un certain ordre. D'un point de vue littéraire, l'établissement de la critique passe par l'ironie narrative. Le narrateur de *La montagne magique* n'est pas son personnage principal même si c'est principalement autour des perceptions d'Hans Castorp que l'histoire se déploie. Cependant le fait que Hans soit accompagné d'un narrateur qui par moment s'exprime en son propre nom crée une ambiguïté dans la narration. On peut ici se référer à ce passage de l'avant-dernière partie qui se termine de la sorte :

Nous laissons tomber le rideau, pour l'avant-dernière fois. Mais tandis qu'il s'abaisse, nous allons encore, en notre esprit, avec Hans Castorp qui est resté sur la haute montagne, regarder au loin, en prêtant l'oreille, vers un humide cimetière du pays plat, où une épée scintille et s'abaisse, où des commandements retentissent et où une triple décharge – trois saluts héroïques – crépite au-dessus du tombeau de soldat de Joachim Ziemssen. (Mann, 1931 : 775)

Nous voyons ici cette distanciation ironique où le narrateur apparaît comme un metteur en scène qui relate l'événement triste de l'enterrement du cousin de Hans. Mais cette mise en scène qui fixe le cadre de tout le roman et qui est d'autant plus efficace qu'elle sait se faire oublier ouvre une brèche dans l'énonciation et permet toujours la distance critique.

Et cette distance critique s'exerce vis-à-vis de la science et de la technique. On peut prendre pour exemple qui témoigne de cela un objet tout simple : le thermomètre. Comme on le sait, le thermomètre est un instrument de mesure de la température du corps humain. Cet objet apparaît comme servant le principe de réalité. Il donne une mesure en apparence incontestable.

Il permet de rappeler au patient la dure réalité en tant qu'elle s'oppose au principe de plaisir. En témoigne, ce passage du début du livre où Joachim, le cousin à qui Hans va rendre visite, dit :

Joachim, de la tête, fit signe que non. Un peu plus tard, il retira le thermomètre de sa bouche, le considéra et dit en même temps :
– Oui, lorsqu'on surveille le temps, il passe très lentement. J'aime beaucoup la température, quatre fois par jour, parce que, à ce moment, on se rend vraiment compte de ce que c'est en réalité qu'une minute ou même sept minutes, alors que des sept jours d'une semaine, on ne fait ici aucun cas, ce qui est affreux. (100)

Cet objet est présent durant tout le livre au point de constituer quasiment un personnage à part entière. Il est suffisamment important pour constituer le titre du dernier sous-chapitre du

chapitre quatre du roman. Or cet objet de mesure en apparence si scientifique, c'est-à-dire à l'autorité incontestable puisqu'elle est celle du vrai, comporte certaines failles. En premier lieu, il pose un certain frein à la vie. Tout habitant du *Berghof*, à l'exception pour un temps de Hans Castorp qui n'avait pas prévu de passer si longtemps sur place, possède un thermomètre et mesure de manière rituelle sa température. Ceci a pour effet à la fois déplaisant, mais également comique que tout malade du lieu a son thermomètre à la bouche de manière régulière. Une autre difficulté de cet objet tient à la répétition indéfinie des mesures où bien souvent rien ne change de manière significative, ce qui peut également traduire un certain manque de confiance des scientifiques pour les mesures qu'ils sont en train de prendre.

D'une manière générale, le roman se construit également sur l'idée que la science entendue au sens d'ordre de nombre et de mesure n'est elle-même qu'un mythe. Cette idée n'est pas énoncée par le narrateur lui-même, ni par Hans, mais par l'un des personnages les plus dérangementants du récit. Il s'agit de Léon Naphta, qui dialogue souvent avec son opposé, Lodovico Settembrini. Lors d'un de leurs nombreux dialogues sur la teneur de la culture occidentale, Naphta en vient à dire :

Naphta répondit avec un calme inquiétant :

– Cher ami, il n'y a pas de connaissance pure. La légitimité de la conception religieuse de la connaissance qui peut se résumer par la parole de saint Augustin : « Je crois afin de connaître » est absolument incontestable. La foi est l'organe de la connaissance ; l'intellect est secondaire. Votre science sans prémisses est un mythe. Il y a toujours une foi, une conception du monde, une idée, bref une volonté, et c'est affaire de la Raison de l'interpréter, de la démontrer, toujours et dans tous les cas. Il s'agit d'aboutir au *Quod erat demonstrandum*. Déjà la conception de la preuve contient, psychologiquement parlant, un élément volontaire très net. Les grands scolastiques du douzième et du treizième siècle étaient d'accord dans leur conviction qu'en philosophie rien ne pouvait être vrai qui était faux devant la théologie. Laissons de côté la théologie, si vous voulez, mais une humanité qui ne reconnaîtrait pas que rien ne peut être vrai dans la science naturelle de ce qui est faux aux yeux du philosophe ne serait pas une humanité. L'argumentation du Saint-Office contre Galilée se réduisait à ceci que ses principes étaient philosophiquement absurdes. Il ne peut y avoir argumentation plus décisive. (581-582)

Les dialogues philosophiques entre Settembrini et Naphta constituent naturellement une partie importante du roman. Ils mettent en lumière la nature du *Berghof* sous l'angle de la culture occidentale dans sa positivité, mais également dans son opposition à la culture « asiatique » (235).

L'opposition de Leon Naphta à Lodovico Settembrini joue un rôle fondamental dans le roman. L'Italien Settembrini, personnage haut en couleur, affirme de manière passionnée tout son amour de la culture occidentale en tant que celle-ci participe d'une forme d'humanisme. Settembrini fait remonter l'histoire de l'humanisme au moyen-âge italien. On peut ici se référer à ce passage où il expose sa vision de l'histoire :

Settembrini demanda si ses auditeurs avaient jamais entendu parler de Brunetto, Brunetto Latini, greffier municipal de Florence vers 1250, qui avait écrit un livre sur les vertus et les vices. Ce maître avait été le premier à donner aux Florentins une

éducation, il leur avait enseigné la parole, ainsi que l'art de diriger leur république d'après les règles de la politique. « Vous y voilà, Messieurs ! s'écriait Settembrini. Vous y voilà ! ». Et il parlait du verbe, du culte du verbe, de l'éloquence, qu'il appela le triomphe de l'humanité. Car la parole était l'honneur de l'homme, et elle seule rendait la vie digne de l'homme. Non pas l'humanisme seulement, mais l'humanité en général, toute dignité humaine, l'estime des hommes et l'estime de l'homme pour soi-même, tout cela était inséparable de la parole, était lié à la littérature.

– Tu vois bien, dit plus tard Hans Castorp à son cousin, tu vois bien que dans la littérature, ce qui importe, ce sont les belles paroles. Je m'en étais tout de suite rendu compte. (238-239)

On voit s'afficher une sorte de foi en la culture européenne qui est assimilable à une forme de mythe au sens d'une histoire idéalisée d'où vient sourdre une origine à la fois indéfinie et vénérée. Le mythe est ainsi intimement lié à la littérature et au langage. Non seulement parce que le mythe utilise le langage, mais aussi parce que cet humanisme affirme en réalité la primauté de la littérature dans le mythe de la culture européenne. Mais il est évident que Settembrini ne conçoit pas cette histoire comme un « mythe », mais bien plutôt comme une histoire « vraie », c'est-à-dire qui a passé l'épreuve de la critique. C'est pour cette raison que l'apparition du personnage de Naphta dans la deuxième partie du livre est cruciale. L'ombrageux Naphta s'oppose au lumineux Settembrini et met en évidence que les idées humanistes de ce dernier relèvent du mythe. De ce point de vue-là, on peut dire que le mythe, c'est le discours de l'autre². L'apparition du personnage de Naphta et les dialogues multiples qu'il aura avec Settembrini ont pour effet de remettre en cause l'idéal de l'Italien et de proposer une autre origine, plus pessimiste et plus sombre de la société occidentale. On ne peut dire que Thomas Mann prenne parti dans cette joute oratoire entre les deux mythologies. Il met plutôt en scène un combat entre deux discours sur l'origine de la civilisation européenne. Or ce discours sur l'origine renvoie à un temps immémorial qu'il s'agit tout de même de cerner. Et c'est sans doute pour cela que le texte de Thomas Mann en plus d'être un roman sur la maladie et la civilisation est un roman du temps. Le rapport au temps pourrait apparaître comme la vérité du mythe.

2. Temps et mythe dans *La montagne magique*

Comme nous l'avons dit, le narrateur de *La montagne magique* parle d'un temps mythique qui serait à l'œuvre dans le roman. Il prend cela avec une certaine ironie, en parlant également du chiffre sept qui correspond aux sept années passées par Hans Castorp sur le lieu en question. L'ironie du narrateur est affirmée par le fait de l'association du « mythique » au « pittoresque ». Le pittoresque reste l'inhabituel aux limites de l'extravagant. Alors que l'histoire mythique sert au contraire de cadre fondateur pour ceux qui souscrivent aux mythes en question. On fera d'ailleurs remarquer que le numéro sept est un numéro habituel dans les symboliques religieuses. Le Christianisme parle des sept jours de la création, des sept péchés capitaux, des sept vertus. Dans l'apocalypse, c'est-à-dire la révélation, il renvoie aux sept

² De la même manière que Paul Ricoeur qui analysait le discours idéologique et son fonctionnement pouvait dire : « l'idéologie, c'est le discours de l'autre ». On ne reconnaît jamais son discours comme idéologique quand bien même il le serait, mais on accuse toujours l'autre d'être idéologue, c'est-à-dire de proposer un discours imaginaire mensonger sur la société.

archanges de Dieu et également aux sept têtes de la bête. De ce point de vue, on peut s'inscrire en faux contre l'idée avancée par Thomas Mann que le chiffre sept est « pittoresque » pour un mythe. C'est un numéro au contraire extrêmement connoté. Et ce numéro est connoté dans un rapport à la magie.

Ici encore il peut paraître intéressant de suivre des analyses du philosophe Ernst Cassirer qui dans son analyse de la pensée mythique liait intimement la magie à un usage du nombre : « Car toute magie est, pour une grande part, magie des nombres, et lors du développement de la science théorique, la pensée n'a passé que très progressivement de la conception magique à la conception mathématique du nombre » (1972 : 174).

Il y a donc une tension à l'intérieur même du nombre entre l'usage magique et l'usage rationnel de la chose. Cette tension est peut-être celle-là même de l'aventure de la pensée occidentale qui souhaiterait sans doute pouvoir s'affranchir des mythes pour laisser place à une science entièrement rationnelle³.

Comme le signale Paul Ricoeur, c'est seulement tout à la fin du roman (roman fleuve par ailleurs qui fait plus d'un millier de pages) que la référence à la montagne « magique » s'explique. Cette référence est liée à l'idée de nombre et à l'idée de temps. Temps qui est celui de la fin des temps, celui de l'apocalypse et de la révélation. Mais la révélation est celle d'un retour à la réalité. Et la réalité est un retour au temps du monde d'en bas.

Car il est flagrant que le temps de la montagne apparaît comme anormal, non scientifique, non mesurable. Hans Castorp l'avait remarqué au début de son séjour. Il avait dit :

C'est drôle, et cela reste drôle, que le temps, pour commencer, vous paraisse si long lorsqu'on est dans un nouvel endroit. C'est-à-dire... Naturellement, je ne veux pas du tout dire que je m'ennuie, au contraire, je peux même dire que je m'amuse royalement. Mais lorsque je me retourne, rétrospectivement par conséquent, il me semble, si je me comprends bien, être ici depuis je ne sais plus combien de temps, et j'ai l'impression que jusqu'à l'instant où je suis arrivé et où je n'ai pas tout de suite saisi que j'étais ici et où tu me dis : « Descends donc ! » – tu te rappelles ? – il faille remonter toute une éternité. Cela n'a absolument rien à voir avec les mesures, ni même avec la raison, il me semble que c'est une pure affaire de sensibilité. Naturellement, ce serait idiot de dire : « Je crois être ici depuis deux mois. » Ce serait un non-sens. Je ne puis que dire, en somme : « Depuis très longtemps ». (Mann, 1931 : 159)

Cela reste toujours une énigme de savoir ce qu'est le temps. Thomas Mann est éloigné des considérations des scientifiques et d'Aristote qui font du temps le nombre du mouvement. Il se rapproche bien plus de Saint-Augustin, qui nous dit que le temps nous échappe toujours quand

³ Idée qu'on trouverait notamment chez Auguste Comte et sa loi des trois états : toute forme de pensée passerait d'abord par un état théologique, passerait alors dans un état de dissolution avec l'état métaphysique, ce qui amènerait à un état positif qualifié de réel. Thomas Mann n'est pas indifférent à ce genre de conception et son personnage Settembrini peut apparaître en tant qu'admirateur du jeune ingénieur Hans Castorp, comme un porte-parole du positivisme. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que pour Thomas Mann, le monde dans lequel vit l'ingénieur n'échappe pas au mythe.

il dit « qu'est-ce donc que le temps ? si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je le veuille expliquer, je ne le sais plus » (1964 : 264) et qu'on peine toujours à distinguer un temps long et un temps court. Or la question que pose Hans Castorp est véritablement celle d'Augustin. Elle se répétera tout au long du livre avec l'exemple notable des « potages éternels ». Par cette formule désignant le temps passé dans la salle à manger et à ces répétitions incessantes et qualifiées d'« éternelles » avec une ironie certaine par le narrateur, nous voyons l'action magique de la montagne sur la réalité du temps. Le potage, être fugace, destiné à être englouti devient « éternel ». Paul Ricoeur, commentant ce passage, qualifiera cette éternité d'« étrange » (1984 : 231) et il citera ce passage du texte :

Mais comme c'est toujours le même, il est au fond peu correct de parler de « répétition » ; il faudrait parler d'identité, d'un présent immobile, ou d'éternité. On t'apporte le potage à déjeuner, tel qu'on te l'a apporté hier, et tel qu'on te l'apportera demain. Et au même instant, un souffle t'effleure, tu ne sais ni comment ni où ; tu es pris de vertige, tandis que tu vois venir ce potage, les formes du temps se perdent, et ce qui se dévoile à toi comme la véritable forme de l'être, c'est un présent fixe où l'on t'apporte éternellement le potage. Mais il serait paradoxal de parler d'ennui à propos d'éternité ; et nous voulons éviter les paradoxes, surtout en compagnie de notre héros. (Mann, 1931 : 276)

Ce passage semble capital pour comprendre pourquoi Thomas Mann parle à la toute fin du roman d'un temps mythique. Le mythe prend ici la forme de l'irrationalité comprise sous la forme de l'incompréhensible. Quand Saint-Augustin nous dit qu'il sait ce qu'est le temps, mais qu'il est incapable de l'expliquer, il se refuse à tomber dans une théologie de l'absurde comme pouvait l'être celle de Tertullien. Karl Jaspers qui voit en Augustin un philosophe affirme à ce sujet : « il demeure étranger au *sacrificium intellectus*, au *credo quia absurdum* de Tertullien » (1989 : 195). Cependant Augustin voit toute la difficulté à maintenir une explication sur le temps et en appelle par la prière à Dieu pour comprendre toutes les difficultés liées à ce sujet. Thomas Mann n'a pas recours à ces pratiques religieuses dans son roman. En revanche il assume le caractère mythique du temps qui a cours là-haut, tout en prenant une certaine distance avec ce mythe. La distanciation ironique commence avec ce narrateur qui n'est pas Hans Castorp tout en étant suffisamment proche de lui. Ce pli opéré dans l'écriture du roman par l'ironie narrative crée une différence entre le temps raconté et le temps du récit. Ce temps du récit n'est pas celui qui est raconté et ceci à aucun niveau : Thomas Mann a mis plus de sept ans pour écrire le livre et il faudra moins de sept ans au lecteur pour terminer le livre. Le temps de la lecture ou de l'écriture ne correspondent pas au temps raconté. Or cette différence entre le temps du récit et l'expérience du temps connaît de multiples métamorphoses. L'épisode un petit peu curieux des potages éternels tend ainsi à se transformer avec l'épisode de la nuit de Walpurgis en une éternité non plus réelle, mais rêvée. Dans un état à la limite de l'ébriété, Hans Castorp en vient à tutoyer son mentor Settembrini, acte que ce dernier interprétera comme une forme d'affranchissement intellectuel et à déclarer de manière toute aussi effrontée son amour à Clawdia Chauchat. Moment de transgression, d'oubli de soi et de sortie par le rêve. Paul Ricoeur renvoie ici à la poésie grecque quand il dit :

Clawdia prêchant la liberté par le péché, par le danger, la perte de soi, aura-t-elle été autre chose pour Hans que les sirènes pour Ulysse quand celui-ci se fit attaché au mât

de son navire pour résister à leurs chants ? Le corps, l'amour et la mort sont trop fortement liés, la maladie et la volupté, la beauté et la pourriture encore trop confondues, pour que la perte du sens du temps compté soit payé en retour par le courage de vivre dont cette perte est le prix. *L'Ewigkeitsuppe* n'a eu pour suite qu'une éternité de rêve, une éternité de carnaval, *Walpurgisnacht*. (1984 : 234)

Le discours devient rêve, fuite hors de la réalité guidée par le désir. Quelque chose de mythique semble être là. Toutefois le développement du mythe continue de se poursuivre au-delà du rêve.

C'est, qu'en effet, le rapport au temps et en un temps de plus en plus insaisissable et mythique au sens d'une origine des temps apparaît. Thomas Mann consacre ainsi un chapitre à la neige qui joue un rôle capital dans l'œuvre. Cet événement parfaitement naturel en montagne et même en plaine de la tombée de la neige permet une sorte de matérialisation du temps. La neige apparaît en effet comme l'équivalent spatial à la temporalité. Chaque point de neige pouvant apparaître comme une sorte d'unité minimale du temps. Et la question certes rhétorique et triviale de savoir combien il faut de flocons de neige pour constituer un tas de neige rejoint le mystère du temps long et du temps court.

Mais la vérité du chapitre sur la neige n'est pas simplement là. Elle repose dans une sorte d'affrontement avec le sublime compris comme ce qui dépasse complètement toutes les forces humaines et qui pourtant révèle à l'homme son affranchissement vis-à-vis des forces de la nature et une forme de liberté. C'est de cette manière que le chapitre est lu par Ricoeur qui signale cet épisode de la neige comme une sorte de conquête de la liberté par Hans, vis-à-vis de ses précepteurs et maîtres que constitue le couple opposé Settembrini et Naphta. Ricoeur propose cette analyse :

Le « Silence éternel » unit l'espace et le temps dans une unique symbolique. En outre l'affrontement de l'effort humain à la nature et aux obstacles qu'elle oppose symbolise exactement le changement de registre des rapports entre temps et éternité – enjeu spirituel de l'épisode. Tout bascule lorsque le courage s'étant mué en *défi* – ce « refus obstiné à la prudence raisonnable » –, le lutteur, grisé de fatigue (et de porto), est visité par une vision de verdure et d'azur, de chants d'oiseaux et de lumière : « il en était ainsi à présent de son paysage qui se métamorphosait, qui se transfigurait progressivement. Certes le souvenir d'une Méditerranée, jamais visitée, mais connue « depuis toujours » n'est pas exempt de terreur (les deux vieilles qui déchirent un enfant, au-dessus d'un bassin, entre les flammes d'un brasier) : comme si le laid était irrémédiablement lié au beau ! Comme si la déraison et la mort appartenait à la vie — sinon « la vie ne serait pas la vie ». Mais désormais Hans n'a plus que faire de ses précepteurs. *Il sait*. Ce qu'il sait ? « *L'homme ne doit pas laisser la mort régner sur ses pensées au nom de la bonté et de l'amour* ». (1984 : 239-240)

Le passage par le mythe, c'est-à-dire ici l'imaginaire non plus rêvé, mais intimement imbriqué en lui, à la manière d'une « texture imaginaire du réel » (1964 : 24) dont nous parle Maurice Merleau-Ponty, a une valeur révélatrice de vérité. La lucidité et la découverte des plus grandes vérités passent par un temps immémorial. L'usage du mythe dans le roman en tant que le mythe est ce rapport à un temps originel présent « depuis toujours » (Mann, 1931 : 707) sert donc de fond à une réflexion qui tend vers la vérité. Ici Thomas Mann se rapproche

considérablement de ce qui constituera la pensée de Merleau-Ponty qui était amené à déclarer dans la *Phénoménologie de la perception* : « La réflexion ne saisit donc elle-même son sens plein que si elle mentionne le fonds irréflechi qu'elle présuppose, dont elle profite, et qui constitue pour elle comme un passé originel, un passé qui n'a jamais été présent » (Merleau-Ponty, 1945 : 280).

Ce fonds irréflechi, ce temps originaire qui n'a jamais été présent, c'est justement le temps du mythe.

Conclusion

Que le roman ne s'arrête pas avec l'épisode de la neige et que les événements les plus dramatiques du roman arrivent après ne doit certainement pas être négligé. Que la lucidité et le savoir acquis par Hans soient ensuite suivis d'une « grande hébétude » (Mann, 1931 : 893) qui exprime une forme de nihilisme est également important. Cependant cela ne touche pas de manière décisive au point que nous voulions élucider dans cette étude qui était le rapport à la magie et au mythe du roman *La montagne magique*. Nous avons voulu montrer que le terme « mythe » pouvait être pris en de multiples sens. Le premier d'entre eux fut celui de récit imaginaire et faux. C'est ce que l'on voit avec la démystification constante au cours du roman de l'idée que le progrès de la civilisation occidentale est l'œuvre de la raison et non d'une mythologie. Démystification ambiguë donc, puisqu'elle est en même temps affirmation du mythe. Naphta, ce personnage chaotique, sombre et finalement suicidaire qui dénonce la science sans présupposé comme un mythe est en même temps celui qui éclaire les difficultés. Car on en reste toujours au niveau des difficultés : Thomas Mann se garde bien de donner raison à Naphta ou à Settembrini. Il nous a néanmoins semblé qu'il a affirmé le mythe et la magie qui lui est propre comme constitutif du destin de la civilisation européenne, le mythe étant alors compris comme temps de l'origine et origine des temps.

BIBLIOGRAPHIE :

CASSIRER, Ernst (1972). *La philosophie des formes symboliques*. Paris : Les Editions de Minuit.

DESCARTES, René (1997). *Œuvres philosophiques I*. Paris : Classiques Garnier.

JASPERS, Karl (1989). *Les grands philosophes. 2/ Platon-Saint Augustin*. Paris : Plon.

MANN, Thomas (1931). *La montagne magique*. Paris : Arthème Fayard et Cie.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.

RICOEUR, Paul (1984). *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.

SAINT AUGUSTIN (1964). *Les Confessions*. Paris : Garnier.

Myth as Cultural Bridge: Archetypes and Sacred Space in Neil Gaiman's *The Graveyard Book*

ILEANA OANA MACARI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
oanamacari@yahoo.com

CRISTINA ANCA BURȚILĂ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
cristina@nldc.org.uk

Keywords

fantasy literature for
children and young
adults; archetypes;
sacred space;
mythic hybridity; in-
tercultural bridging.

This article explores how Neil Gaiman's *The Graveyard Book* (2008) reworks mythic archetypes and sacred spaces to foster intercultural understanding across diverse readerships. Through a close reading informed by archetypal theory, it analyses how the novel reshapes the figures of the Orphan, the Shadow, the Villain and the Guardian/Mentor to create a hybrid narrative that bridges a wide range of diverse cultural traditions. The graveyard setting emerges as both a liminal and an educational space, recalling ancient monastic and worldly institutions while maintaining a modern appeal. Gaiman's reimagining of symbolic structures engages with the rich heritage of myth. Also, it broadens its accessibility, inviting readers to negotiate identity, morality, and the confrontation with darkness in culturally diverse ways. The study argues that its mythic hybridity enables the novel to function as a cultural bridge, fostering connections between local and global narrative traditions while offering young readers empowering frameworks for self-discovery.

Introduction

The rich symbolism in Neil Gaiman's *The Graveyard Book* makes it an inviting story for young readers worldwide, celebrating shared human experiences and fostering intercultural dialogue. In the rich tradition of fantasy literature for children and young adults, it displays a powerful potential to bring people together beyond their cultural differences, encouraging mutual respect and appreciation. This article investigates how, by reworking archetypes like the Orphan, the Guardian/Mentor, the Villain, and the Shadow, through mythological and cultural motifs, Gaiman turns the sacred space of the graveyard and the characters that populate it into a cultural bridge of symbolic universality. Particular attention is given to the use of universal symbols (i.e., the gate, the sacred space, the guardian, the hidden name) and their transformations across cultural traditions. Three core research questions guide the analysis. First, it considers the central archetypes in the novel and explores the ways in which Gaiman adapts them to resonate with readers from diverse cultural backgrounds. Second, it examines how the depiction of sacred and liminal

spaces, and particularly the graveyard itself, serves not only as a narrative setting but also as a symbolic site for intercultural dialogue. Finally, the study addresses how mythic symbols, often rooted in Western traditions, are reinterpreted in the novel to achieve greater accessibility and narrative universality. These questions provide a framework for understanding the novel's mythopoetic strategies and its potential to foster cross-cultural engagement.

In a general definition, Nikolajeva maintains that children's literature is specifically written, illustrated, and produced to entertain, instruct, and inspire children, conveying cultural values and guiding young readers as they construct meaning and navigate their worlds (2014, pp. 227-28) Children's fantasy books, however, do more than that: they also open up magical worlds for young readers, that help them explore themes like identity, life and death, feelings of belonging, and the ongoing struggle between good and evil.

The narrative use of archetypes

Building on this understanding of children's fantasy as a space for both meaning-making and imaginative exploration, archetypes and mythic structures emerge as essential narrative instruments. In children's fantasy literature, they provide recognizable patterns through which young readers can engage with complex themes such as identity, mortality, belonging, and the tension between good and evil. Neil Gaiman's *The Graveyard Book* offers a compelling illustration of this process, as it draws on a network of symbols, mythological motifs, and reworked archetypes to render universal human experiences accessible to a youthful audience. Gaiman uses the opportunity fantasy literature for children provides to explore universal feelings through stories that develop readers' imagination, alongside those written by authors such as Lewis Carroll, C.S. Lewis, Madeleine L'Engle, and Ursula K. Le Guin, whose works have long set high standards in the genre. Building on the notion that children's fantasy literature fosters young readers' understanding of cultural identity and moral frameworks, an analysis of the cultural symbols and archetypal figures in *The Graveyard Book* may reveal how the narrative bridges diverse cultures and the mechanisms through which this is accomplished.

One of Gaiman's techniques is to combine mythological traditions from various cultures and create stories rich in universal symbols; Silas, for instance, the protective figure in the plot, is similar in this regard to Virgil guiding Dante or to Gandalf guiding Frodo. However, he is different from other protective figures in literature: he exists between two worlds and is neither fully human nor entirely supernatural. The graveyard itself is a space full of symbolism; it represents a gateway between worlds and can be compared to mythic places such as the Celtic Otherworld or the Greek underworld. These places have an aspect of familiarity but also remain mysterious, showing that sacred, mythical, or taboo places share similarities across many cultures.

Another strategy that can be identified in Gaiman's writing is reimagining common archetypes, such as the Orphan and the Shadow, to encourage cross-cultural discussion about morality, growth, and identity. Bod, the main character of *The Graveyard Book*, is recognisable as the universal orphan found in fairy tales and folklore, and he undertakes similar journeys of self-discovery and resilience, journeys that are common motifs across international cultures.

Bod (the Orphan)

The archetype of the *Orphan* has roots in mythology, folklore, and literature, symbolising the universal human experiences of loss, transformation, and self-discovery, with well-known examples of the orphan archetype in characters such as Perseus, Oedipus, Hercules, Romulus

and Remus in Greek and Roman mythology, Snow White, Cinderella, Hansel and Gretel in the European folklore, the (mostly unnamed) orphan boy and girl in Romanian fairy tales¹, and the more recent Mowgli, Frodo Baggins, Harry Potter, and others, in modern fiction. Bod, Gaiman's main character in *The Graveyard Book*, is the traditional orphan figure reimagined through a mixture of themes of identity, belonging, and intercultural connections.

The orphan archetype is typically constructed around narrative patterns involving early abandonment or orphaning, upbringing by (non-biological/non-human) caretakers, ignorance of one's origins, and an initiatory journey of self-discovery that culminates in the hero transcending initial circumstances to fulfil a destined role. Bod's story incorporates all of these elements, beginning with the murder of his family by the sinister Man Jack. As an infant, he narrowly escapes death by crawling into a nearby graveyard, where his transformative journey begins. This first act of survival and his beginning in this symbolic space suspended between life and death embody central themes of violent separation and survival against the odds. Unconventional guardians raise Bod, and because of this, his upbringing is culturally diverse and historically layered. His adoptive parents, Mr and Mrs Owen, two ghosts from centuries past, offer nurturing, affection, and fundamental human values shaped by the norms of their own time. Bod's guardian, Silas, provides practical guidance and acts as a moral compass, teaching the boy essential survival skills and encouraging his independence. Miss Lupescu, a werewolf and mentor, helps Bod expand his intellectual and spiritual horizons by teaching him languages, history, and supernatural lore. These guardians expose Bod to a combination of cultures, histories, and mythological perspectives, assisting him in forming a complex, hybrid identity.

At the heart of the orphan archetype lies yet another trait – the protagonist's lack of awareness of their true identity. In Bod's case, this ambiguity is symbolised by his given name, *Nobody*, a name that emphasises his disconnection from conventional social structures. Throughout the novel, this ambiguous identity drives Bod's quest for self-understanding, illustrated in his interaction with human children and his realisation of how different they are. It is this confrontation with his fragmented identity that fuels his journey of self-discovery. The orphan's self-discovery journey is portrayed through multiple adventures that symbolise physical, spiritual, and intellectual growth, as in the terrifying scene where he passes through the ghoul-gate into the chaotic city of ghouls that represents a transition into darkness that marks the protagonist's beginning of loss of innocence through an encounter with fear and chaos. Similarly, Bod's encounter with the Sleer tests his moral compass and intellectual maturity, reinforcing the internal aspect of his transformative journey. Bod's story closely follows Campbell's monomyth structure² positioning him as an embodiment of the *chosen one*

¹ The cultural specificities of the Romanian orphan boy and girl have their strong moral didacticism, in sharp contrast with the wicked rival, and the intervention of supernatural helpers as justice enforcers. Their suffering reflects social realities such as poverty, loss of parents, marginalisation, but also functions as a moral allegory: the pure-hearted orphan triumphs where the privileged fail. It can be argued that Bod in *The Graveyard Book* embodies a similar allegorical pattern, as his orphanhood exposes him to danger and marginalisation, yet through resilience, guidance from supernatural helpers, and moral integrity, he ultimately triumphs over those with worldly power and privilege.

² Joseph Campbell's monomyth, or hero's journey, introduced in *The Hero with a Thousand Faces* (1949), is a narrative structure outlining the common stages found in many heroic tales across cultures: Departure, Initiation and Return.

archetype. Much like Campbell's hero (2004), Bod also follows a journey of separation, initiation, and return, undergoing a series of trials that lead to personal transformation and the acquisition of knowledge or power, which he ultimately uses for the benefit of his community.

Marked by prophecy from birth, Bod is raised in isolation within the liminal space of the graveyard, undertakes a series of formative quests, and ultimately returns transformed after confronting his ultimate nemesis, The Man Jack. When he eventually leaves his protective environment to rejoin the contemporary world of the living, his departure symbolises the classic "return with the elixir", signifying maturity, transformation, and readiness to re-enter society.

Nevertheless, although Bod exhibits many traits of the orphan archetype, he also stands out from typical orphan characters through Gaiman's distinctive approach. Gaiman emphasises liminality by placing Bod between life and death, childhood and adulthood, and the human and supernatural realms. Moreover, unlike the traditional depiction of a single mentor, Bod benefits from numerous diverse guardians, a technique that reflects the modern view of varied and intercultural mentorship, echoing the idea that "it takes a village to raise a child". With many mentors from diverse cultural backgrounds with Egyptian, Roman, Christian, and Gothic influences, his identity is shaped by a range of historical and cultural voices, emphasising the story's interculturality. In this way, Bod is not just another example of the orphan archetype but a sophisticated contemporary reinterpretation. His name underscores his journey of self-discovery in an often-fractured world. It also offers young readers the message that they can shape themselves through choices and meaningful relationships. Through this, Gaiman demonstrates how fantasy literature, or, more accurately, "modern fairy tales," can use ancient archetypes to explore universal themes of identity, belonging, and transformation across cultures.

The Man Jack (the Villain, the Shadow, the Nameless killer/Boogeyman archetypes)

The shadow archetype, represented in The Man Jack, embodies in the reader's mind feelings of fear, impulses, and evil behaviour. The way he chases Bod is similar to how villains like Voldemort in J. K. Rowling's *Harry Potter* series or the White Witch in C. S Lewis' *The Chronicles of Narnia* pursue their victims. The Man Jack exhibits a predatory nature comparable to the wolf in the Grimm Brothers' *Little Red Riding Hood*. Through these parallels, everyone can recognise the story of facing external evil as a symbol of inner darkness. This shows how Gaiman's ideas of good and evil run across cultures, how different cultures can share similar ethics and how children's fantasy books can promote understanding across cultural boundaries by emphasising the importance of shared human experiences and values.

Gaiman reimagines the traditional villain by giving The Man Jack more symbolic meaning. Unlike the clear-cut evil figures in classic fairy tales, who are often supernatural and easy to recognise as threats, The Man Jack is more complex. His character reflects modern fears and adds depth to the story, allowing for different cultural interpretations and making the idea of evil less straightforward. The Man Jack starts as a classic villain, mysterious, dangerous, and relentless in his pursuit to harm. His hunt for Bod is reminiscent of Lord Voldemort in J.K. Rowling's *Harry Potter* series, the image of the universal fear of predatory behaviour threatening innocence. In many ways, The Man Jack also resembles the Boogeyman, a shadowy creature representing intercultural fears of anonymity, vulnerability, and violence because, unlike traditional archetypal villains who often operate solely within the supernatural realm, he exists

within modern reality, functioning both in mythic and human spaces, thus blending the fantastic with the realities of contemporary society. The use of the ordinary name 'Jack' amplifies his menace, suggesting he could be anyone, which offers a cultural commentary on evil lurking in everyday life. His realistic depiction makes him accessible and relevant across different cultural contexts.

Gaiman further integrates The Man Jack into a larger organisation, one that could exist in the real world: the "Jacks of all trades", a secret society purported to control society through violence. This collective villain extends the shadow archetype from a mere villain to a systemic threat, reflecting cultural anxieties about power and violence within intercultural dialogue. His role demonstrates that evil, danger, and violence are not confined to fantasy, but are also present in daily life. The writer intentionally makes The Man Jack disturbing and ambiguous, drawing on mythic and psychological traits combined with modern thriller conventions. The reader's uncertainty regarding The Man Jack's motives or origins heightens narrative tension, making him a symbol of terror and contemporary fears. Gaiman's blending of supernatural elements with human traits explores the confrontation between fears of concealed dangers and moral uncertainty, portraying the character relevant both in literature and intercultural discourse. In some respects, The Man Jack fits the traditional villain archetype, especially by being evil, violent, and pursuing Bod relentlessly. However, he differs in that he is not driven by lust, greed, power, or a personal vendetta; instead, he follows a prophecy and carries out his duties for his organisation. This makes The Man Jack a complex character, serving as the perfect antagonist for Gaiman's protagonist and fitting well within contemporary themes.

Jung's concept of the Shadow archetype is also manifested in the character of the Man Jack. In Jung's framework, the Shadow embodies the destructive, repressed elements of both the individual and society, encompassing what he describes as "the dark aspects of the personality" that the ego refuses to acknowledge, yet which remain "present and real" within the psyche (1969, pp. 36-7). Crucially, Jung stresses that the Shadow is an active rather than passive force, a "living part of the personality" that cannot be ignored, rationalized, or dismissed as harmless without serious consequences (1969, pp. 36-7). The Shadow is often personified in literature as villains or antagonists whom the protagonists must confront. In *The Graveyard Book*, the role of the Shadow is evident from the beginning, acting as the driving force behind Bod's journey of self-discovery and personal growth. The Man Jack also functions in the traditional role of the Shadow by constantly attempting to prevent Bod from fulfilling his destiny and progressing in his journey. His murderous intent becomes an obstacle to the boy's personal development by targeting his innate potential, thus unleashing the destructive force that the protagonist must overcome to become a hero, discover his true purpose and ultimately, fulfil his destiny. Above all, The Man Jack embodies the Jungian Shadow archetype because his ambiguous identity allows him to transcend simple characterisation and instead symbolise the universal struggle against darkness and the inevitable fears and dangers one must confront.

The Mentor/the Guardian of Power/the Gatekeeper Archetype

In Gaiman's *The Graveyard Book*, Bod's most important allies are his mentor and guardian, Silas and Miss Lupescu, who play vital roles in his development and journey, serving as gatekeepers of sacred knowledge and cultural wisdom. They are directly opposed to the suppression and stagnation symbolised by The Man Jack. Silas and Miss Lupescu's roles offer a fresh perspective on how Gaiman has reinterpreted the archetypes of Mentor and Guardian to

suit the contemporary, intercultural readership. Silas guides Bod with wisdom, teaching him clarity and emotional restraint, thus embodying the mentor archetype. As a vampire who is neither fully alive nor dead, he exists in a liminal state, representing cultural fluidity and fluid identity, which are recurring themes in contemporary stories. Traditional guardians usually reside in one world only, but Silas bridges multiple worlds, bringing them together to protect and shape Bod in ways a different mentor could not. Through his dual existence, Silas becomes more than Bod's mentor by helping him cross thresholds between childhood and adulthood and between different ways of seeing and understanding the human as well as the supernatural world.

Miss Lupescu complements Silas first and foremost by providing Bod with protection, knowledge, and spiritual guidance. She is a guardian figure rooted in old folklore but situated within a contemporary setting, who acts as a teacher imparting essential skills and lessons. As an embodiment of the Guardian/Mentor archetype, Miss Lupescu represents the protective and nurturing facets of cultural wisdom, and her presence emphasises the importance of structured learning and intellectual stimulation for personal growth. Her guidance based on vital resources linked to cultural traditions helps Bod navigate the challenges and tribulations of his situation, enabling him to navigate the worlds and cultures he encounters in the graveyard.

Digressive discussion of archetypes

Together, Silas and Miss Lupescu form a unified model of guardianship, characterised primarily by ethical integrity that prioritises supporting Bod in his journey. Their selfless guidance sharply contrasts with The Man Jack as the shadowy villain, an archetype that fits more than one shoe: he is a literary constructed hybrid, one that smoothly fills more than just one mythological and folkloric slot. He draws from the Biblical figure of Cain, and also, as a faceless assassin belonging to a secret society, from folk myths and modern thriller tropes. This intercultural hybridity provides the key through which *The Graveyard Book* can be read, presenting it as a myth repurposed³ rather than replicated. Silas and The Man Jack, for instance, are opposites that can be recognised in archetypes from traditional literature and mythology but are nevertheless adapted in Gaiman's novel to reflect contemporary themes and cultural dialogue.

The Guardian archetype is traditionally represented by figures who guide and protect the protagonist through various trials and tribulations, and indeed, Silas provides Bod with wisdom, mentorship, and protection. Gaiman's innovation occurs in the adaptation of the archetype into a character who is neither fully alive nor dead, this feature symbolising the modern notion of cultural hybridity and fluid identity, so that Silas's ambiguous identity mirrors the experience of many young readers navigating multiple cultural and social identities. His role as a liminal figure also emphasises the novel's intercultural dimension, as he can connect with various worlds and their inhabitants, possessing cultural understanding without belonging to any one of them. Furthermore, Silas is depicted as a character of high moral value, both reflective and nurturing, yet distant and enigmatic, which deepens his resonance with young readers. Through this lens, guardianship involves more than just protection; it encompasses teaching resilience, self-awareness, and ethical discernment.

³ Repurposing in literature refers to the process of "taking already existing narrative symbols, elements, or archetypes from traditional myths, folklore, or other texts and adapting or transforming them to convey new meanings, perspectives, or cultural contexts." (Hutcheon 2006, 11)

In contrast, The Man Jack embodies the Shadow archetype traditionally associated with evil, chaos, and the darker aspects of human nature found in folklore and mythology. Gaiman also alters this character to address contemporary anxieties prevalent in diverse cultural contexts worldwide. While traditional villains are often supernatural, The Man Jack is disturbingly human, which aligns him with other literary villains whose evil stems from human failings driven by corrupt desires. Thus, Gaiman reframes the Shadow archetype to explore not only overt evil but also more subtle societal dangers, at the same time making the character accessible and relevant to a young audience. By contrasting these two archetypal characters, the writer shows how reimagining traditional notions can both honour the past and engage modern, multicultural audiences. By reworking the archetypes of the Orphan, the Shadow, and the Guardian, Gaiman offers young readers a framework in which these figures become sources of active empowerment for exploring mentorship, identity, morality, and the confrontation with darkness.

The role of sacred space in *The Graveyard Book*

Building on symbolic characters and cultural archetypes in *The Graveyard Book*, the analysis of mythic topoi can reveal reflections of universal themes of self-growth and self-discovery. In Gaiman's Bildungsroman, the main mythic topos is the graveyard as a sanctuary, home for a community of protectors, similar to other safe havens such as Hogwarts in J.K. Rowling's *Harry Potter* series, or Rivendell (Imladris) in Tolkien's *The Lord of the Rings*. Much like other mythical places, it is where Bod learns valuable lessons, finds security, and forms friendships, all of which prepare him for adulthood. Thus, the graveyard achieves threshold characteristics as a symbolic border between life and death, safety and danger, childhood and adulthood; it echoes ancient mythic sites such as the River Styx or the Norse concept of Helheim, all transition places between worlds. It transcends mere gothic boundaries and becomes a liminal space where cultural, mythological, and symbolic elements are interconnected, in a space that incorporates functions from Judeo-Christian and Greco-Roman traditions that turn it into a hybrid sacred space. The border between the world of the dead and the living, between the mundane and the fantastical and magical, is a liminal threshold within a multilayered cultural heritage that serves as a metaphorical *axis mundi*, a place of transformation and revelation for Gaiman's protagonist, Bod.

Within its boundaries, Bod is both protected and confined, echoing Mircea Eliade's concept of sacred (as opposed to profane) space where ordinary time and identity are altered or even suspended. While the sacred, in Mircea Eliade's formulation, signifies a reality of a wholly different order, the profane designates the realm of ordinary, homogeneous existence through which human experience is usually organised. In *The Sacred and the Profane*, Eliade argues that this fundamental distinction shapes the way individuals perceive and inhabit the world, as the manifestation of the sacred he terms *hierophany* reveals a fixed point or centre that allows orientation within an otherwise undifferentiated reality (1959, pp. 10-21). The sacred thus interrupts everyday time and space, instituting a qualitative break that reconfigures existence around meaning and order. From this perspective, the passage from profane to sacred space entails not merely a change of setting but a transformation in one's mode of being, in which ordinary identity and temporal flow are suspended or redefined. Viewed through Eliade's theoretical lens, the graveyard in *The Graveyard Book* functions as a sacred space that separates Bod from the profane world of the living, offering a protected environment in which his transformation, initiation, and journey of self-discovery can unfold.

Similar to temples, ancient burial sites, and sacred groves, the graveyard facilitates mythical and mystical events that help shape Bod's character. The mythic resonance of Gaiman's graveyard draws from cross-cultural mythic motifs, as it reflects, for instance, the Celtic concept of a *thin place* where the threshold between life and death is permeable, enabling interaction with both mortal and supernatural realms. Greco-Roman mythological motifs are also evident in characters like Silas, who is suggestive of the roles of Charon and Hades, the gatekeepers of the afterlife and, by serving as religious and mystical protectors reminiscent of sacred warriors, saintly guardians, or even crusaders, Miss Lupescu and her order, the Hounds of God, draw on Christian traditions.

Gaiman's concept of the graveyard's freedom additionally echoes the initiation rites found across multiple cultural traditions, emphasising the universal power of access to secret spaces. Within this space, Bod is initiated into several secrets he would not otherwise have accessed in the human world. He learns the names of the dead, gains knowledge of symbolism and power, and encounters historical figures from diverse voices, thus broadening his cultural understanding. Throughout the novel, Bod is mentored by guardians from diverse traditions to the point that even his cursive handwriting, rooted in another era, later draws the attention of his schoolteachers. All these elements transform the graveyard into an educational institution reminiscent of monasteries, ancient academies, or tribal initiation sites, with Gaiman's achievement lying in preserving a contemporary dimension to Bod's upbringing. When Bod eventually leaves this sacred space for the modern world, in a crucial rite of passage, his departure is emotionally charged, marking the end of a protected, liminal existence and the beginning of his reintegration into society. Significantly, his transition highlights the graveyard's role as an active, transformative space rather than a static setting.

There are other mythic topoi in *The Graveyard Book* that further help Bod follow his journey of growth and self-discovery. The ghoul-gate and the City of Ghouls are also symbols of chaos and danger, an idea found in myths around the world, such as Orpheus' journey to Hades in Greek mythology⁴ or Dante's journey in *The Divine Comedy*. Bod seeking passage through the ghoul-gate symbolises darkness, fear, and loss of innocence, but they are all essential steps in the character's journey to personal growth. Similarly, the Sleer's hidden chamber beneath the hill is another mythic space in Gaiman's novel, a place where one can learn ancient secrets, reminiscent of stories where heroes discover wisdom or guardians of hidden knowledge. These mythic spaces, collectively, form a symbolic map of Bod's transition from innocence to adulthood, from ignorance to wisdom, from safety to independence, contributing to the creation of a setting that embodies a universal coming-of-age story.

In line with Eliade's theory, Gaiman's sacred spaces are not passive; they actively shape their inhabitants, guiding them to eventually re-enter the mundane reality. This is why this story resonates within the universal mythic tradition while at the same time emphasising cultural hybridity and personal growth. For Bod, the graveyard functions as a sanctuary, school, and shrine, but also as a facilitator into the unknown, symbolising the fundamental tension between safety and destiny. Eliade explicitly maintains that "the manifestation of the sacred ontologically founds the world," just as a *hierophany* reveals a fixed and absolute centre within an otherwise homogeneous and disorienting expanse, thereby making orientation, meaning and lived reality possible (1959, pp. 20–3). Once such orientation has been established, the individual can move between sacred and profane spaces without losing a coherent sense of

⁴ This is a theme also found in another of Gaiman's works, the graphic novel *The Sandman*.

meaning. Eliade's conceptual distinction between the sacred and the profane thus provides a useful framework for understanding why *The Graveyard Book* resonates so strongly with universal mythic patterns while simultaneously foregrounding processes of cultural synthesis and individual formation. For Bod, the graveyard operates as a sanctuary and sacred domain of protection and instruction, yet it also functions as a threshold leading toward the unknown. In this way, it embodies the tension between security and destiny, between what is safe and what is necessary, while symbolically marking the pivotal transition from childhood to adulthood.

Intercultural bridging

Gaiman's *The Graveyard Book* bridges cultures by blending mythological, religious, and folklore motifs from diverse traditions into a contemporary, globally accessible narrative. He integrates and repurposes archetypes, symbolism, and cultural elements, creating a literary space that is accessible to all readers and able to bridge cultural divides. The Orphan archetype, represented by the protagonist Bod, mirrors characters like Mowgli, Moses, Harry Potter, or Oedipus. Similarly, Silas, the Guardian/Mentor archetype, echoes classical figures such as Hermes, Charon, or Gandalf. Both evolve in the sacred space of the graveyard, designed as a culturally translatable symbol which, though rooted in Western Gothic imagery, is repurposed as a universal sacred space, one of protection and initiation that supports the protagonist's rite of passage.

Gaiman's graveyard transcends specific cultural and religious boundaries, evoking mythological concepts recognised internationally, such as shamanic dream journeys, Buddhist monasteries, and African spiritual realms. By blending these aspects, the writer expands its symbolic function, transforming it into a universal location for identification and reflection across cultures. The space thus created facilitates intercultural comprehension because it uses universal themes and metaphors that are relatable to readers everywhere. The careful selection of character names, metaphors, humour, historical and cultural allusions makes all these elements accessible within varied cultural contexts, and Miss Lupescu's name exemplifies this approach. It is a clever linguistic pun that resonates particularly (but not only) with Romanian readers, illustrating how the novel encourages readers from different cultural traditions to discover specific elements within a globally accessible narrative.

To an extent, Gaiman also rewrites the Gothic genre; he replaces the traditional themes of fear with empathy, horror with personal growth, and death with transformation. He does not give up the supernatural elements, but uses them to emphasise values of ethics, morality, and care, transforming the traditional Western Gothic aesthetic into an inclusive narrative suited for a global young readership navigating complex issues of identity, belonging, and mortality.

The careful fusion of Christian, Celtic, Greco-Roman, and self-created mythologies presented to the young readers encourages them to recognise universal patterns across different traditions and to reflect on how languages and myths, when placed within specific cultural contexts, carry resonance beyond boundaries. By situating its narrative within shared human experiences such as growth, loss, and transformation, while at the same time honouring culture through myth, metaphor, and archetypes, Gaiman gives the novel a quality of mythic hybridity and careful symbolism that transform it into a mirror reflecting diverse cultural identities and connecting readers from various backgrounds within an imaginative space that can be shared successfully across cultures.

Conclusion

The analysis of *The Graveyard Book* demonstrates how Neil Gaiman uses archetypal structures and mythological symbolism as flexible narrative instruments capable of mediating intercultural understanding. Archetypes like the Orphan, the Shadow, the Villain, and the Guardian/Mentor, central within Jungian and Campbellian frameworks, are reimagined through intercultural hybridity to accommodate a modern, multicultural readership. Bod's journey, set within the liminal and sacred space of the graveyard, becomes an exercise of initiation and transformation that recalls traditional rites of passage, reframed to reflect the complexities of contemporary identity formation.

The graveyard, as both a protective enclosure and a threshold to the wider world, symbolically draws on Eliade's conception of sacred space as a point of orientation and renewal. In Gaiman's rendering, it functions simultaneously as a repository of diverse cultural voices and as an educational arena where mentorship, moral development, and the negotiation of selfhood are central to the protagonist's progress. This turns it into a dynamic space, adapting mythic settings to new socio-cultural conditions, thus demonstrating that the power of myth lies not in unchanging replication but in its capacity for reinvention.

The novel's intercultural hybridity originates in traditional mythic motifs subtly reinterpreted to bridge cultural divides, making them accessible even to readers unfamiliar with their original contexts while retaining their deeper moral and psychological resonance. The Man Jack, as a reworking of the Villain archetype, illustrates this adaptive process by being a blend of folkloric evil with contemporary anxieties, rendering the Shadow archetype both recognisable and unsettlingly modern. In doing so, Gaiman affirms the continuing relevance of archetypes as tools for exploring universal human experiences such as loss, belonging, and resilience.

This study positions *The Graveyard Book* within a broader conversation about the role of children's fantasy literature in shaping cultural awareness and fostering intercultural understanding. By reframing mythic structures for a globalised readership, the novel invites young readers to engage with symbolic narratives of living traditions and human values. Such works remind us that the enduring vitality of myth lies in its ability to adapt, to serve not only as a reflection of the past, but as a means of imagining shared futures across cultural boundaries. *The Graveyard Book* demonstrates that the enduring power of myth is manifest in its capacity to be repurposed, allowing archetypes and mythic spaces to speak to the moral, psychological, and cultural needs of a globalised readership. By reframing these mythic structures for contemporary young audiences, Gaiman transforms them into active bridges for intercultural dialogue and shared human understanding.

BIBLIOGRAPHY:

CAMPBELL, Joseph (2004). *The hero with a thousand faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

ELIADE, Mircea (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Translated by Willard R. TRASK. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

GAIMAN, Neil (2008). *The Graveyard Book*. London: Bloomsbury.

GAIMAN, Neil (2010). *The Sandman: Vols. 1-3*. DC Comics.

HUTCHEON, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

AIC

JUNG, Carl Gustav (1969). The archetypes and the collective unconscious. In *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 9, Part 1. Translated by R.F.C. HULL. Princeton, NJ: Princeton University Press.

NIKOLAJEVA, Maria (2014). *Reading for learning: Cognitive approaches to children's literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Résonances mythiques : l'imaginaire de la souffrance dans *Les mille maisons du rêve et de la terreur* et *Terre et cendres* d'Atiq Rahimi

Mythical Resonances: The Imaginary of Suffering in *The Thousand Houses of Dream and Terror* and *Earth and Ashes* by Atiq Rahimi

OUTHMAN BOUTISANE
Université Moulay Ismail, Meknès
o.boutisane@umi.ac.ma

Mots-clés

Atiq Rahimi ; *Les Mille maisons du rêve et de la terreur* ; *Terre et cendres* ; mythe ; souffrance ; la guerre.

Les Mille maisons du rêve et de la terreur et *Terre et cendres* présentent les caractéristiques d'une littérature mythique, notamment par le recours à la mise en abyme d'événements démultipliés à travers l'intégration de contes populaires. Atiq Rahimi puise dans la tradition narrative orientale, cherchant une forme proche des *Mille et une nuits* pour enrichir ses œuvres au niveau textuel et intertextuel. Par la réécriture du mythe, il explore une poétique de l'infini, fondée sur une architecture narrative circulaire qui reflète la continuité et la résonance des récits. Dans ces deux romans, l'auteur développe une réflexion profonde sur la souffrance des héros et la complexité de leur relation face à leur destin implacable. Cette étude vise à analyser comment le mythe, en tant que structure narrative et symbolique, permet à l'auteur de mettre en lumière les contradictions d'une réalité traumatique tout en offrant une dimension universelle à ses récits, révélant ainsi la puissance de la mémoire mythique comme outil de résistance face à l'oubli et à la destruction.

Keywords

Atiq Rahimi; *The Thousands Houses of Dream and Terror*; *Earth and Ashes*; myth; suffering; war.

The Thousand Houses of Dream and Terror and *Earth and Ashes* exhibit the characteristics of mythic literature, particularly through the use of mise en abyme and the multiplication of narrative events via the integration of folk tales. Atiq Rahimi draws on Eastern narrative traditions, seeking a form reminiscent of *One Thousand and One Nights* in order to enrich his works both textually and intertextually. Through the rewriting of myth, he explores a poetics of the infinite, grounded in a circular narrative structure that echoes the continuity and resonance of stories. In these two novels, the author offers a profound reflection on the suffering of his protagonists and the complexity of their relationship to an unrelenting fate. This study aims to examine how myth, as both narrative and symbolic structure, enables the author to highlight the contradictions of a traumatic reality, while simultaneously endowing his narratives with a universal dimension—thus revealing the power of mythical memory as a form of resistance to oblivion and destruction.

Introduction

Le mythe, en tant que récit porteur de symboles culturels collectifs et de représentations archétypales, constitue un élément fondamental de la littérature, en traversant les époques et en s'adaptant aux sensibilités culturelles et artistiques de chaque période. Les écrivains ne cessent de le réinvestir, le réécrire dans leurs œuvres pour des raisons esthétiques, philosophiques ou politiques. Cet objet de réincarnation leur permet de se poser des questions sur leur rapport avec le monde, avec autrui et avec eux-mêmes. La littérature se présente ainsi comme le conservatoire des mythes. Un espace où les écrivains, par le travail de l'imagination et l'exercice du style, transfigurent ces productions symboliques et fascinantes en un reflet de leurs méditations les plus profondes sur la condition humaine. En effet, la notion de mythe a connu un développement significatif, nourri par les débats critiques et les réflexions théoriques portant sur les rapports complexes qu'elle entretient avec la littérature. Le rôle de cette dernière ne se limite pas à la simple réutilisation des récits mythologiques anciens ; elle enfante également des mythes par un processus d'appropriation, de transformation et de réécriture à travers lequel les écrivains investissent les structures, les figures et les thématiques mythiques afin d'explorer des enjeux existentiels, culturels ou esthétiques. En ce sens, le mythe n'est pas seulement une source d'inspiration, mais un moyen symbolique et poétique qui enrichit l'imaginaire littéraire, produit du sens, transcende l'historicité et instaure un dialogue entre tradition et création, sacré et profane, présence et absence, réalité et fiction, etc.

La réécriture confère au mythe une vitalité nouvelle, faisant de lui un outil privilégié pour réinterroger la condition humaine, la mémoire collective et les valeurs universelles. Dans *Ulysse*, James Joyce transpose les structures mythiques de l'Odyssée dans un contexte moderne afin de remettre en question les dérives et les incertitudes de l'homme contemporain. Jean Cocteau quant à lui, avec *La Machine infernale*, revisite le mythe d'Édipe en explorant les dimensions psychologiques et tragiques du destin. D'autres écrivains comme Christa Wolf ou Marguerite Yourcenar s'approprient les mythes en les confrontant à leurs préoccupations telles que les voix féminines, les figures de la marginalité ou la recherche du sens dans un monde en mutation. Albert Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, revisite le mythe grec pour illustrer la condition absurde de l'homme moderne, tout en lui offrant une forme de dignité existentielle. La réactualisation de ces mythes révèle la manière dont les écrivains réécrivent et réinventent de nouvelles versions adaptées à leurs idéologies esthétiques. Ainsi, le mythe devient une métaphore symbolique à travers laquelle ils portent un regard critique sur les différentes facettes de la réalité.

Dans cette perspective de réécriture mythique, Atiq Rahimi s'appuie sur des éléments de la mythologie persane pour donner une portée universelle aux réalités sociopolitiques de l'Afghanistan. Dans *Les Mille Maisons du rêve et de la terreur* (2002), il puise dans l'imaginaire mystique et les figures du soufisme pour dépeindre la dérive totalitaire et la paranoïa du régime, et ce en construisant un espace à la fois onirique et oppressant, qui rappelle les labyrinthes mentaux de la tradition persane. L'auteur met en scène la lutte incessante et tragique du peuple afghan à travers une réinterprétation novatrice du mythe de Farhad et Shirin, en se focalisant sur la symbolique de l'amour impossible, de la souffrance, de l'attente et du sacrifice qui illustrent métaphoriquement la réalité tragique de la condition humaine. En outre, dans *Terre et cendres* (2000), le mythe de Rostam est l'ossature profonde du récit. Par des références directes ou symboliques à cette figure, Atiq Rahimi transforme une tragédie personnelle et nationale en une méditation universelle sur la perte, la mémoire et la parole empêchée. C'est ce qui donne à l'œuvre sa dimension poétique et atemporelle, malgré sa brièveté. Le mythe de Rostam renvoie

au destin sombre des personnages, permettant à l'auteur de dénoncer de façon allusive la situation sociopolitique de son pays. En s'appuyant sur des figures mythologiques telles que Rostam ou les motifs du mythe de Farhad et Shirin, Rahimi transcende la simple représentation de la violence pour interroger les dynamiques identitaires, la mémoire collective et les blessures invisibles d'une société déchirée par la guerre.

Cet article se propose d'étudier la manière dont Atiq Rahimi intègre et réinterprète les mythes persans au sein de ses œuvres, notamment dans *Les mille maisons du rêve et de la terreur* et *Terre et cendres*. Cette étude vise à analyser comment le mythe, en tant que structure narrative et symbolique, permet à l'auteur de mettre en lumière les contradictions d'une réalité traumatique tout en offrant une dimension universelle à ses récits, révélant ainsi la puissance de la mémoire mythique comme outil de résistance face à l'oubli et à la destruction.

Cadre conceptuel et théorique

L'inscription du mythe dans le texte littéraire relève de la visée esthétique des auteurs, désireux de créer des œuvres ouvertes à de multiples interprétations, marquées par l'atemporalité et une portée universelle. Le mythe a suscité beaucoup de controverses critiques à cause de son aspect polymorphe qui échappe à toute définition. Selon le dictionnaire *Larousse*, il s'agit d'un récit qui met en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires et des fantasmes collectifs. Étymologiquement, ce mot vient de *mythos*, qui désigne un énoncé considéré comme vrai et qui se rattache à l'écriture romanesque, puisqu'il réunit en lui l'idée de la narration et de la fiction. Selon Mircea Eliade, il est difficile de le renfermer dans une définition qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes étant donné qu'il représente une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires. De ce fait, le mythe a des aspects multiples. Il est considéré comme une histoire sacrée ou qui relève de la sacralité, et donc une « histoire vraie » parce qu'il se réfère toujours à des réalités (Eliade, 1963). Le mythe cosmogonique, par exemple, est « vrai » parce que l'existence du monde est là pour le prouver ; le mythe de l'origine de la mort est également « vrai » parce que la mortalité de l'homme le prouve, et ainsi de suite. Dans cette perspective, Roland Barthes confirme ce rapport du mythe au monde et à l'Homme, en le définissant comme un système de communication, un message. Autrement dit, le mythe pour Barthes est une parole : « Le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles » (1957 : 193-194).

Barthes souligne que tout objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état mythique, ouvert à l'appropriation de la société. Le mythe était toujours au cœur des études menées par les mythologues et les ethnologues. Il occupe une place majeure en littérature grâce à ses dimensions universelle et symbolique. Si le récit littéraire remplit une fonction sociohistorique profane, le récit mythique a une fonction socioreligieuse sacrée. Dans ce sens, Philippe Sellier énumère six critères déterminants :

- c'est un récit fondateur
- anonyme et collectif
- tenu pour vrai
- ayant une fonction socioreligieuse
- suivant une logique de l'imaginaire

- caractérisé par la forte opposition structurale. (1984 : 112-126)

A travers ces critères, le mythe littéraire se manifeste comme un moyen de réécriture et de réinvention, permettant aux écrivains d'inscrire une portée universelle et atemporelle dans leurs œuvres. Il devient ainsi un vecteur privilégié de dialogue entre tradition et création. Sa réactualisation par la fiction lui acquiert une fonction poétique et herméneutique essentielle, ce qui explique son émergence dans les réflexions critiques sur son rapport avec la littérature dans de multiples études. Denis de Rougemont et Claude Lévi-Strauss considèrent que l'intégration du mythe dans la littérature constitue une forme d'appauvrissement ou de dénaturation de sa fonction originelle (Rougemont, 1939 ; Lévi-Strauss, 1968). En revanche, Régis Boyer affirme avec conviction que tout mythe possède une dimension fondamentalement littéraire, et qu'il n'existe, en ce sens, aucun mythe qui échappe à une forme d'expression narrative ou poétique (1994), tandis que Gilbert Durand considère la littérature comme « un département du mythe » (1961 : 12). Selon lui, la signification du mythe ne relève pas d'une simple construction linguistique arbitraire, mais s'ancre dans une réalité symbolique intrinsèque qui dépasse les mécanismes conventionnels du langage (Walter, 2011). André Siganos distingue le mythe littérisé du mythe littéraire par leur mode de constitution. Tous les deux relèvent en effet d'un « récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique » (Siganos, 1993 : 32), ce qui explique la proximité formelle et sémantique entre ces deux catégories. La différence essentielle tient toutefois à leur origine : le mythe littérisé procède de la réécriture d'un mythe antérieur, issu d'un héritage culturel collectif, tandis que le mythe littéraire naît au sein même de la création littéraire et acquiert progressivement un statut mythique à travers sa réception, sa diffusion et ses multiples réécritures. Cette densité symbolique et la portée métaphysique témoignent d'un travail d'élaboration propre à l'écriture littéraire, inscrivant ainsi le mythe dans un registre esthétique et réflexif. Son insertion dans le texte littéraire nous invite à effectuer un travail d'interprétation (Ricoeur, 1963). Dans ce contexte, le mythe se présente comme une métaphore (Monod, 2010), portant les caractéristiques de « son origine ancestrale insondable, de sa garantie divine ou inspiratrice » (Blumenberg, 2005 : 53). Dans son ouvrage *Pour une herméneutique littéraire*, Hans Robert Jauss reformule sa réflexion sur la dynamique de question/réponse du mythe : « L'histoire littéraire d'un mythe n'est plus une sorte de monologue, où s'exprime progressivement un sens préexistant dans sa pureté et sa plénitude originelles, mais une sorte de dialogue, qui devient une appropriation croissante d'œuvre en œuvre » (2017 : 219).

Selon Jauss, l'histoire littéraire d'un mythe se construit par une succession d'appropriations et de relectures, et chaque œuvre contribue à en reconfigurer la signification au fil du temps. De ce fait, la puissance propre au mythe est qu'il provoque au dialogue (Chevrel, 2005), ouvrant un espace d'échange interprétatif entre les époques, les œuvres et le lecteur. Comme le démontre Ballestra-Puech, le mythe permet une double révélation : « une ou plusieurs de ses significations latentes deviennent explicites, mais dans un mouvement symétrique, il offre à chaque époque et à chaque créateur un miroir magique où se révèle, peut-être à leur insu, leur singularité » (1999 : 32). Son inscription enrichit donc le texte littéraire en raison de la place symbolique qu'il occupe dans le champ épistémologique de la littérature. Le mythe se définit davantage pour Lévi-Strauss par ses contenus que par ses structures : c'est un lieu de circulation du sens. La présence du mythe dans le texte littéraire élargit le champ d'interprétation et donne lieu à une lecture à la fois anthropologique et épistémologique.

La diversité des approches théoriques mobilisées autour de la notion de mythe met en évidence le caractère fondamentalement polysémique et dynamique du mythe dans le champ littéraire. Sans chercher à privilégier une définition univoque ou exclusive, ce travail s'inscrit dans une perspective synthétique qui considère le mythe comme une structure narrative et symbolique ouverte, susceptible de se reconfigurer au contact de l'écriture fictionnelle et des contextes historiques qui la traversent. À cet égard, la distinction opérée par André Siganos entre mythe littérisé et mythe littéraire constitue un cadre opératoire essentiel, dans la mesure où elle permet de penser simultanément l'héritage mythique et sa transformation esthétique au sein de l'œuvre. L'analyse des *Mille maisons du rêve et de la terreur* et de *Terre et cendres* repose ainsi sur une lecture mythocritique attentive aux modalités de réécriture des figures mythiques persanes, envisagées non comme de simples référents culturels, mais comme des matrices symboliques au service d'une poétique de la souffrance, de la mémoire et de la résistance. Chez Atiq Rahimi, le mythe devient un instrument de médiation entre l'expérience traumatique individuelle et une mémoire collective plus vaste, conférant aux récits une portée à la fois universelle, réflexive et profondément ancrée dans l'histoire contemporaine de l'Afghanistan.

Résonances mythiques dans *Les mille maisons du rêve et de la terreur* et *Terre et cendres*

Les textes de Rahimi sont très riches en mythes littéraires. Inspirés par l'épopée persane, ils ne cessent de creuser dans l'héritage culturel de cette dernière, intégrant des mythes qui renvoient à des périodes anciennes de son histoire et de sa civilisation. La Perse a connu des périodes mythologiques complètement différentes l'une par rapport à l'autre. Il s'agit de trois périodes mythologiques fondamentales : la période avant Sassanide, la post-Sassanide persane et la post-Sassanide chi'ite. La mythologie avant Sassanide contient des mythes tels qu'Arash, Mithra et la création du monde, Anahita, etc. La période post-Sassanide voit l'apparition des mythes tels que Rostam dans le *Shahnameh* de Ferdowsi, Leyli et Majnûn de Jâmi, Bijan et Manije, Farhad et Shirin, Khosrow et Shirin de Nizami, etc. En effet, Rahimi s'inspire de cet héritage mythologique persan pour confirmer son appartenance ethnique, culturelle et historique à la civilisation persane en insérant ces mythes dans son univers romanesque. Leur dimension symbolique renforce l'espace de la narration et participe à l'ouverture de son écriture. L'auteur utilise ainsi le mythe comme instrument pour briser la linéarité narrative, créant une sorte de labyrinthe dans ses œuvres.

L'inscription du mythe dans les deux romans analysés permet à l'auteur d'exprimer symboliquement une diversité de sentiments tels que le deuil, la colère ou encore la souffrance amoureuse. Les mythes traversent la mémoire des personnages qui, à cause de la guerre, perdent leur individualité pour incarner de façon plus large la figure du souffrant éternel. Ils jouent un rôle important dans la description d'un monde purement réaliste, lié à l'expérience humaine, en lui conférant une signification symbolique plurielle. *Les mille maisons du rêve et de la terreur* et *Terre et cendres* sont ancrés dans l'espace mythique de la période post-Sassanide à travers l'insertion des mythes de Rostam, Farhâd et Shîrîn. Atiq Rahimi introduit ces mythes dans ses œuvres pour mettre en scène le rapport entre la femme et la société patriarcale, l'individu et la dictature, la doxa religieuse et le contre-pouvoir de la culture populaire orale, l'être humain et Dieu. Ces romans possèdent des caractéristiques mythiques. Ils métaphorisent l'espace réel en créant des va-et-vient entre le monde actuel et le monde mythique dans le but de multiplier les cadres de narration par l'intégration des histoires mythologiques qui reflètent implicitement la lutte de l'individu dans une société vulnérable. Dans *Les Mille maisons du rêve et de la terreur*, le

lecteur se trouve en présence de Farhad et Shirin : « Sur l'appui de la fenêtre, non loin de là où gît le cadavre de la bougie, je remarque deux grands volumes au dos de cuir rehaussé d'or. Je m'approche. Il s'agit des Sept portraits et de Khosrow et Shirin. Je les repose à leur place » (2002 : 108).

Khosrow et Shirin constitue une épopée romanesque majeure du poète persan Nezami (1141–1209). Ce récit met en scène l'histoire d'amour légendaire entre le roi sassanide Khosrow Parviz et la reine Shirin, réputée pour sa beauté et sa fierté. Parallèlement, *Les Sept Portraits* (*Haft Paykar*), autre chef-d'œuvre de Nezami, se présente comme un récit lyrique et mystique dans lequel le roi Bahram accède à la sagesse à travers sept récits initiatiques, chacun relaté par l'une de ses épouses sur une période de sept jours. Dans *Khosrow et Shirin*, le sculpteur Farhad, épris de Shirin, se voit imposer une épreuve impossible : ouvrir un passage à travers le Mont Bissoutoun pour prouver son amour. Farhad s'y attelle avec acharnement et parvient à accomplir la tâche. Toutefois, rongé par la jalousie, Khosrow fait annoncer la mort de Shirin afin d'éloigner son rival. En apprenant cette fausse nouvelle, Farhad, désespéré, se donne la mort en se jetant du sommet de la montagne. Ce mythe imprègne en profondeur l'univers symbolique des *Mille maisons du rêve et de la terreur* par la transposition de ses motifs fondamentaux tels que la quête impossible, l'épreuve, la solitude, le mensonge et le sacrifice, et ce dans un contexte dominé par l'absurdité de la guerre et l'omniprésence de la peur. À l'instar de Farhad, contraint de creuser une montagne pour conquérir l'amour de Shirin, le protagoniste du roman se trouve enfermé dans un espace clos, confronté non pas à une épreuve physique, mais à une épreuve intérieure : le délire, la terreur psychique et la perte des repères identitaire. La quête amoureuse se mue ainsi en une quête de sens, où l'obstacle à surmonter n'est plus matériel, mais symbolisé par l'enfermement carcéral, la censure du langage et l'effacement de la mémoire. La figure de Farhad devient ainsi l'archétype du supplicié, réactivé dans une esthétique de l'absurde propre à Rahimi. Ce dernier ne se contente pas de mobiliser un mythe fondateur : il en renouvelle la portée symbolique afin d'interroger la condition humaine dans un contexte de répression politique. Le récit mythique se transforme dès lors en miroir déformé de la réalité contemporaine, inscrivant l'expérience individuelle dans une histoire collective et atemporelle de la souffrance et de la résistance. De ce fait, l'inscription du mythe fait de ce roman un territoire fertile en thèmes et en motifs symboliques, fournissant à l'auteur les moyens nécessaires afin de donner voix à sa colère et de révéler la profondeur de la souffrance dans laquelle est plongé le peuple afghan. La figure de Farhad réapparaît explicitement dans le texte à travers le passage suivant : « On n'entend pas la pioche de Farhad au mont Bissoutoun ce soir ! C'est dans les rêves de Shirin que Farhad est parti ce soir » (2002 : 124-125).

Dans cet extrait, le silence de la pioche de Farhad sur le mont Bissoutoun symbolise l'interruption de sa quête mythique, tandis que son déplacement vers les rêves de Shirin traduit une migration de la figure héroïque vers le domaine de l'imaginaire. Rahimi transpose ainsi le mythe dans un espace onirique où l'action concrète cède la place à une présence absente mais persistante, soulignant à la fois la fragilité des héros face aux réalités contemporaines et la persistance du souvenir malgré l'effacement matériel. L'ambivalence du mythe et son ajustement aux circonstances spécifiques du personnage témoignent du lien étroit entre l'écriture de Rahimi et la tradition culturelle persane. Dans *Mille maisons du rêve et de la terreur*, la résonance de la figure mythique avec le protagoniste s'articule autour de deux idées : la souffrance fatale et le sacrifice malgré toutes les misères. À l'instar de Farhad, héros mythique, le protagoniste de Rahimi incarne un sacrifice silencieux qui fait écho aux souffrances du

peuple, illustrant ainsi la résilience de l'espoir et la préservation de la dignité au sein du désespoir. Cette résonance ne se manifeste pas seulement à travers une répétition narrative, mais se réactualise dans une dimension psychologique et politique, où la souffrance devient la métaphore de la condition humaine et du tabou de l'amour au sein d'une société repliée sur elle-même, dominée par un esprit dogmatique et obscurantiste, et qui rejette toute expression affective. Dès lors, le monde intime des personnages se construit à la croisée de l'amour réel et de l'amour mythique, offrant une échappatoire à l'obscurité et à la terreur environnantes. Farhad, le protagoniste du roman, trouve dans l'amour de Mahnaz une forme de refuge contre la terreur. Cependant, la quête mythique incarnée par les figures de Farhad et Shirin ou Mahnaz et Farhad, se heurte fatalement au mur du destin. Bien que l'amour du protagoniste soit rendu impossible dans une société fermée où toute liberté affective est proscrite, cette trajectoire évoque celle de Farhad, le héros mythique, et témoigne des tensions entre aspiration individuelle et contraintes sociopolitiques.

Dans *Terre et cendres*, Atiq Rahimi fait une référence explicite à la figure de Rostam pour illustrer la dimension mythique et universelle de la souffrance vécue par ses personnages. En effet, Rostam, fils de Zâl, est un héros légendaire du *Shâhnâmeh* (Le Livre des Rois), célèbre poème épique relatant le conflit entre les clans de la Perse orientale et occidentale. Au cours de cet affrontement, Rostam tue involontairement son fils Sohrab, dont il ignore l'existence. Sohrab, fruit de l'union secrète entre Rostam et Tahmineh, princesse de Touran, devient adversaire de son père lors de la bataille opposant les deux royaumes. Par ailleurs, le personnage de Zohak incarne un tyran dont la puissance est renforcée par deux serpents juchés sur ses épaules, et qui se nourrissent de la cervelle des jeunes hommes du royaume. L'évocation de cette figure mythique surgit dans un passage où le protagoniste, Dastagir, s'apprête à annoncer à son fils Mourad la mort de leurs proches, victimes d'un bombardement. Il s'identifie alors à Rostam, mettant en lumière la souffrance inhérente à l'obligation de transmettre une telle nouvelle : « Non ! Ton Mourad n'est pas de ces Sohrab qui tuent leur père. Mais toi... Tu es Rostam ! Et tu t'en vas enfoncer le poignard du chagrin dans le cœur de ton fils ! » (Rahimi, 2000 : 67).

Dans ce passage, Atiq Rahimi met en lumière la dynamique tragique entre le père et son fils, en inversant les rôles mythiques de Rostam et Sohrab. Alors que Mourad est exempté de la fatalité du fils meurtrier, c'est le père, incarné par Dastagir, qui devient porteur d'une douleur active en infligeant une blessure émotionnelle profonde à son fils. Cette inversion souligne la complexité des relations familiales sous le poids du destin et de la souffrance en résonance avec le mythe persan. L'auteur réécrit la figure mythique de Rostam en altérant le sens traditionnel du mythe. De ce fait, Dastagir, tout en étant évoqué à travers l'image de Rostam, est marqué par une impuissance manifeste qui traduit la vulnérabilité de l'être face à la souffrance et à la perte, soulignant la distance entre l'héroïsme mythique et la condition humaine réelle. Ainsi, tandis que Rostam symbolise une force brutale et un destin tragique inscrit dans la violence, Dastagir reflète une humanité fragile, confrontée à ses limites et à une souffrance qui ne peut être surmontée par la force seule. Cette comparaison illustre la transformation du mythe dans l'œuvre qui adapte ses figures à une lecture contemporaine, plus introspective et émotionnelle. Atiq Rahimi fait résonner donc, dans *Terre et cendres*, les figures mythiques avec la réalité contemporaine de l'Afghanistan à travers un discours empreint de pessimisme et de critique sociale. Par le biais de ce dialogue, il déplore la dégradation des valeurs humaines et la perte des héros légendaires, incarnés notamment par Rostam :

Vénéralable père, à l'heure actuelle, les morts sont plus les vivants. Que faire ! Les temps sont durs. Les hommes ont perdu toute dignité. Le pouvoir est leur foi, au lieu que la foi soit leur pouvoir. Il n'y a plus d'homme digne de ce nom, il n'y a plus d'hommes valeureux. Qui se souvient encore de Rostam. Aujourd'hui Sohrab assassine son père et, pardonnez-moi l'expression, baise sa mère... L'époque est à nouveau aux serpents de Zohak, des serpents qui se nourrissent du cerveau de notre jeunesse. (2000 : 46-47)

Ce passage illustre un désenchantement face à la déliquescence morale et spirituelle de la société afghane. À travers l'inversion du mythe de Rostam et Sohrab, où le fils tue le père et transgresse les tabous, Rahimi réactualise la dimension tragique de l'héritage mythique pour dénoncer une époque livrée à la violence, à l'oubli et à la décadence. La référence aux serpents de Zohak, figures démoniaques de la tradition persane, souligne l'exploitation cynique de la jeunesse et la domination d'un pouvoir destructeur. Ainsi, le mythe devient un outil critique pour penser l'effondrement éthique d'un monde où l'humanité semble avoir perdu toute dignité. Dans cette perspective, la relation père-fils se construit sur un axe conflictuel, où l'incommunicabilité devient le signe d'une rupture émotionnelle et existentielle. Le silence est symptôme d'une douleur indicible, d'un traumatisme partagé, mais non verbalisé. Ainsi, la filiation chez Rahimi ne se fonde pas sur une transmission sereine, mais sur un héritage de souffrance, où l'impossibilité du dialogue devient le miroir d'un désespoir collectif. *Terre et cendres* est donc un roman qui repose sur un jeu d'analogies entre figures mythologiques et personnages fictifs, ouvrant une réflexion sur la complexité des relations humaines dans un contexte de violence. L'auteur nous plonge dans l'intériorité de Dastaguir, en explorant les sentiments contradictoires qui le traversent : la culpabilité, la peur et l'impuissance. Les trois protagonistes du récit (le père, le fils et le petit-fils) incarnent une filiation brisée, marquée par des tensions latentes et des silences lourds de sens, où les liens du sang ne suffisent plus à garantir la cohésion affective et symbolique entre les générations. À travers cette relecture du mythe, Rahimi interroge ainsi les limites de l'héroïsme et la fragilité des figures paternelles dans une société meurtrière.

Conclusion

Dans ce travail, nous avons mis en évidence l'inscription significative des figures mythiques persanes dans *Les mille maisons du rêve et de la terreur* et *Terre et cendres*. Cette réécriture des mythes confère aux textes une dimension symbolique qui permet de représenter la souffrance physique et psychique des personnages. En s'appropriant certaines figures mythiques, Rahimi ne se limite pas à une simple évocation culturelle, mais les transforme en outils narratifs et expressifs. Le mythe de Farhad, l'incarnation d'un amour impossible, devient ainsi une forme de refuge face à la terreur ambiante, tandis que celui de Rostam est mobilisé pour mettre en scène la complexité des relations humaines dans un contexte traversé par la violence et la douleur. À travers cette réécriture différenciée de ces mythes, l'auteur donne à ses œuvres une profondeur symbolique et émotionnelle qui renforce leur portée universelle. Dans cette perspective, Atiq Rahimi suggère que les récits de ses personnages constituent des variations contemporaines des mythes de Farhad et de Rostam, figures archétypales présentes dans plusieurs traditions orientales en raison de leur forte charge symbolique liée à la souffrance et à la mort. Si cet imaginaire mythique est profondément ancré dans la pensée persane, il convient toutefois de souligner l'importance accordée, dans les deux romans, à la

transformation de ces figures. En somme, à l'image des figures mythiques, les personnages sont purifiés et sublimés par la souffrance, ce qui met en évidence leur profonde humanité : malgré l'épreuve d'un destin tragique et accablant, ils parviennent à préserver leur vitalité et leur dignité.

BIBLIOGRAPHIE :

- BALLESTRA-PUECH, Sylvie (1999). Longue durée et grands espaces : Le champ mythocritique. In Sylvie BALLESTRA-PUECH & Jean-Marc MOURA (Eds.), *Le comparatisme aujourd'hui*. Université Charles de Gaulle-Lille III.
- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- BLUMENBERG, Hans (2005). *La raison du mythe*. Paris : Gallimard.
- BOYER, Régis (1994). Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? In Pierre BRUNEL (Ed.), *Mythes et littérature*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- CHEVREL, Yves (2005). Réception et mythocritique. In Danièle CHAUVIN ; André SIGANOS ; Philippe WALTER (Eds.), *Questions de mythocritique*. Dictionnaire. Paris : Imago.
- DURAND, Gilbert (1961). *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*. Paris : José Corti.
- DURAND, Gilbert (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Malakoff. Paris : Dunod.
- DURAND, Gilbert (1996). *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : ELLUG.
- ELIADE, Mircea (1963). *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.
- JAUSS, Hans Robert (2017). *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : Gallimard.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1968). *L'origine des manières de table*. Paris : Plon.
- MONNEYRON, Frédéric (2006). Gilbert Durand et l'étude des mythes. *Sociétés*, 123, 41-49.
- MONOD, Jean-Claude (2010). Métaphore absolue et mythe sans fin. La lumière, les ombres, l'aveuglement. *Cahiers philosophiques*, 123(3), 19-35.
- RAHIMI, Atiq (2000). *Terre et cendres*. Paris : Éditions P.O.L.
- RAHIMI, Atiq (2002). *Les mille maisons du rêve et de la terreur*. Paris : Éditions P.O.L.
- RICŒUR, Paul (1963). Structure et herméneutique. *Esprit*, (322), 596-627.
- ROUGEMONT, Denis de (1939). *L'amour et l'Occident*. Paris : Plon.
- SELLIER, Philippe (1984). Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? *Littérature*, (55), 112-126.
- SIGANOS, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris : PUF.
- WALTER, Philippe (2011). Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire. *Pratiques*, (151-152), 39-48.

Între mitul progresului și *regressus ad uterum*: Considerații asupra gândirii umaniste a lui Tzvetan Todorov

Between the Myth of Progress and *Regressus ad Uterum*: Considerations on Tzvetan Todorov's Humanistic Thought

ADRIAN CRUPA

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

adrian.crupa@uaic.ro

Cuvinte-cheie

bunătate;
dez-amăgire;
memorie;
mitul progresului;
*regressus ad
uterum*;
totalitarism;
umanism critic.

Keywords

kindness;
disillusionment;
memory; the myth
of progress;
*regressus ad
uterum*;
totalitarianism;
critical humanism

Analizând evoluția în timp a modalităților de raportare la Celălalt, de la momentul descoperirii Americii și până la cel următor prăbușirii totalitarismului comunist, Tzvetan Todorov deconstruiește treptat toate aspectele utopice legate de mitul modern al progresului continuu, având ca unică finalitate înțelegerea felului în care umanul poate rezista succesivelor ispite ale binelui sau ale răului pe care experiența istorică le prilejuiește. Spre deosebire de miturile arhaice, concentrate obsesiv pe Originar, elaborările mitologice moderne creează fie o proiecție optimistă a „vârstei de aur”, plasată nu în trecutul primar, ci într-un viitor dominat de știință (un soi de derivate ale utopiei) – aici încadrându-se *mitul progresului* –, fie viziuni fataliste (uneori de-a dreptul apocaliptice) – precum milenarismul diferitelor ideologii totalitare. Ceea ce îi rămâne accesibil omului modern în absența posibilității apelului ciclic la arhetipul exemplar al Originarului este, în viziunea lui Todorov, întoarcerea la profundul uman, o renaștere întemeiată pe regăsirea de sine înțeleasă ca *regressus ad uterum*. Uzul exemplar al memoriei, gramatica umanistă ce recunoaște existența Celuilalt spre deosebire de gramatica totalitară și practica binelui până la banalitate sunt astfel descoperite ca gesturi elementare care asigură păstrarea individului modern în sfera umanului, proces înțeles de autor ca un veritabil *regressus ad uterum*.

Tracing the historical evolution of the ways in which the Self relates to the Other – from the discovery of America to the aftermath of the collapse of communist totalitarianism – Tzvetan Todorov progressively dismantles the utopian dimensions embedded in the modern myth of continuous progress. His ultimate concern is to understand how the human being can endure, and resist, the recurring temptations of both good and evil that historical experience repeatedly stages. Unlike archaic myths, which are obsessively oriented toward Origins, modern mythological constructions tend either to project an optimistic “golden age” into the future – no longer anchored in a primordial past but in a science-driven tomorrow (a secularized offshoot of utopia, to which the myth of progress belongs) – or to generate fatalistic, sometimes openly apocalyptic visions, such as the milenarian imaginaries cultivated by various totalitarian ideologies. In the absence of any possibility of a cyclical return to the exemplary archetype of Origins, what remains available to modern humanity, in Todorov's view, is a return to the profoundly human: a form of rebirth grounded in self-rediscovery, conceived as a *regressus ad uterum*. The exemplary use of memory, a humanist grammar that acknowledges the existence of the Other – unlike the totalitarian grammar – and the practice of goodness to the point of banality thus emerge as elementary gestures capable of sustaining the modern individual within the sphere of the human. For Todorov, this movement itself amounts to a veritable *regressus ad uterum*.

I. Termenii în discuție (mitul progresului, *regressus ad uterum*)

În buna descendență a Iluminismului, secolul al XIX-lea, în efervescența sa revoluționară (sub aspect politic și social, dar și cultural, științific și, nu în ultimul rând, tehnologic) creează mediul propice dezvoltării unei obsesii pentru ideea de *progres*¹. Despărțirea de trecut, de umanitatea considerată vetustă, va favoriza postularea ideii de „progres continuu”². Ei îi datorăm apariția unui mit nou, modern prin excelență: *mitul progresului*.

Mitul progresului este un mit modern³ care, prin desacralizare și resemantizare, descinde din mitul arhaic⁴:

Ne gândim la mit ca formă a *comportamentului uman* și în același timp ca *element de civilizație*, adică la mit așa cum îl întâlnim în societățile tradiționale. Căci la nivelul *experienței individuale* mitul n-a dispărut niciodată complet: el se face simțit în visele, fanteziile și nostalgiile omului modern, și enorma literatură psihologică ne-a obișnuit să regăsim marea și mica mitologie în activitatea inconștientă și semiconștientă a oricărui individ. (Eliade, 1998: 21)

Asemenea mitului arhaic, mitul modern este dominat de obsesia pentru renovarea lumii, doar că, de astă dată, reînnoirea lumii nu mai presupune întoarcerea la originile plasate înaintea apariției temporalității (Eliade, 1998: 27), cât proiectarea într-un viitor perpetuu perceput ca finalitate a devenirii istorice. Mitul progresului ca ipostază a Începutului nu mai presupune repetare și participare asemeni mitului arhaic, ci, mai degrabă, este o consecință *nostalgiei începuturilor* răsturnată, progresul fiind asociat cu un început perpetuu, dar care început este situat totuși în planul istoric (cf. Eliade, 1999: 136-156 *passim*). Încununarea progresului va fi ecoul Vârstei de Aur cu diferența marcantă că, de astă dată, se „plasează Vârsta de aur *exclusiv la sfârșitul istoriei* în loc de a o așeza la început” (143).

Secolul al XIX-lea este perioada când perspectiva optimistă asupra progresului se află la apogeu⁵, creându-se cadrele favorabile răspândirii unei stări de spirit profund optimiste (*Bien*

¹ Ideea de *progres* se dezvoltă în contextul teoriilor evoluționiste dezvoltate mai întâi în domeniul biologiei, ulterior și în cel al sociologiei și antropologiei începând cu finele secolului al XVIII-lea, pe tot parcursul secolului al XIX-lea și până în prima jumătate a secolului al XX-lea (Gresle, 2000: 110-111), devenind element central atât în elaborarea modelului *modernității* politice, culturale economice și sociale din secolul trecut (cf. Gresle, 2000: 210), cât și la nivelul „mentalității noastre colective” (Gresle, 2000: 255).

² „Începând cu secolul al XVII-lea, linearismul și concepția progresistă a istoriei se afirmă din ce în ce mai mult, instaurând credința într-un *progres infinit*, credință proclamată de Leibniz, dominantă în secolul «luminilor» și vulgarizată în secolul al XIX-lea prin triumful ideilor evoluționiste” (sublinierea noastră) (Eliade, 1999: 140).

³ Spre deosebire de miturile arhaice, concentrate obsesiv pe originar, elaborările mitologice moderne creează fie o proiecție optimistă a „vârstei de aur” plasată nu în trecutul primar, ci într-un viitor dominat de știință (un soi de derivate ale utopiei) – aici încadrându-se *mitul progresului* –, fie viziuni fataliste (uneori de-a dreptul apocaliptice) care „încercând să influențeze tot mai mult esența istoriei, a umanității și universului, într-un mod anumit au sfârșit prin a se asemăna cu linia romantismului de la Heidelberg, propunând «prăbușirea Occidentului», distrugerea rasei «pure», «declinul sufletului» universului dublat de cel al spiritului rațional etc” (***) *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, 2007: 691-693 *passim*).

⁴ Sau „mitul viu”, cum îl numea Mircea Eliade (Eliade, 1978: 1-4 *passim*).

⁵ „În secolul al XIX-lea cultul progresului atinge apogeul, trecând prin două orientări filosofice spre opusul lor. Prin idealismul german (J.G. Fichte, G.W.F. Hegel), istoria își urmărește propriul curs, potrivit unor legi raționale autonome. Ea se dezvoltă potrivit unei idei de *progres pentru care ceea ce*

être), întemeiată pe certitudinea progresului tehnologic și pe speranța în evoluția pozitivă a condițiilor sociale și politice. În virtutea acestei stări de spirit, mitul progresului continuu se va manifesta sub trei aspecte: progresul *tehnologic*, progresul *social* și progresul *gândirii*, toate conducând inevitabil către eliberarea treptată a individului, care va culmina cu o perioadă paradisiacă a existenței sale.

Încrederea nelimitată în progresul tehnologic, devenită aproape o certitudine pe parcursul secolului al XIX-lea, va fi ipostaziată plenar la începutul secolului al XX-lea de sloganul care va însoți lansarea la apă a transatlanticului Titanic, proclamat în *The Manchester Guardian* (Tuesday, April 16, 1912) „The Vessel Unsinkable”⁶. Însă, precum Titanicul, credința în beneficiile progresului tehnologic se vor scufunda în derizoriu odată cu experimentarea reversului distrugător al tehnologiei din Primului Război Mondial: apariția mitralierelor, gazelor de luptă, aviației și submarinelor ca arme cu putere de distrugere sporită etc.

Un curs asemănător urmează și încrederea în progresul social. Pornind de la realitățile unei societăți tradiționale în care fiecare ins își urmează rolul firesc determinat de locul său în comunitate (dobândit de cele mai multe ori prin naștere), teoriile sociale au promovat în secolul al XIX-lea modele utopice *deterministe* (e.g. teoria plusvalorii a lui Karl Marx), modele pe care evenimentele istorice din prima jumătate a secolului al XX-lea aveau să le transforme, prin revoluții sângeroase, în *voluntarism* generator de realități noi:

O dată cu Troțki și Lenin, comunismul devine din determinist, voluntarist. Un mic grup de oameni, bine organizați și dispunând de un proiect precis de viitor, puteau cuceri puterea, societatea însăși putea fi forțată să urmeze cursul dorit. Cuvântul imposibil a dispărut din vocabularul comunist. O economie nouă, o societate nouă, un om nou, un mediu natural nou, totul devenea posibil. (Boia, 1998: 13)

Ceea ce progresul social cultivat în veacul anterior promitea – sub forma teoriilor *milenariste* – să modeleze în sensul emancipării individului de constrângerile comunitare și al promovării autonomiei depline, se concretizează la începutul secolului al XX-lea în proclamarea realizării *omului nou*, eliberat de vechiul determinism și capabil să-și făurească singur un destin liber și fericit, în care între nevoile individului și cadrele sociale să nu mai existe tensiuni, iar sinele individual să se identifice – topindu-se – cu cel colectiv, al maselor: „Eliberarea omului ia chipul celei mai cumplite sclavii pe care a cunoscut-o istoria. Libertatea se metamorfozează în totalitarism. *Milenarismul* ajunge să fie devorat de *utopie*.” (Boia, 1998: 14)

asigură dezvoltarea nu e voința individuală, ci legea intrinsecă a ființei (sublinierea noastră). Împotriva idealismului hegelian, concepția iluministă a progresului este reluată de pozitivism. A. Comte va interpreta istoria ca pe un *proces de evoluție a societății, concepută ca un organism viu* (sublinierea noastră.); «drumul progresului spiritului uman» va avea trei etape (teologică, metafizică și științifică). H. Spencer pune legile progresului la baza aceleiași evoluții cosmice și a deosebirilor care derivă de aici, lumea e rezultatul unui proces de selecție în care prevalează mereu soluția cea mai bună.” (**Enciclopedie de filosofie și științe umane, 2007: 864).

⁶ Statement of A. S. Franklin, President of the International Merchant Marine Company. *The Manchester Guardian*, 16 April 1912, p. 9 în <https://www.newspapers.com/image/259020763> [05 februarie 2026].

⁷ „[...] simplificând cele două concepte, privim *milenarismul* în semnificația sa eliberatoare, iar *utopia* ca o structură rigidă și închisă, privilegiind valorile comunitare” (Boia, 1998: 14).

În ceea ce privește progresul gândirii, acesta va lua, o dată cu finalul Primului Război Mondial, forma ideologiilor totalitare, variante moderne ale arhaicelor mituri milenariste:

Orice ideologie este susceptibilă de a fi tratată și analizată ca mitologie; nici una nu îi lipsește o anumită doză de încărcătură mitologică. Cazul extrem îl oferă *acele ideologii care nu sunt altceva decât mitologii transfigurate* (sublinierea noastră). Ponderea imaginarului se află în raport direct cu ambiția țelului modelator sau transformator al fiecărui demers ideologic. Reclădirea societății și reinventarea omului reprezintă, evident, cota cea mai înaltă, de nedepășit, acolo unde ideologiile moderne se aproprie de condiția milenarismelor și utopiilor. (Boia, 1998: 11)

Într-o anumită măsură, Tzvetan Todorov re trăiește la sfârșitul secolului al XX-lea *dez-amăgirea*⁸ pe care omenirea o va fi trăit la începutul aceluiași secol⁹. Dacă experiența Primului Război Mondial a dus la deziluzionare în ceea ce privește încrederea nemăsurată în progresul tehnologic, epoca totalitarismelor ce a urmat a determinat o dezvrăjire a paradisurilor ideologice utopice, gândirea rațională însăși părânde să-și fi ratat menirea de călăuză către un viitor mai bun. Pe cale de consecință, drumul spre viitor nu mai urmează profețita cale modernă a *progresului*, ci, dimpotrivă, ca odinioară, în timpurile gândirii mitice, un *regressus ad uterum*, întoarcere la esența, la temelii umane. Nu mai este vorba, bineînțeles, de întoarcerea *in illo tempore*, ci mai degrabă de prăbușirea în haos ca stare premergătoare viitoarei renașteri. Cum altfel pot fi interpretate recrudescența în domeniul artistic, literar, dar și filosofic, a interesului pentru problematica absurdului, nonfigurativului ori chiar a neantului?! Trăirea modernității în secolul al XX-lea lămurește, se pare, omenirea asupra aspectului dublu al progresului: benefic și, în același timp, malefic; creator și, concomitent, distrugător al însuși omului și civilizației sale:

Epoca nucleară a răsturnat, teoretic și practic, toate concepțiile noastre despre realitate și despre lumea umană... devenită dintr-o dată inumană! [...] A afirma că știința modernă este continuarea sau *desăvârșirea* descoperirilor preistorice este o naivitate, dacă nu chiar rea-credință voită. Accia care apără cu orice preț «progresul», devenit scut politic al unei concepții deja mitice asupra omenirii perfecte de tip materialist dovedesc o totală lipsă a oricărui complex de vinovăție. (Morretta, 1994: 276-277)

⁸ Înțelegem nu atât ca „deziluzie”, „decepție”, ci mai degrabă ca *dez-amăgire*, ca *trezire*, ca „Scoatere din amăgire” (Scriban, 1939: 418a).

⁹ „Idea de progres a fost slăbită în secolul XX, fie prin dezvoltarea istoriografiei științifice care-i demonstrează caracterul nefondat, fie prin experiența negativă a celor două războaie mondiale. Paralel a căzut și ideea unui *progres științific liniar* (sublinierea noastră): cuceririle cunoașterii științifice nu au fost întotdeauna pozitive pentru progresul umanității și, în plan teoretic, a fost pus în evidență caracterul discontinuu al procesului de acumulare a cunoașterii (T. Kuhn). În domeniul filosofic s-a subliniat că ideea progresului, mai ales cea a progresului tehnic, este de fapt *o expresie a unei voințe de înstăpânire a omului, a unei dorințe de impunere în fața realității* (sublinierea noastră), astfel încât ea să poată fi utilizabilă și manipulabilă fără a-i fi recunoscute demnitatea și autonomia (M. Heidegger, T.W. Adorno, M. Horkheimer)” (***) *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, 2007: 864).

Astăzi a venit rândul nostru să trăim o epocă a dezamăgirilor. Ceea ce mitul progresului reprezenta pentru umanitatea secolului trecut cunoaște acum ipostaza sa cea de pe urmă sub forma inteligenței artificiale (AI) și dominației tehnologiei informației asupra tuturor aspectelor vieții omenești. În tot acest șir istoric al dezamăgirilor succesive, există totuși și o constantă menită a ne face să credem că ziua de mâine merită (încă) să fie trăită: *uman / umanitate / umanism*. Constanta însăși s-a dovedit însă a fi vulnerabilă în fața dublului discurs asupra ei, dublu discurs izvorât din dubla gândire a omului post-totalitar care a pervertit sensul vechilor proiecte umaniste:

Dublul discurs lipsit de orice principiu logic a stat la originea unei deformări mentale extrem de periculoase, caracterizate prin iresponsabilitate și nesinceritate. [...] Dubla mitologie explică și incapacitatea multora (occidentali îndeosebi, dar și oameni care au trăit sub comunism) de a înțelege în mod adecvat esența și funcționarea sistemului. Libertate, egalitate, afirmarea personalității umane, justiție socială, înțelegere între națiuni, pace: toate aceste elemente ale discursului mitologic au părut a împlini aspirațiile umaniste și democratice ale ultimelor două secole. (Boia, 1998: 18)

Ceea ce îi rămâne accesibil omului modern în absența posibilității apelului ciclic la arhetipul exemplar al Originarului este întoarcerea la profundul uman, o renaștere întemeiată pe regăsirea de sine înțeleasă ca *regressus ad uterum*. Or, deși se petrece în istorie, această aflare se săvârșește cumva împotriva istoriei: „Pentru modern, omul nu poate fi *creator* decât în măsura în care este *istoric*; cu alte cuvinte, orice creație îi este interzisă în afara celei care-și află sursa în propria-i *libertate*; în consecință, totul îi este refuzat în afară de *libertatea de a face istoria făcându-se pe sine*¹⁰.” (Eliade, 1999: 149) Concluzia la care ajungem, urmând firul gândirii lui Mircea Eliade, este că omului modern, căruia îi este sortit să trăiască exclusiv în planul istoric și în orizontul progresului, îi este refuzat pentru totdeauna paradisul arhetipurilor și al repetării, rămânându-i, în schimb, ca singur sprijin în înfruntarea „terorii istoriei”, posibilitatea regăsirii, în chipuri noi, a resorturilor profunde ale umanului: comuniunea cu celălalt care nu limitează autonomia sinelui, responsabilitatea față de ceilalți care nu răpește insului spontaneitatea. Este aceasta o nouă înțelegere a arhaicului *regressus ad uterum*?

Ne întrebăm dacă această dorință de a transcende propriul nostru timp, personal și istoric, și de a ne cufunda într-un timp «străin», fie el extatic sau imaginar, va fi vreodată extirpată. Cât timp dăinuiește această dorință, putem spune că omul modern mai păstrează, încă, măcar anumite rămășițe ale unei «comportări mitologice». Urmele unei astfel de comportări mitologice se descoperă și în dorința de a regăsi intensitatea cu care am trăit, sau cunoscut, un lucru *pentru prima oară*, de a recupera trecutul îndepărtat, epoca beatifică a «începuturilor». (Eliade, 1978: 180)

II. Spre o re-cunoaștere a umanului: Tzvetan Todorov

Dacă literatura nu ne-ar învăța ceva esențial despre condiția umană, nu ne-am mai preocupa să ne întoarcem uneori la texte vechi de două mii de ani.
(Todorov, 2009: 10)

¹⁰ Sublinierea noastră.

Anii '80 ai secolului trecut marchează o reorientare fundamentală a zonei de interes în cercetările lui Tzvetan Todorov (1939-2017) dinspre studiile care-l consacraseră deja în domeniul științelor literaturii (antologia *Théorie de la littérature*, 1966), al semiologiei (*Littérature et signification*, 1967; *Théories du symbole*, 1977), al teoriilor fantasticului (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970) ori al naratologiei (*Grammaire du Décaméron*, 1969; *Poétique de la prose*, 1971), către chestionarea diverselor perspective (antropologice, imagologice, filosofice și nu numai) asupra resorturilor *condiției umane*. După cum mărturisea chiar el într-un articol dedicat modalităților și finalităților studierii literaturii în școală („O comunicare inepuizabilă”), reorientarea a fost pricinuită, printre altele, de șocul descoperirii înstrăinării propriilor copii de universul literaturii de care el însuși se simțea atât de legat. În urma discuțiilor cu fiul său, teoreticianul Todorov înțelege că unul dintre principalele motive ale înstrăinării de literatură este tocmai înlocuirea în învățământ a studiului literaturii (adică a înțelegerii povestirilor semnificative și a cunoașterii diferitelor modele eroice) cu studiul preponderent al conceptelor literare teoretice, pentru care textul în sine devine doar o ilustrare. Todorov va constata așadar că este nevoie de reconsiderarea raportării contemporanului la textul scris, „obiectul literaturii fiind (nu atât teoria literară, cât n.n.) însăși condiția umană, cel care o citește și o înțelege va deveni nu un specialist în analiză literară, ci un *cunoscător al ființei umane*¹¹ (sublinierea noastră)” (Todorov, 2011: 90).

II.1. „Îi cunoști pe celălalt prin sine, dar și sinele prin celălalt”¹²

Schimbarea de paradigmă devine perceptibilă începând cu volumul *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* (1982). Dacă până atunci atenția lui Todorov se axa asupra textului literar ca atare și a mecanismelor care fac posibilă funcționarea universului literar, de atunci încolo interesul migrează dincolo de limitele textului propriu-zis și ale literaturii în calitatea ei de obiect de cercetare strict științific. Semnificația va fi descoperită în relația vie dintre lumea literelor și lumea oamenilor, accentul căzând pe analiza și înțelegerea celui din urmă termen al relației.

Intenționez să vorbesc despre modul în care *eu* îl descoperă pe *celălalt*. [...] Îi putem descoperi pe ceilalți în noi înșine, putem înțelege că nu formăm o substanță omogenă și radical străină de tot ceea ce nu este sinele: eu este un altul. Dar și ceilalți sînt niște euri: subiecți ca și mine, pe care numai punctul meu de vedere, din care toți ceilalți sînt *acolo*, și numai eu sunt *aici*, îi separă și îi distinge într-adevăr de mine. Îi pot concepe pe acești alții ca pe o abstracție, ca pe o instanță a configurației psihice a oricărui individ, ca pe Celălalt, celălalt sau altul în raport cu *eu*; sau ca pe un grup social concret de care *noi* nu aparținem. Acest grup poate fi, la rîndul lui, interior societății; femeile față de bărbați, bogații față de săraci, nebunii față de «normali»; sau exterior, deci o altă societate, apropiată sau, după caz, îndepărtată: ființe pe care totul le apropie în plan cultural, moral, istoric; sau niște necunoscuți, străini, a căror limbă sau obiceiuri nu le înțeleg, atât de străini mie, încît, la limită, ezit să recunosc apartenența noastră comună la aceeași specie. (Todorov, 1994: 7)

Omul, în toată diversitatea lui, se configurează așadar ca obiect al cercetării. Nicio distanță, nicio barieră ideologică între sine și celălalt nu trebuie să umbrească acest proces al revelației

¹¹ Sublinierea noastră.

¹² Todorov, 1994: 224.

umanului. Iar în relația dintre eu/noi și tu/voi principalul liant îl constituie povestirea (literatura adică). *A cunoaște pentru a povesti* susține Todorov este în aceeași măsură *a povesti pentru a cunoaște*. Ca exemplu primar este ales momentul revelării unei alterități radicale prilejuit de descoperirea Americii din 1492. Expediția genovezului este înțeleasă ca o călătorie către Celălalt în triplu aspect: natural, divin și uman. Analiza ei prilejuește, la rândul-i, lui Todorov propria călătorie către uman, pe parcursul căreia, întâlnindu-i pe ceilalți (alteritatea), începe să-și deslușească propria identitate (cine sunt eu, cine suntem noi). Pe Columb, călătoria îl poartă de la credință (însurmare a dogmei cu imaginarul) la certitudine. Ochii săi vor vedea, prin urmare, nu atât ceea ce li se înfățișa (o lume nouă, culturi radical diferite), cât ceea ce credea/știa că trebuie să vadă (Paradisul terestru). „În concepția sa – constată Todorov – natura are cu siguranță mai multe afinități cu Dumnezeu decât cu oamenii” (Todorov, 1994: 19).

Pentru urmașii lui Columb (conchistadori și misionari), locul surprinderii revelatorii va fi luat de *comunicare*. Or aici, observă Todorov, se discern două modalități specifice fiecărei civilizații în parte. Indienii cultivă mai degrabă comunicarea între om și lume (înțelegând prin aceasta și dialogul dintre persoană și grupul social / lumea naturală / universul religios), perspectivă tradițională soldată cu „incapacitatea de a percepe identitatea umană a celorlalți, adică a-i recunoaște în același timp egali și diferiți” (Todorov, 1994: 73). În absența exercițiului întâlnirii cu alteritatea radicală („barbarii” lor fiind populații învecinate și oarecum cunoscute), indienii nu reușesc să includă nou-veniții în „sistemul lor de alterități umane” și se văd nevoiți să asocieze necunoscutul cu „singurul dispozitiv rămas accesibil [...]: zcii” (74). Pe de cealaltă parte, spaniolii (europenii adică) favorizând comunicarea dintre om și om, exersată și prin alocentrism¹³, adoptă un șablon de reprezentare desconsiderant („barbarului” nu-i este recunoscută demnitatea umană, fiind perceput, mai degrabă, ca un soi de animal), dar care face posibilă dominarea celui alt (a cunoaște pentru a domina). Ca urmare, confruntarea va fi câștigată de europeni, însă victoria nu va fi a lor, constată Todorov:

Această victorie, din care ne tragem noi toți, europenii și americanii, dă în același timp o gravă lovitură capacității noastre de a ne simți în legătură cu lumea, de a aparține unei ordini prestabilite; are drept efect înăbușirea în profunzime a comunicării omului cu lumea, și iluzia că orice comunicare este una interumană [...]. Cîștigînd într-o direcție, europeanul pierde în cealaltă; impunîndu-se pe tot pămîntul prin ceea ce reprezintă superioritatea sa, strivește în sine însuși propria capacitate de integrare în lume. În secolele următoare, va visa la sălbaticul cel bun; dar sălbaticul murise sau fusese asimilat, și visul era condamnat la sterilitate. Victoria purta deja în sine propria-i înfrîngere. (Todorov, 1994: 94)

Constatările de tipul acesta nu puteau fi, însă, suficiente. La finele deceniului al optulea, în care avusese loc schimbarea de paradigmă în scrierile lui Todorov, în *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine* (1989), autorul avertizează că relativismul cultural exagerat, dar la modă, conform căruia „orice societate este imperfectă, nici una nu-i mai bună decât cealaltă, deci (pentru care, n.n.) totalitarismul [...] valorează tot atît cît democrația” (Todorov, 1999b: 100), nu constituie o scuză care să scutească de asumarea unei atitudini realist-morale fondate pe recunoașterea urmărilor (pozitive sau negative) ale unui regim politic asupra vieții individului

¹³ Exersarea contactului cu alterități mai puțin familiare (e.g. musulmanii, chinezii, Antichitatea păgână greco-romană).

și a umanității în integralitatea sa. Ceea ce propune Todorov ca remediu este „*un umanism bine temperat*” care să pornească de la o asumare nepartizantă atât a identității proprii, cât și a identității celuilalt, „deschiderea spre ceilalți, refuzul de a-i respinge fără analiză, fiind o calitate pentru orice ființă omenească” (520-521 *passim*). Raportarea critică¹⁴ simultană la perspectiva etnocentrică și la cea universalistă nu urmărește elaborarea unui nou proiect ideal asupra naturii umane susținut de argumente mai mult sau mai puțin științifice, ci asumarea ființei umane ca atare, cu bunele și cu relele sale¹⁵. Din fericire, omul imperfect este o ființă ontologic socială. Viețuirea sa în compania altor oameni, la rândul-le imperfecti, este guvernată de o nevoie inerentă tuturor: aceea a *recunoașterii* de către ceilalți. De altfel, va constata Todorov și în *La Vie commune: Essai d'anthropologie générale* (1995) citându-l pe Adam Smith, „Umanul începe acolo unde «dorința biologică de conservare a vieții» se supune «dorinței omenești de Recunoaștere». «Dorința umană trebuie deci să învingă această dorință de conservare. Altfel spus, *omul nu se dovedește uman decât dacă își riscă viața (animală) în funcție de Dorința sa umană*»¹⁶” (Todorov, 2009: 37). Simpla ignorare a răului nu va duce la dispariția lui, după cum nici afirmarea obstinantă a binelui cu orice preț nu va conduce în mod obligatoriu la făurirea unei lumi mai bune.

De la „umanismul bine temperat” se ajunge, prin urmare, la „ispita Binelui”, țel final al cultivării fără încetare a naturii umane (*Cultura animi*). Este unul dintre felurile în care Tzvetan Todorov înțelege întoarcerea la uman ca *regressus ad uterum*.

II.2. Memoria și experiența istorică

Secolul al XX-lea se apropie de sfârșit, ceea ce ne face să ne punem întrebarea: care va fi locul său în istorie? Cum ne vom aminti de el într-o zi? Nici eu, și nici altcineva, nu cunoaștem răspunsul complet la aceste întrebări; dar sînt sigur că una din invențiile secolului va rămâne în timp legată de numele lui: acestea sînt lagărele de concentrare.
(Todorov, 1996: 271)

Marcă a secolului al XX-lea, lagărele de concentrare „sînt manifestarea extremă a regimurilor totalitare, care la rîndul lor sînt forma extremă a vieții politice moderne” (Todorov, 1996: 272). Ele pot și trebuie să fie înțelese drept consecințe directe atât ale „ispitei Binelui” (acesta fiind, cel puțin la nivel declarativ, țelul ideologiilor totalitare), cât și ale „ispitei Răului” (fiind locul din care nimeni niciodată nu a ieșit mai bun¹⁷). Confruntarea pentru care lagărele de concentrare reprezintă câmp de bătălie prin excelență nu este în primul rînd una a

¹⁴ Tzvetan Todorov postulează necesitatea apariției unui „umanism nou”, care să depășească neajunsurile celui promovat de iluminiști, pe care-l numește „un *umanism critic*” (Todorov, 1999b: 528).

¹⁵ Referitor la aceasta, Todorov constată că „«Defectele» individului ca și ale societății sînt trăsături intrinsece, la fel ca și cele mai mari calități ale lor. *Fiecare are deci datoria să încerce să realizeze predominarea binelui asupra răului*” (sublinierea noastră) (Todorov, 1999b: 540).

¹⁶ Sublinierea noastră.

¹⁷ Un supraviețuitor al lagărelor de concentrare sovietice afirma categoric în deschiderea volumelor sale de povestiri memorialistice că „lagărul este o *experiență negativă pentru om, din primul până în ultimul ceas. Nici un om nu devine mai bun sau mai puternic după lagăr. Lagărul este o experiență negativă, o școală negativă, înseamnă decădere morală pentru toți – pentru șefi și deținuți, pentru soldații de escortă și pentru spectatori, pentru trecători și cititorii de beletristică*” (sublinierea noastră): Varlam Șalamov (2015). *Povestiri din Kolîma*. Vol. I. Traducere de Ana-Maria Brezuleanu și Magda Achim. Iași: Polirom, p. 10.

ideologiilor¹⁸, nici a sistemelor concentraționare ale diverselor varietăți totalitare, cât a raporturilor de excludere între *uman* (individul) și *antiuman* (sistemul)¹⁹, iar pentru Tzvetan Todorov nu analiza regimurilor totalitare în sine contează, cât „experiența trăită de indivizi” (276), fie aceștia victime sau călăi, spectatori sau complici.

Ispita binelui promisă de utopia totalitară devine posibilă datorită unui mecanism al seducției. Utopia totalitară promite întotdeauna o lume mai bună, frizând perfecțiunea, dar care, spre deosebire de Vârsta de Aur a miturilor arhaice, nu este plasată în orizontul Originarului, ci într-un ipotetic viitor către care ești îndemnat să năzuiești. Singura călăuză către Paradisul viitor este Partidul pe care va trebui să-l urmezi cu fidelitate. În cadrul Partidului, fiecare individ va cunoaște voluptatea puterii „ca adevăr ultim al condiției umane” (Todorov, 1996: 39) exercitate ca servilitate față de cei superiori și ca delatune față de cei egali sau inferiori. Or, voluptatea puterii afectează, pe de o parte, sentimentul demnității umane²⁰, iar pe de altă parte – prin supunerea necondiționată față de ideologie și de lider (deseori identificați) – absolvă individul de orice responsabilitate personală, ceea ce, în timp, creează un sentiment de confort (a)moral²¹. Deresponsabilizarea individului va fi temeiul care va facilita acceptarea demonizării celuilalt și, în cele din urmă, participarea (directă sau indirectă) la eliminarea fizică a alterității.

Totalitarismul este văzut de Tzvetan Todorov ca un conservatorism orientat nu spre trecut (cum se întâmplă în cazul conservatorismului clasic), ci către viitor²². Reproșând democrației liberale principiile sale fondatoare (autonomia politică a colectivității și pluralismul ca pavază a autonomiei individului), totalitarismul postulează o contra-autonomie colectivă (golită de sens, ce transformă alegerile în plebiscit și egalitatea în ierarhie și privilegii) și o contra-autonomie individuală: „orice autonomie individuală, de gândire sau de acțiune, este condamnabilă, deoarece numai Partidul poate să aibă dreptate [...] puterea însăși (fiind, n.n.) întrupată în persoana Führerului” (Todorov, 2002: 22). Or, dacă autonomia cultivată în cadrul democrațiilor liberale permite „dreptul de a căuta singur, nu certitudinea de a găsi” (24), ideologia totalitară proclamă solemn ca pe o certitudine „promisiunea plenitudinii, a vieții armonioase și a fericirii” (23), aducând ca argument suprem, perfect adaptat modelului progresului continuu, scientismul²³. În baza scientismului, pentru care există *un singur adevăr* – cel al științei, totalitarismului impune societății modelul monist (o lume umană unificată) din care individul este exclus. Universalismul gândirii umaniste, care recunoștea existența alterității, făcând din ea tocmai temeiul diversității, de unde și pluralitatea persoanelor, este prin urmare

¹⁸ Deși, susține Todorov: „totalitarismul este opusul democrației, nu adevărul ei” (Todorov, 1996: 274).

¹⁹ „Lagărele – constată autorul – reprezintă nu numai o nedreptate dintre altele, ci *decăderea cea mai mare la care a fost adusă ființa umană din secolul al XX-lea*” (sublinierea noastră) (Todorov, 1996: 281).

²⁰ „Sentimentul de demnitate este rezultatul reprezentării pe care și-o face despre propria sa acțiune, și însăși umanitatea lui începe cu posibilitatea de a spune «nu». Autonomia nu se confundă cu voința de putere nelimitată: ea cere libertatea subiectului, nu supunerea sau eliminarea celorlalți” (Todorov, 1999c: 43).

²¹ „Atracția față de sistemul totalitar, încercată inconștient de numeroși indivizi, provine dintr-o anumită *teamă de libertate și de răspundere* – fapt ce explică *popularitatea tuturor regimurilor totalitare* (sublinierea noastră)” (Todorov, 1999c: 39).

²² Definiția aceasta se potrivește la fel de bine actualei mișcări MAGA.

²³ Însă, avertizează Todorov, „scientismul se bazează pe existența științei, dar el nu este științific prin el însuși. [...] La bază, ca și la apogeu, scientismul cere un act de credință” (Todorov, 2002: 27).

anulat și înlocuit cu monismul totalitar. Prin transformarea diferenței în opoziție se legitimează posibilitatea (datoria chiar) distrugerii celuilalt. Se ajunge astfel ca gramatica pluralistă a umanismului să fie substituită cu cea reduționistă a totalitarismului:

Gramatica umanismului implică diferențierea celor trei persoane: acel *eu* care își exercită autonomia; acel *tu* distinct de el și plasat pe același plan cu *el* (fiecare *tu* devine la rândul său *eu* și invers), un *tu* ce asumă succesiv sau simultan rolurile de colaborator, de rival, de consilier, de obiect al iubirii și așa mai departe; în fine acei *ei*, comunitatea din care facem parte, adică întreaga umanitate – concepută dincolo de relațiile personale, unde toți indivizii sînt dotați cu aceeași demnitate. Gramatica totalitarismului nu cunoaște decât două persoane: acel *noi* care a absorbit și a eliminat diferențele individuale ale lui *eu*; și *ei*, dușmanii ce trebuie combătuți, adică distruși. În viitorul îndepărtat, dacă utopia totalitară se va realiza, *ei* nu vor mai fi decît niște sclavi supuși (ca în nazism) și vor sfîrși prin a fi eliminați (comunismul este o gramatică pentru o singură persoană). (Todorov, 2002: 41-42)

Prăbușirea totalitarismului comunist din 1989 părea, atunci, să marcheze sfârșitul unui capitol negru al istoriei omenirii. Manifestările răului din firea umană nu s-au sfârșit însă atunci. Au urmat: masacrul din Piața Tienanmen, războiul fratricid din fosta Iugoslavie, războaiele din Golf și cele din Cecenia, recrudescența atacurilor teroriste (de la 9.11 la Statul Islamic), primăvara arabă, războiul din Ucraina și cel din Fâșia Gaza ș.a.m.d. Înșiruirea continuă de decepții legate de evoluția ascendentă a civilizației umane îl conduce pe Todorov la o concluzie tranșantă: „*trebuie renunțat la ideea progresului continuu*, în care credeau cîteva mari spirite din secolele trecute. Totalitarismul este o noutate și este *mai rău decît tot ce l-a precedat*”²⁴ (Todorov, 2002: 9). Iar marele dușman al totalitarismului, descoperă autorul, nu este atît democrația liberală, în calitatea ei de sistem politic alternativ, cît omul ca atare, *individul*. Acesta din urmă este de fapt obiectul terorii exercitate sistematic de regimurile totalitare, prin teroare înțelegându-se „violența suferită de individ din partea statului în vederea eliminării voinței ca mobil al acțiunilor sale” (Todorov, 1996: 273). În individul obișnuit, amestec de virtuți și de păcate, de putere și de slăbiciune, se regăsește temeiul rezistenței umane, definit de Tzvetan Todorov drept *umanism critic*:

Bărbații și femeile, evocați de mine, nu sînt cu totul altfel decît ceilalți oameni. Nu sînt nici eroi, nici sfinți, nici măcar nu sînt trecuți printre cei «drepți», sînt indivizi supuși greșelii, la fel ca dumneavoastră și ca mine. Ei toți, însă, au parcurs un itinerar dramatic; toți au suferit fizic și, în același timp, au încercat să transpună rodul experienței trăite în scrierile lor. Obligați, prin forța lucrurilor, să vadă răul totalitar de aproape s-au dovedit mai lucizi decît omul obișnuit și – grație talentului și elocinței lor – au știut să ne transmită ceea ce au aflat, fără să se erijeze în învățători categorici. Aceste persoane provin din diverse țări: Rusia, Germania, Franța, Italia și, totuși, ele par că aparțin aceleiași familii. Întîlnim același sentiment la toți autorii, chiar dacă există nuanțe: cel al spaimii care nu provoacă paralizia; și, de asemenea, aceeași gîndire, a cărei singură caracterizare adecvată mi se pare a fi *umanismul critic*. (Todorov, 2002: 10)

²⁴ Sublinierea noastră.

Fiecare individ în parte este, însă, finalmente, rodul propriilor experiențe istorice. Identitatea lui este o scenă pe care se întâlnesc și reacționează diferite ipostaze temporale ale sinelui: un *eu prezent*, protagonist al acțiunii, „un *eu arhaic*, abia conștient, format la începutul copilăriei, și un *eu reflectat*, imagine a imaginii pe care o au alții despre noi, sau, mai degrabă, a aceleia care ne imaginăm noi că e prezentă în mintea lor²⁵” (Todorov, 1999a: 24-25). Scenariul după care joacă aceste trei ipostaze ale eului este reprezentat de memorie. Raportarea la ceea ce s-a petrecut ca atare în realitate este întotdeauna una mijlocită de memorie, memorie care cunoaște un dublu aspect: vorbim despre o *memorie literală* (care păstrează faptul în sine, fără a-l semnifica, deci fără a-l depăși) și despre o *memorie exemplară* (care, prin semnificare, transformă întâmplarea particulară într-un exemplu general valabil). Utilizarea exemplară a memoriei individuale „permite folosirea trecutului în vederea prezentului, a lecțiilor de nedreptate suferite în trecut pentru combaterea celor de azi, părăsirea eului pentru a ajunge la celălalt” (31). În baza ei este posibilă și instaurarea unei dimensiuni morale a existenței, exemplaritatea venind din constatarea generalității suferinței umane, indiferent de contextele totalitare experimentate. Memoria exemplară – susține Todorov – este temeiul păstrării comportamentului uman prin experimentarea cotidiană a micilor gesturi prin care condiția umană se realizează ca banalitate a binelui (cf. Todorov, 1996: 286-292 *passim*).

Trăind ca om întreg, în care binele și răul se amestecă continuu în proporții variabile, într-o lume imperfectă, îndepărtată în aceeași măsură atât de perfecțiunea originară, cât și de cea finală a „minunatei zile de mâine” –, Tzvetan Todorov își recunoaște propria dez-amăgire nu ca pe o înfrângere a așteptărilor și ca pe o renunțare la idealurile umaniste, ci ca pe o nădejde lucidă și realistă în nebănuitele puteri ale micilor gesturi umane. Ele singure ne pot apăra de capcanele ce însoțesc „ispita Binelui”, deseori mult mai periculoase decât cele asociate cu „ispita Răului”: „ispita Binelui este periculoasă. Cum spune un personaj din această carte²⁶, «acolo unde se înalță zorii Binelui, copiii și bătrânii pier, sângele curge»; de aceea, eu prefer în locul Binelui simpla *bunătate*, care merge de la o persoană la alta²⁷” (Cyrulnik; Todorov, 2024: 14).

III. Primejdiile compensatorii (concluzii)

*În vreme ce cred în întrupările (politice) ale răului,
nu cred că binele se poate instala cu adevărat undeva.
(Todorov, 1999c: 215)*

Cuvintele de mai sus par a fi concluzia la care ajunge un umanist dez-amăgit. Dar, la fel de bine, ele pot fi și consecința înțelepciunii la care același umanist va fi ajuns. Peste timp, civilizația occidentală este urmărită de consecințele optării exclusive pentru o singură modalitate de comunicare. Revolta Hippy din anii șaiszeci, inversarea fluxurilor migratorii între centru și periferii, mișcările recente precum Black Lives Matter ori Woke²⁸, toate emană nostalgia unei lumi pierdute (chiar dacă această lume nu va fi existat niciodată – asemenea bunului sălbatic – decât în închipuirea noastră). Este, în cele din urmă, vorba de un soi de *regressus ad uterum* specific modernului, atracție asupra căreia Tzvetan Todorov avertiza încă din 1982:

²⁵ Sublinierea noastră.

²⁶ Este vorba de romanul *Viață și destin*, capodopera lui Vasili Grossman (1905-1964).

²⁷ Sublinierea noastră.

²⁸ Pentru acestea din urmă vezi Jean-François Braunstein (2024). *Religia Woke. Cum a căzut pradă Occidentul unei mișcări iraționale*. Traducere de Emanuela Jalbă-Șoimaru. București: Humanitas.

Revenirile la religiile vechi sau noi sînt nenumărate; ele dovedesc forța năzuințelor, dar nu cred că o pot încarna: *întoarcerea la trecut nu este posibilă* (sublinierea noastră). Știm că nu mai vrem să avem de a face cu morala (amorala) acelu «totul este permis», căci i-am trăit consecințele; dar, pentru a le percepe sensul, trebuie găsite noi interdicții, sau motivații noi în locul celor vechi. Capacitatea de improvizație și de identificare instantanee caută să se echilibreze printr-o valorizare a ritualului și a identității; dar ne putem îndoi că întoarcerea la origini ar fi suficientă. (Todorov, 1994: 233)

Rămâne, așadar, ca variantă nemediată la îndemâna omului, viețuirea aici-și-acum în orizontul celuilalt. Căci omului, în condiția sa de ființă muritoare, nu-i rămâne la dispoziție pentru a trăi decât clipa, singura dimensiune temporală la care are acces i-mediat. Dar clipa însăși devine de netrăit în lipsa Celuilalt, absența lui fiind sinonimă cu inexistența unui sens al existenței. Și aceasta – conchide Todorov – pentru că „Ființa umană este făcută din relații pe care le întreține cu semenii săi și este, în același timp, capabilă să intervină, ea singură, în lume; ea este dublă, nu una singură.” (Todorov, 2009: 187).

BIBLIOGRAFIE:

****Enciclopedie de filosofie și științe umane* (2007). Traducere de Luminița COSMA, Anca DUMITRU, Florin FRUNZĂ, Radu GÂDEI, Cornel Mihai IONESCU, Mihaela POP, Hanibal STĂNCIULESCU, Sabin TOTU. București: All Educational & DeAgostini.

BOIA, Lucian (1998). *Cele două fețe ale mitologiei comuniste*. În Lucian BOIA (Coord.), *Miturile comunismului românesc* (pp. 11-18). București: Nemira.

CYRULNIK, Boris; TODOROV, Tzvetan (2024). *Ispita binelui este mult mai periculoasă decât ispita răului*. Dialog moderat de Nicolas TRUONG. Traducere de Doina JELA. București: Spandugino.

ELIADE, Mircea (1978). *Aspecte ale mitului*. Traducere de Paul G. DINOPOL. Prefață de Vasile NICOLESCU. București: Univers.

ELIADE, Mircea (1999). *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*. Traducere de Maria IVĂNESCU și Cezar IVĂNESCU. București: Univers Enciclopedic.

ELIADE, Mircea (1998). *Mituri, vise și mistere*. Traducere de Maria IVĂNESCU și Cezar IVĂNESCU. București: Univers Enciclopedic.

GRESLE, François *et al.* (2000). *Dicționar de științe umane*. Traducere de Irina NEGREA. Redactare lexicografică de Gabriel-Florin MĂTEI. București: Nemira.

MORRETTA, Angelo (1994). *Mituri antice și mitul progresului. Antropologia sacrului din Paleolitic până în era nucleară*. Traducere de Viorica ALISTAR. București: Editura Tehnică.

SCRIBAN, August (1939). *Dicționarul limbii românești (etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme)*. Iași: Institutul de Arte Grafice „Presa Bună”.

TODOROV, Tzvetan (1999a). *Abuzurile memoriei*. Traducere de Doina LICĂ. Timișoara: Amarcord.

TODOROV, Tzvetan (1996). *Confruntarea cu extrema: Victime și torționari în secolul XX*. Traducere de Traian NICA. București: Humanitas.

TODOROV, Tzvetan (1994). *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*. Traducere de Magda JEANRENAUD. Iași: Institutul European.

TODOROV, Tzvetan (2011). *Literatura în pericol*. Traducere de Luigi BAMBULEA. București: Art.

AIC

TODOROV, Tzvetan (2002). *Memoria răului, ispita binelui. O analiză a secolului*. Traducere de Magdalena BOIANGIU și Alexandru BOIANGIU. București: Curtea Veche.

TODOROV, Tzvetan (1999b). *Noi și ceilalți. Despre diversitate*. Traducere de Alex. VLAD. Iași: Institutul European.

TODOROV, Tzvetan (1999c). *Omul dezrădăcinat*. Traducere de Ion POP. Iași: Institutul European.

TODOROV, Tzvetan (2009). *Viața comună: Eseu de antropologie generală*. Traducere de Geanina TIDVĂ. București: Humanitas.

Armel J. Ngamaleu (dir.) (2021). *Histoire d'une particule couronnée et autres nouvelles*

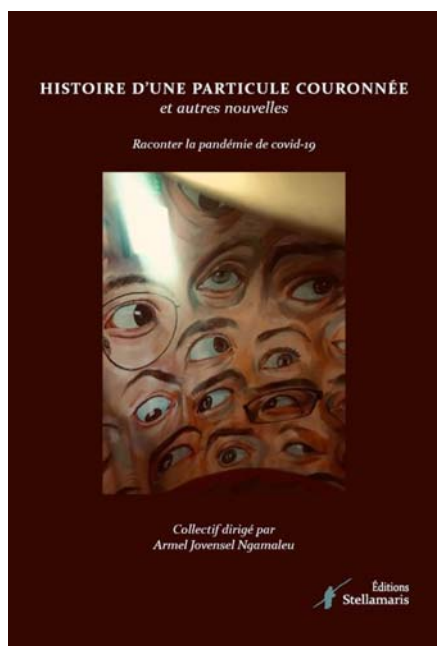
Brest : Éditions Stellamaris,
124 p.

ROXANNE EWODOU
University of Virginia
emk4jx@virginia.edu

*Histoire d'une particule couronnée et autres nouvelles*¹ est le fruit d'un projet littéraire collectif mené sous la direction de l'écrivain et poète Armel Jovensel Ngamaleu, lauréat du prix Naji Naaman 2022. Il s'agit, comme le souligne le sous-titre, *Raconter la pandémie de Covid-19*, d'un ouvrage testimonial collectivement écrit en pleine crise, pour archiver littérairement la mémoire pandémique. « Le [...] recueil, dont les auteurs sont quasiment tous des enseignants et/ou des écrivains confirmés, est constitué de neuf nouvelles (plus les traductions en français de deux nouvelles en langue anglaise), toutes inspirées par la pandémie de covid-19 » (Ngamaleu, 2021 : 6).

Les nouvelles contenues dans cette anthologie sont comme des arrêts sur images sur ce temps unique de l'Histoire qu'est la pandémie du Coronavirus. Elles capturent l'angoisse d'une humanité toujours mouvante alors que le monde est forcé à l'arrêt. Certaines de ces nouvelles émettent des réflexions sur l'individualité mise à nue, d'autres s'interrogent sur le rapport à l'autre ou questionnent la société et ses structures hiérarchiques. Mais leur dénominateur commun est que chacune d'elles tente de répondre à la question : « Comment sauver sa vie en se privant de vie ? »

Le texte éponyme, qui apparaît au début du recueil, donne le ton de l'œuvre par sa description minutieuse d'un monde qui se fige. Les deux autres s'arrêtent sur chaque lieu, sur chaque membre du corps social, montre clairement les activités qui s'interrompent, les personnes qui se cloîtent et l'atmosphère d'incertitude qui règne désormais. La nouvelle « Sur le fil du rasoir » commence aussi par montrer ce monde qui se fige à travers l'univers particulier du théâtre de La Maison des arts. On suit de près le désarroi de Si Ahmed contraint de fermer pour un temps son théâtre et de s'enfermer chez lui. Si Ahmed représente toutes les personnes qui ont été contraintes d'abandonner leurs passions pendant la période pandémique. Cette nouvelle ne se focalise pas uniquement sur ce sentiment d'incertitude et d'angoisse qui immobilise la société. Elle montre aussi l'accalmie. En effet, cette crise sanitaire offre au personnage de Sarah l'opportunité de prendre de la distance avec les agitations et les saturations du monde, de se recentrer sur elle-même, condition préalable pour une véritable ouverture aux autres. La pandémie en forçant l'isolement a aussi encouragé l'introspection. Elle a été une opportunité de retravailler le rapport à soi pour pouvoir mieux aller vers l'autre.



¹Le livre est disponible à travers ce lien <https://www.amazon.fr/Histoire-particule-couronn%C3%A9e-autres-nouvelles/dp/2368687149>

La question du rapport à l'autre est aussi explorée dans la nouvelle « ShadowPlay ». En allant à une soirée interdite trois amis s'interrogent sur l'avenir des rapports humains dans ce nouvel âge du virtuel. Est-il possible de se connaître profondément sans véritablement connaître l'autre ? Ils caractérisent leur sortie transgressive de salutaire pour leur survie et le texte montre implicitement que cette survie passe par le contact avec l'autre : Justin et Eva vont à cette fête surtout pour se rencontrer et discuter en personne. Toujours sur la question des liens interpersonnels, cette nouvelle met en évidence comment tous les hommes sont similaires dans leur besoin vital de contact physique avec les autres.

La nouvelle « The Reign of Consternation », quant à elle, montre comment la pandémie a renforcé les inégalités sociales. Alors que pour certains personnages le confinement est le meilleur moyen de se protéger du virus, pour d'autres le confinement est loin d'être une solution envisageable à cause des conjectures économiques. Pourtant, la narration réussit aussi à montrer comment ce virus met les hommes et les femmes sur un pied d'égalité : les individus sont mis à l'épreuve de la fragilité humaine et de la fatalité existentielle. Ironiquement, à la fin de cette histoire, ce sont les personnages privilégiés pendant la crise qui se retrouvent les plus atteints. C'est une manière de montrer que les pandémies ne font pas de distinction entre les riches et les pauvres. Tous sont des êtres vulnérables.

« Signe d'un virus » s'interroge sur la fatalité et la destinée humaine. Le climat d'anxiété et d'incertitude est cette fois-ci exploré dans un hôpital, avec un personnel médical confronté à la mort, au virus virulent. Face à la peur du vide, ils spéculent sur les origines de cette « particule » mortelle, sur les raisons possibles de l'apparition de cette pandémie, sur le devoir des médecins et des hommes en général. Faut-il se priver de vie pour sauver celles des autres ? Et puis, quand sera la fin de cette situation désastreuse ? Plusieurs textes du recueil explorent ces questions permanentes et angoissantes qui créent une psychose générale et nourrissent le désir incessant de sortir de l'ère crise. Il y a de longs passages où les personnages attendent des nouvelles de la presse à propos du virus dans « The Reign of Consternation », une sortie de prison dans « Liberté » ou encore des explications sur le bouleversement soudain du quotidien dans « Le pangolin ». Certains textes sont plus descriptifs et capturent de brefs instants tandis que d'autres explorent plus en profondeur les sentiments des personnages. Même si quelques nouvelles ont un ton plus pessimiste et une atmosphère d'un monde qui s'effondre, la plupart d'entre elles se terminent sur une note positive qui insuffle de l'espoir et du courage car les protagonistes de ces histoires choisissent de sauver leurs vies pour continuer à vivre avec résilience et bienveillance.

« La crise sanitaire planétaire, souligne le directeur du collectif, est ainsi fixée par la mémoire et domptée par l'écriture. La pluralité et la diversité des contributeurs rendent compte des sentiments et des rêves qui se tissent au travers d'une écriture pensante et pansante. [...] Chaque nouvelle se singularise, outre sa longueur et son intrigue, par ses aspects esthétiques. La thématique demeure plus ou moins identique d'une nouvelle à l'autre : le quotidien, le vécu et le ressenti sont mieux narrés, interrogés, sublimés pour lucidement dessiner ou rêver le futur avec plus d'optimisme et de réalisme » (Ngamaleu, 2021 : 6-7).

Constantina Raveca Buleu (2025). *Interhermeneutica.*

Cluj-Napoca:

Casa Cărții de Știință, 308 p.

ANDREI VICTOR COJOCARU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”
din Iași
andreicojocaru93@yahoo.com

Volumul *Interhermeneutica*, semnat de Constantina Raveca Buleu, se impune ca un reper teoretic în spațiul hermeneuticii literare contemporane. Încă din primele pagini, se remarcă salutara îmbinare a rigorii academice cu o plăcere ludică a interpretării unor teme marginale și – adesea – ignorate ale culturii umaniste. Autoarea mărturisește că a căutat „un titlu sintetic” pentru studiile reunite, ce acoperă atât domenii literare canonice, cât și „marginalități culturale mai puțin cercetate la noi”. Pe fondul acestei dihotomii (canonic/periferic) se impune nevoie inter-hermeneutică, care își găsește răspunsul sub forma unor eseuri ce se pot impune și ca studii de sine stătătoare.

Volumul se adresează, cu precădere, specialiștilor interesați de studiul anumitor particularități *ex-centric* ale imaginărilor. Autoarea reușește să transforme interdisciplinaritatea într-o artă a îmbinării problemelor, așa cum chiar ea o definește: o manieră personală de a descifra „articulațiile secrete” ale textului, de a extrage tensiuni, simboluri și subtexte din teritorii aparent dispartate. Prin această „artă combinatorie cu propensiuni ludice”, cartea se situează în proximitatea graniței dintre literatură, cinematografie, gastronomie și imaginar esoteric – pe scurt, la confluența unor perspective, aparent, diferite. Structura volumului, anticipată de un cuprins generos și diversificat, demonstrează o capacitate certă de a gestiona heteroclitul fără a sacrifica coerența. De la excursul despre plăcere, raționalitate și gastronomie la Brillat-Savarin sau analiza anxietăților generate de inteligența artificială, trecând de la „arta cafelei” la eseuri despre romanul de campus sau Eminescu ficțional(izat), ne întâlnim cu o serie diversă de preocupări (între care, își găsește locul și analiza reprezentării dublului vampiric din proza Iuliei Hașdeu).

Primele două capitole ale cărții („Brillat-Savarin: plăcere, raționalitate, gastronomie – excurs fragmentar despre cafea și alte bucurii spirituale” și, respectiv, „Cui i-e frică de Inteligența Artificială?! Cărți scrise de IA – metodologie, reușite notabile, dileme”) propun o tranziție (oarecum abruptă) de la studiul fiziologilor atât de populare în Franța mijlocului de secol XIX către una dintre cele mai spinoase (și – în mod firesc – des abordate) probleme ale perioadei contemporane:



În tentativa de a aproxima statutul controversat al așa-numitului «scriitor non-uman», studiul de față, preponderent teoretic, își propune să analizeze noua perspectivă asupra creativității literare limitate, perspectivă facilitată de algoritmi matematici utilizați de programele de scriere bazate pe inteligență artificială, precum și consecința logică a acestei evoluții: problema originalității literare și ficționale – deschise versus obstructionate. (12)

Considerațiile asupra întâlnirilor dintre filologie și tehnologie vor continua prin studii precum: „De la cybergotic la candygotic: o analiză” sau „Călătoria în timp între SF și gotic”. Amintind perspectiva teoreticianului Fred Botting asupra termenului de „candygotic” – „un gotic popular, superficial și adaptat cerințelor consumatorilor de divertisment” (52) – Constantina Raveca Buleu este interesată de anumite particularități ale *postmodernismului gotic*, optând, mai curând, pentru perspectivele propuse de autori precum Maria Beville (*Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*). Spre a surprinde specificul unei astfel de analize, redăm următorul pasaj:

Având în minte potențialul expansiv al goticului, merită să urmărim o formă hibridă care reține din paradigma clasică topoi familiari precum atmosfera sumbră, violența sexuală sau o geografie urbană dezarticulată, dar care apare ca un amestec de gotic tradițional, science fiction și cyberpunk: cybergotic/cybergothic. Entitatea sa centrală, cyborgul, provoacă limitele umanului, șterge distincția dintre oameni și mașini, distruge visul unității originare a universului, deschizându-se înspre viziunea unei lumi lipsite de gen. (55)

Un punct forte al volumului este balansul perfect dintre teme consacrate și explorări ale unor marginalități culturale insuficient cartografiate în spațiul românesc. Capitolul dedicat cinematografului conspirative, precum și analizele despre călătoria în timp la interferența dintre SF și gotic demonstrează o capacitate remarcabilă de a accesa zone ale imaginarului cultural rareori abordate cu asemenea acuratețe.

Atenția va reveni și asupra unor texte mult mai cunoscute cititorului român. Bunăoară, printre titlurile capitolelor propuse, regăsim: „Receptarea esoterică a romanelor lui G. Călinescu”, în care autoarea își propune „să contextualizeze hermeneutica esoterică de până acum a operei călinesciene, să-i verifice validitatea și să sugereze noi perspective de abordare” (245). (Re)interpretarea unui autor consacrat pornește de la trei romane, anume: *Cartea nunții*, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*.

Considerăm că alegerea temelor reprezintă unul dintre meritele centrale ale volumului: Constantina Raveca Buleu își asumă deliberat riscul hermeneutic al marginalului și al necanonicului, operând o revalorizare a acestora. Ea numește această practică o „născocire multidisciplinară”, în care aceiași „versați” ai demersului hermeneutic, explicarea și interpretarea, se oglindesc pe teritorii diverse. Coerența metodologică este menținută printr-un discurs academic rafinat, lipsit de facile seducții speculative, ce ar fi extins inutil investigația. Comentariul critic îmbină rigoarea analizei textuale cu sensibilitatea față de dimensiuni culturale mai puțin vizibile, cum ar fi modul în care, forțată de împrejurări, identitatea se pliază adesea unui tipar impropriu (de pildă, a se vedea capitolul „Identități dezrădăcinate în *Porecla* Jhumpci Lahiri”).

Ținând cont de modul în care este reconciliată dimensiunea hermeneutică cu dimensiunea ludică, putem afirma că interpretarea are două laturi distincte și, totuși, complementare: pe de o parte cea a unui exercițiu riguros, pe de altă parte, cea a unui joc intelectual. Contribuția autoarei este cu atât mai relevantă cu cât ea își propune să „meargă în profunzime”, sondând probleme din „creația umanistă contemporană”, sugerând că inter-hermeneutica poate fi o metodă adaptată contextului cultural globalizat.

Pe parcursul întregului volum, remarcăm un pronunțat accent interdisciplinar. De pildă, situarea ultimului studiu la granița dintre istorie și filologie este recunoscută, cu eleganță, încă din primele rânduri:

Tentativa mea de a explora discursul istoriografic consacrat familiei Cantemir a avut, printre altele, și o consecință oarecum consolatoare, deoarece toate păcatele filologului, mai ales cele pe care, elegant, le plasăm sub umbrela generoasă a hermeneuticii, nu sunt neapărat străine istoricului, forțat de împrejurări să opereze cu documente fragmentare, versiuni oficiale și ipoteze contradictorii. Istoriografia Cantemireștilor este traversată de probleme controversate (în capul listei, rămâne, firește, mitografierea genealogică și onomastica insolită – unde Can+Temir, care ar combina titlul de han cu numele lui Timurlenk, alternează cu kan+temir, o combinație bună, deși mai puțin legitimator-legendară, între sânge și fier), istorii apocrife, dominate de un exercițiu fabulatoriu sistematic, de teorii neverificate, dar perpetuate în discursuri succesive... (296)

În concluzie, volumul oferă modele interpretative inovatoare, recuperând zone culturale insuficient valorificate. *Interhermeneutica* este, în cele din urmă, o pledoarie pentru vitalitatea actului critic ce dovedește că interpretarea nu este doar un simplu exercițiu de lectură, ci o formă necesară de cartografiere a spiritului uman și, implicit, a universalității prin care acesta se manifestă. Astfel, Constantina Raveca Buleu se înscrie fără ezitare în rândul celor mai rafinați esești contemporani, capabili să transforme hermeneutica într-un spectacol de idei.

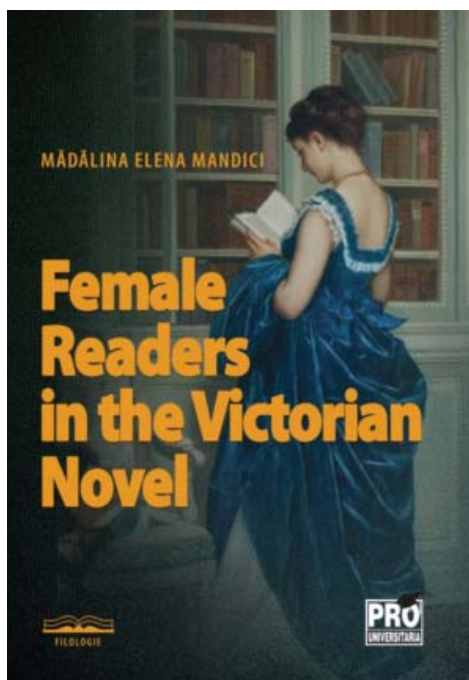
Mădălina Elena Mandici (2023). *Female Readers in the Victorian Novel*

București:
ProUniversitaria, 286 p.

ALEXANDRA-MARIA VRÎNCEANU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”
din Iași
alexandra.vrinceanu@uaic.ro

The ascription of the status of ‘phenomenon’ to women’s reading in the nineteenth century can be a productive starting point for cultural historians. Contemporary debates, voiced in sermons, medical writings, and period journalism, often cast female reading as a threat. However, in *Female Readers in the Victorian Novel* (Pro Universitaria, 2023), Dr. Mădălina Elena Mandici of “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași demonstrates that, while Victorian women’s reading was indeed treated as novel and alarming by contemporaries, it must be understood within specific social and cultural contexts, where it carried complex, paradoxical, and not always emancipatory histories. Through detailed analyses of the reading practices undertaken by Jane Eyre, Maggie Tulliver, Dorothea Brooke, Catherine Earnshaw, Nelly Dean, and Dinah Morris, the book shows how fictional female readers destabilize stereotypes of passivity, creating instead figures of interpretive authority and intellectual ambition. Distinguishing between formally-educated and self-educated heroines, the author maps out the opportunities and limitations each category entails. She combines literary analysis with historical documentation, drawing on a wide variety of contemporary sources.

The book is divided into three major parts, framed by an introduction and a conclusion. Part I, *Female Intellectuality and Readership in Victorian Britain*, lays the ideological and cultural groundwork. It begins with *Female Authorship and Readership*, continues with *The Novel in the Victorian Age*, and concludes with *The Reading Debate in the Late Eighteenth and Nineteenth Centuries: Arguments For and Against*, thus capturing the tensions surrounding women’s access to books and the social anxieties it provoked. Part II, *Fictional Embodiments of Nineteenth-Century Formally-Educated Female Reader*, deals with heroines shaped by institutional learning. It opens with *Formal Education in Victorian Britain*, then moves to case studies: *The Governess and Textual Reinterpretation: Charlotte Brontë’s “Jane Eyre”*; *Resistance to Auctorial Intentions: The Case of Maggie Tulliver*; and *Searching for Heroes of Erudition in “Middlemarch”: Female Readers between Apprenticeship and Bovaryism*. Each chapter traces how formal schooling both enabled or constrained female intellectual ambition. Part III, *Fictional Embodiments of Nineteenth-Century Self-Educated Female Readers*, addresses women who fashion their own forms



of learning. One chapter is devoted to *Readers on a Social Spectrum in "Wuthering Heights"*, focusing on both Catherine Earnshaw and Nelly Dean as well as some of the male readers of the novel (Lockwood, Heathcliff, Edgar Linton), and another to *The Reverential Female Reader in "Adam Bede": Preaching and Domesticity*, dwelling on Dinah Morris and Hetty Sorrel as contrasting figures of discursive empowerment and vulnerability.

The opening section of the book reconstructs the ideological and cultural framework that shaped nineteenth-century debates on women's literacy. The author outlines how female authorship and readership were discussed in the period, situating the novel at the crossroads of social anxiety and moral expectation. She reviews arguments voiced in sermons, medical treatises, periodical essays, and caricatures, where women's reading was alternately denounced as a cause of hysteria and moral weakness or defended as an instrument of domestic stability and cultural continuity. The Victorian novel emerges here as a genre peculiarly suited to reflect bourgeois values, offering a testing ground for anxieties about what women read, how they read, and how that practice might affect their place in society.

The second section of the book investigates how nineteenth-century novels imagined women shaped by formal education. The author situates Victorian schooling options for women on a continuum. On one side of the continuum, the author places "ornamental" training (meant to render young women "marriageable"). On the other, she situates more rigorous, historically attested programs opened by pioneering institutions. Within this context, she deals with three emblematic figures: Charlotte Brontë's Jane Eyre (a governess of marginal status) and George Eliot's Maggie Tulliver (a brilliant, dark-haired heroine torn between passion and social/religious constraints) and Dorothea Brooke (an upper-class heroine pining for erudition, who reads individuals and events through the spectacles of books). The third part shifts attention to heroines whose literacy develops outside institutional frameworks. Here Dr. Mandici discusses the subtleties of self-education through a close reading of Emily Brontë's *Wuthering Heights* and George Eliot's *Adam Bede*. Catherine Earnshaw's subversive writing on the margins of the Bible, together with Nelly Dean's narrative authority grounded in acquired literacy in the library of her masters, exemplify how Victorian women fashion interpretative power without official sanction. The last heroine dealt with in the third section of the book is Dinah Morris, who knows the Bible by heart and is defined by self-renouncing acts of sympathy, in stark contrast with the illiterate Hetty Sorrel, who acts fatally on behalf of her desire to marry above her station.

The volume ends on a note that is at once critical and personal, focusing on the sense of continuity and interconnectedness that reading fosters across time and space. Exposing the social deficiencies that made forms of Bovaryism and Quixotism possible, the conclusion rejects any attempt to define the Victorian woman reader in singular terms. The woman reader, it appears, is multifaceted, sometimes resistant, sometimes complicit, but always situated at the crossroads of cultural and intellectual negotiation. As the author herself writes, "[i]t is still harder to submit simple labels for the female readers trapped inside such novels' pages and, more importantly, for their significance as a cultural phenomenon... The only certainty of the period is the uninterrupted surveillance and policing of the content and practice of women's reading" (Mandici, 2023: 33). What emerges is an interpretative framework with contemporary implications. In an age where debates about women's access to education and intellectual recognition remain pressing, Dr. Mandici's study resonates beyond Victorian studies. It invites present day readers to reflect on how cultural anxieties about gender and knowledge persist and how fictional representations can both reveal and challenge these anxieties.

AIC

Considered as a whole, *Female Readers in the Victorian Novel* (2023) is a work of impressive erudition, which can inform both the scholar and the graduate student. It combines meticulous historical research with literary interpretation, drawing on a wide array of sources and weaving them into a coherent narrative. For academics, lively discourse and insightful scholarship abound to enrich existing debates on gender, education, and the history of reading; for students, it models how to integrate close textual analysis with broader cultural frameworks; for general readers, it offers a lucid exploration of how fiction engages with pressing social issues. Above all, the study reminds scholars, students, and bibliophiles that cultural history is incomplete if it neglects the interior dimension of reading: the emotions, tensions, and intellectual energies awakened in the encounter with texts, which this book recovers through its sustained attention to fictional female readers.

Lavinia Ienceanu (2023). *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto*

Suceava: Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 524 p.

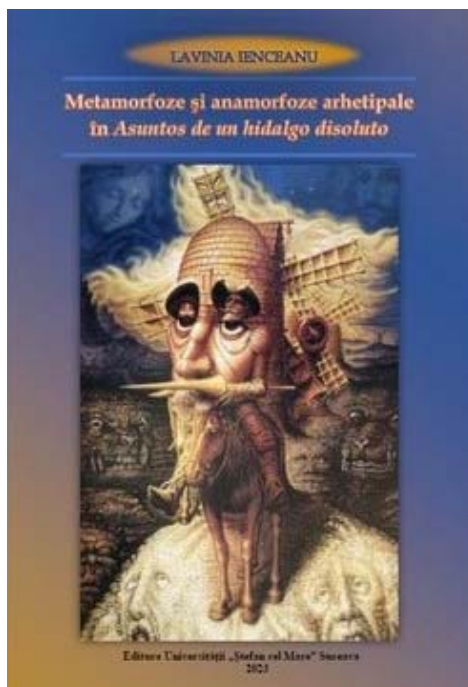
IOANA ALEXANDRA PAVĂL
 Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”
 din Iași
 paval.alexandraioana@yahoo.com

Studiul Laviniei Ienceanu reafirmă în circuitul criticii actuale o necesitate de a aduce în fața publicului cititor o operă nu doar glisând în jurul problematicii care face referire la explorările post-istorice (prezente din plin în abordările actuale, fie că vorbim despre literatură, artă, media, cinematografie ș.a.) și a resorturilor multiculturaliste, dar și printr-o lentilă critică *mitico-arhetipală*, care să reveleze și, mai ales, să restaureze un eșafodaj teoretic deschis finalmente spre (și pentru) înțelegerea textului. Pentru că autoarea pledează – se pare – pentru descoperirea unui palimpsest cu răbdare și abil exercițiu hermeneutic, devoalând treptat fiecare nivel de semnificație a textului.

Discursul său este convingător, mai cu seamă pentru că nu pierde din vedere lansarea unui dialog intertextual cu cititorul, care este astfel provocat să facă apel la propriul său univers cultural și să parcurgă paginile studiului cu așteptarea unui interes mereu susținut de calitatea argumentării. În acest sens, optează pentru mijloace de expresie ludice (în special în a doua parte a lucrării) care apropie cititorul de universul cărții lui Abad Faciolince.

Prezentarea multifățetată a romanului, prin decelarea structurilor de adâncime și de suprafață ale profilului dongasparian, este realizată de autoare în spiritul unui orizont interpretativ extrem de generos. Așa cum ne așteptam, demersul său necesită nu doar *descendere in profundum* din perspectivă comparatistă, cât și expunere metodică a conceptelor-cheie specifice mitologiei, mitocriticii, psihanalizei jungiene, hermeneuticii simbolurilor, imagologiei, istoriei mentalităților etc.: „Combinând cercetările longitudinale cu cele transversale, studiul corelațional care a stat la baza demersului nostru de critică mitico-arhetipală ne-a permis să analizăm în primul rând întreaga traiectorie a protagonistului, surprinzând în diacronie toate etapele sale biografice și în special evoluția sa ontogenetică, iar, pe de altă parte, ne-a permis să punem în oglindă tipologia dongaspariană cu celelalte arhetipuri vizate, facilitând inferența aspectelor principale ale fenomenului mitico-literar” (440).

Prima parte a volumului *Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto* corespunde intenției de a oferi cititorului o imagine de ansamblu cu privire la principalele direcții



de cercetare, dar și a situării scriitorului columbian în linia generației „post-boom” hispano-americe. Este prezentată metoda de analiză a antropologului Gilbert Durand, aspecte care țin de arhetipologia culturală, mecanisme textuale care au stat la baza construcției romanului, cum e palimpsestul genettian, dar și opțiunea pentru reliefaarea unor aspecte considerate ca fiind de natură eschatopică, pe linia conceptuală propusă de Corin Braga: „Meandric, hibrid, ambiguu, ermetic, dar în același timp paradoxal de deschis spre interpretări, romanul, construit pe măsură ce *hidalgo*-ul columbian pare să se arunce în neant, frapează de la primul până la ultimul rând, devenind, în consecință un exemplu concludent de structură eschatopică. Mai mult decât atât, dacă facem abstracție pentru moment de fragmentele recreate prin intermediul pastişei, considerăm că romanul de debut al lui Abad Faciolince este unul cu un pregnant nucleu anarhetic potențat de însăși natura protagonistului [...]” (57).

Un excurs captivant în lumea cărții autorului columbian ne este oferit prin intermediul celei de-a doua părți (*Don Gaspar Medina Urdaneta – „rod târziu”, „floare a râului” și epitom timpuriu*), care reprezintă nu doar un studiu monografic dens al primului roman scris de Faciolince, ci și un model pluridisciplinar care conjugă itinerarii aparent contradictorii din științele umaniste, așa cum remarcase și profesorul Enrique Nogueras în prefață (14). Autoarea ne arată că ceea ce este perceput drept structură de suprafață implică existența unui fond mascat în chiar nucleul identitar, personajul prezentându-se inițial ca un *donquijote* atipic. Sub învelișul semnificativ al profilului lui Don Gaspar se află „un traseu antropologic ce reflectă emergența conștiinței de sine – individuale și colective – a unui Gaspar Medina Urdaneta demistificat și reinitiator, descentrat, dar centralizator” (441). În felul acesta, personajul își dezvoltă figurile sale mitice parcurgând, inclusiv textual, o traiectorie sinuoasă marcată de un *nostos*, la rândul său „brodat” cu multiple valențe „circumscrise unui *homo viator, homo ludens, homo artifex și eversor mundi*” (441), la care se adaugă „metamorfozele nietzscheene ale spiritului” (442). Autoarea observă că „identitatea mozaicată” a personajului este rezultatul unui proces anamorfotic. Prin urmare, este căutat unghiul de vedere potrivit care să scoată la iveală plurivalența eroului lui Héctor Abad Faciolince, iar „optica” preferată permite asimilarea, cu maturitate și simț critic disciplinar, unui inventar terminologic vast. În acest sens, se remarcă trimiterea la modelul alchimic propus de Carl Gustav Jung, pentru demonstrarea procesului de individualizare, din subcapitolul dedicat arhetipului *Anima*. Astfel, în timp ce conținuturile psihice ale personajului Gaspar Medina Urdaneta sunt aduse la suprafață prin intermediul arhetipului feminin, călătoria sa literară va echivala cu „reîntregirea Sinelui”. Capitolul nuanțează și aportul adus personalității dongaspariene de fondul apolinic al Vechii Lumi, pe care autoarea îl pune sub lupa aceleiași eufemism arhetipal. În paginile acestui capitol suntem ghidați printr-o „pădure narativă” încărcată simbolic, pe care o descoperim datorită unei convingătoare analize ce reușește să pună în evidență felul în care este modelată identitatea personajului prin intermediul unor avataruri mitice antrenate de forța aceleiași Anima.

Finalul studiului ne aduce mai aproape de spațiul cultural românesc pentru că Lavinia Ienceanu găsește o inedită abordare a parcursului lui Don Gaspar prin prisma tendințelor de manifestare în chip catabasic și anabolic, concepte puse în evidență de Lucian Blaga în *Trilogia culturii*. Alături de conceptele amintite, dihotomia nietzscheană apolinic-dionisiac, viziunea extensivă a acesteia aparținând lui Ruth Benedict din *Patterns of Culture*, precum și „esențele culturale” analizate de Edward Said au făcut posibilă analiza valențelor identitare, autoarea punând, de asemenea, în evidență, „consonanțele și disonanțele picarești și candidiene”.

În cele din urmă, miza cărții rămâne „analiza exhaustivă a eșafodajului intertextual ce stă la baza romanului” (72), prin care *Asuntos de un hidalgo disoluto* impune în literatura hispano-

AIC

americană tipologia dongaspariană; în matricea unui *donquijote* tipic se dezvoltă prin fuziune, complementaritate și contrast, o „versiune restauratoare *sui generis*” (20) a prototipului cervantin, iar nu „o simplă subversiune de factură parodică a cavalerului rătăcitor spaniol” (19). Studiul Laviniei Ienceanu evidențiază faptul că multiplele chipuri ale operei lui Héctor Abad Faciolince rescriu un model atât în relație cu o istorie literară, cât și în termenii unei sensibilități marcate de imagotipuri.

ISSN (online): 2285 - 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=164&lang=fr

ACTA IASSYENSIA  COMPARATIONIS

AiC