

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 16, Nr. 1

IMAGINARUL
ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

L'IMAGINAIRE
ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE

LITERARY ADAPTATIONS
AND THE IMAGINARY

Director de onoare:

Mircea Braga

ISSN: 2501 – 2169; ISSN-L: 2501 – 2169

E-ISSN: 2601-5137

Alba Iulia, 2025

CUPRINS:

Editorial / 8

Cuvînt înainte / 19

IN HONOREM Maria HOLHOȘ – 70 / 29

Maria HOLHOȘ, Andra Gabriela HOLHOȘ, DEMERSUL SATIRIC – PUNTE DE LEGATURĂ ÎNTRE ROMANUL „NUMELE TRANDAFIRULUI”, DE UMBERTO ECO ȘI ECRANIZĂRILE OMONIME [THE SATIRICAL APPROACH – A BRIDGE BETWEEN UMBERTO ECO’S NOVEL “THE NAME OF THE ROSE” AND ITS SCREEN ADAPTATIONS] / 33

Jean-Jacques WUNENBURGER, MITOFORIE: FORME ȘI TRANSFORMĂRI ALE MITULUI [MYTHOPHORY: FORMS AND TRANSFORMATIONS OF MYTH] / 58

Katarina MARINČIČ, LES CONTES D’HOFFMANN: DE L’ALLEMAND VERS LE FRANÇAIS, DE LA LITTÉRATURE À L’OPÉRA, DE L’OPÉRA AU CINÉMA [HOFFMAN’S TALES: FROM GERMAN INTO FRENCH, FROM LITERATURE INTO OPERA, FROM OPERA INTO FILM] / 85

Ionel BUȘE, IMAGINARUL MITIC AL NEMURIRII ÎN METAMORFOZE LITERARE ȘI CINEMATOGRAFICE: „TINEREȚE FĂRĂ TINEREȚE” DE MIRCEA ELIADE [THE MYTHICAL IMAGINATION OF IMMORTALITY IN LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC METAMORPHOSES: “YOUTH WITHOUT YOUTH” BY MIRCEA ELIADE] / 108

De la pagina scrisă la ecran

Felix NICOLAU, THE CINEMATOGRAPHIC INNARDS OF JOSEPH HELLER’S “CATCH-22” / 133

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Luminița TODEA, “DAMSEL” – DECONSTRUCTING THE QUEST: GENDER ROLES AND HEROISM IN THE FILM AND NOVEL ADAPTATION / 145

Gabriela CHICIUDEAN, PRIVIREA PRIVILEGIATĂ A „PERSONAJULUI-FILTRU” ÎNTRE CONTEMPLARE ȘI INTERDICȚIE, ÎN FILMUL „SPĂRGĂTORUL DE NUCI ȘI CELE PATRU TĂRÂMURI” [THE PRIVILEGED GAZE OF THE “FILTER CHARACTER” BETWEEN CONTEMPLATION AND PROHIBITION, IN THE MOVIE “THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS”] / 164

Bogdan-Alin IMBRI, **Marius-Mircea CRIȘAN**, THE JOKER. THE PROFILE AND PHILOSOPHY OF A CHARACTER THROUGH LITERATURE, COMICS, AND FILM / 181

Dana VUCKOVIC, “BRIDGING THE GAP” BETWEEN CANONICITY, CELEBRITY, AND CURRICULUM VIA CULTURE-TEXTS: THE SECRETS OF THE PRINCESSE DE CADIGNAN AND ITS TV-FILM AND CINEMATIC ADAPTATIONS (1960, 1982, 2023) / 207

Rodica Gabriela CHIRA, « ARTIFICIAL INTELLIGENCE », UN FILM SITUÉ ENTRE SF ET FANTASY [“ARTIFICIAL INTELLIGENCE”, A MOVIE SITUATED BETWEEN SF AND FANTASY] / 232

Literatura dinspre și înspre alte arte

Alina BAKO, LA FUGUE ROMANESQUE : UNE EXPÉRIENCE TRANSMÉDIALE [THE NOVELISTIC FUGUE: A TRANSMEDIAL EXPERIENCE] / 261

Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ, LA PRATIQUE INTERTEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON [THE INTERTEXTUAL APPROACH IN THE WORK OF PIERRE MICHON] / 287

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Comunicare interculturală

Gabriel-Dan BĂRBULEȚ, *FLOUTING THE COOPERATIVE PRINCIPLE IN CROSS-CULTURAL COMMUNICATION: MISUNDERSTANDINGS AND PRAGMATIC FAILURES* / 323

Laura-Rebeca STIEGELBAUER, *AI AND MULTILINGUAL COMMUNICATION: ACCURACY, TRUST AND LINGUISTIC EQUITY IN HIGHER EDUCATION AND HEALTHCARE* / 339

Varia

Lucian Vasile BÂGIU, *RESTITUTIO (1): DOCTORANZII PROFESORULUI MIRCEA BRAGA. DOSAR DE STUDIU [RESTITUTIO: PROFESSOR MIRCEA BRAGA'S DOCTORAL STUDENTS. A STUDY FILE]* / 361

Colaboratori la acest număr / 382

EDITORIAL

Incursions into the Imaginary Vol. 16(1)

The journal *Incursions into the Imaginary*, Vol. 16(1), invites readers to reflect on the connection between the literary genre and the cinematic adaptations. Designed as a volume with five thematic directions of interpretation, the present issue comprises studies in Romanian, English, and French. Its diverse perspectives reveal interdisciplinary connections that reassess the association between fields of study and the necessity of exploring art through a range of perceptual lenses.

In Honorem Maria Holhoș 70, the first section of this issue, includes critical perspectives that explore, on the one hand, the adaptation of literature for the film industry, and on the other, the mythical transformations that accompany such a process. Maria Holhoș and Andra Gabriela Holhoș begin this section with a study illustrating the adaptation of Umberto Eco's novel *The Name of the Rose* and its screen adaptations. As the study shows, these adaptation strategies reflect the intended subtleties of the literary text, which target political, religious and social characteristics specific to the Middle Ages. Jean-Jacques Wunenburger proposes a theoretical reflection on models of transformation, translation, and adaptation of stories. *Mythophory: Forms and Transformations of Myth* examines the mythical component of the evolution of the narrative imagination. Katarina Marinčič explores E. T. A. Hoffmann's realism as a precursor to the science fiction genre. Her study, *Hoffman's Tales: From German into French, From Literature into Opera, From Opera into Film*, also explores the dramatic text *Hoffman's Tales* by Jules Barbier and Michel Carré, Jacques Offenbach's opera *Hoffman's Tales* and its transition within the cross-cultural French and German landscape. The author's perspective frames the adaptation of the dramatic text to opera and then cinema. Ionel Bușe closes this section with a study on Mircea Eliade's ideas and representation of the relationship between myth and art. Focusing on the myth of eternal youth, he analyses Francis Ford

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Coppola's adaptation of Eliade's short story, *Youth Without Youth*, and highlights the continuity between the story and the film.

The second section focuses on the **cinematic adaptation of the literary text**. Felix Nicolau discusses the intersemiotic translations of Joseph Heller's novel, *Catch-22*, from text to image. Luminița Todea analyses the film adaptation and the novel *Damsel* through feminist and deconstructive literary theories. Particularly, she examines the deconstruction of traditional quest narratives and heroic archetypes. Gabriela Chiciudean focuses on time perception in the movie *The Nutcracker and The Four Realms*, directed by Lasse Hallstrom and Joe Johnson, a sequel to Hoffmann's story, *The Nutcracker and the Mouse King*. Drawing on Victor Ieronim Stoichiță's theoretical and practical framework in *The View*, she discusses the "privileged gaze" of the central character in the movie. Bogdan-Alin Imbri and Marius-Mircea Crișan offer an overview of the Joker's features across literature, comic books, and film, examining them as embodiments of the Jungian trickster archetype. Their selection of primary sources includes the writers Victor Hugo, Marquis de Sade, and F.M. Dostoevsky, along with the comic and cinematographic adaptations of the *Batman* stories set in the 20th and 21st centuries. Dana Vuckovic examines the evolving cultural, cinematic, and educational status of *The Secrets of the Princesse de Cadignan* by Honoré de Balzac, focusing on Jean-Paul Carrère's 1960 TV-film, Jacques Deray's 1982 adaptation, and Arielle Dombasle's 2023 cinematic release. Rodica Gabriela Chira dwells on changes in fiction. She analyses Steven Spielberg's film *Artificial Intelligence* (2001), inspired by a SF short story and a children's novel, and considers its story a combination of hard SF and fantasy.

The third thematic section comprises two studies that connect **literature with other arts**. Alina Bako explores transmediality in Dumitru Tsepeneag's *Vain Art of the Fugue* and *The Bulgarian Truck*. Her approach places music and cinema in interplay with the narrative structures of the stories. Alina-Liana Pintican Petriș analyses the practice of intertextuality in some of Pierre Michon's novels and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

biographical fictions: *Vies Minuscules* [Small lives], *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin], *Abbés* [Abbots], *La Grande Beune* [The Great Beune], *Le Roi du bois* [The king of the wood], *Les Onze* [The eleven].

The two concluding parts of this issue address **intercultural communication** and include a study file featured in the **Varia** section. Gabriel-Dan Bărbuleț provides an examination of how cultural differences shape the way speakers flout Grice's Cooperative Principle, leading to frequent misunderstandings and pragmatic failures in intercultural communication. Laura-Rebeca Stiegelbauer investigates how AI-based translation tools, Google Translate, DeepL and ChatGPT - 4, perform within the multilingual environment of Vasile Goldis Western University of Arad in Romania, arguing that translation accuracy is insufficient on its own. Ultimately, Lucian Vasile Bâgiu presents a study file on the activities of the doctoral supervisor, Prof. Mircea Braga, within the Doctoral School of Philology of IOSUD-Alba Iulia, as a tribute to his memory.

In conclusion, *Incursions into the Imaginary*, Vol. 16(1) integrates diverse layers of interpretation, bringing art closer to a broader perception of life. The rich approaches to various aspects of literature and film connect readers to cultural landscapes that serve as sources for developing cultural consciousness.

Bianca TINCUI

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 16, Nr. 1

Colectivul de redacție:

Redactor-șef: Gabriela CHICIUDEAN, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România,
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57217030080>

Redactor-șef adjunct: Lucian Vasile BĂGIU, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667451800>

Redactori:

Anna CAIOZZO, Universitatea Paris-Diderot - Paris 7, Franța,
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26867551200>

Felix NICOLAU, Universitatea Granada, Spania,
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57209775967>

Maria MUREȘAN, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România;
<https://orcid.org/0009-0003-5980-1654>

Andra-Iulia URSA, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România,
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211606656>

Bianca TINCUI, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România,
<https://www.webofscience.com/wos/author/record/MDX-3849-2025>

Redactori responsabili de număr:

Andra-Iulia URSA, Maria MUREȘAN

Comitetul editorial al revistei „Incursiuni în imaginar” folosește sistemul antiplagiat, <https://sistemantiplagiat.ro/>, oferit de Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, pentru a verifica originalitatea manuscriselor.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Comitetul științific:

- Dr. Madeea AXINCIUC (Universitatea din București, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55071039200>
- Dr. Corin BRAGA (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26036104500>
- Dr. Ruxandra CESEREANU (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=24069779400>
- Dr. Christakis CHRISTOFI (University of Cyprus, Nicosia, Cyprus)
<https://orcid.org/0000-0002-2214-8562>
- Dr. Alba DIZ VILLANUEVA (Universitatea Complutense, Madrid, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211626179>
- Dr. Rodica GRIGORE (Universitatea Lucian Blaga din Sibiu, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36165027500>
- Dr. Barbara FRATICELLI (Universitatea Complutense, Madrid, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26631533600>
- Dr. Jarmila HORAKOVA (Universitatea Carolină din Praga, Cehia)
<https://orcid.org/0000-0002-6494-7880>
- Dr. Cătălina ILIESCU-GHEORGHIU (Universitatea din Alicante, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55236964300>
- Dr. Liviu LUTAS (Universitatea Linnaeus, Suedia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=38261557400>
- Dr. Marius MIHEȚ (Universitatea Comenius din Bratislava, Slovacia)
<https://orcid.org/0000-0002-2902-9558>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Dr. Cristina NICOLAESCU (Universitatea Yozgat-Bozok, Turcia)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57502195200>
- Dr. Maria NOEL LAPOUJADE (Universitatea Nacional Autonoma din Mexico) https://divcsh.izt.uam.mx/cefilibe/wp-content/uploads/2013/12/Maria_Noel_Lapoujade.pdf
- Dr. Virginia POPOVIĆ (Universitatea din Novisad, Serbia) <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56175313000>
- Dr. Alessandra SANNA (Universitatea din Granada) <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=7005712410>
- Dr. Oana Andreia SÂMBRIAN (Institutul de Cercetări Socio-Umane, Craiova, România) <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55583105800>
- Dr. Annemarie SORESCU-MARINKOVIĆ (Institutul pentru Studii Balcanice, Academia de Științe și Arte, Belgrad, Serbia)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=43462287500>
- Dr. Ana Taís MARTINS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Federal University of Rio Grande do Sul, Department of Communication – Graduate Program, *Imaginalis* (Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário) – BRÉSIL, <https://www.researchgate.net/profile/Ana-Martins-204>, <http://orcid.org/0000-0001-5203-7575>, <http://lattes.cnpq.br/6339735877466482>
- Dr. Chris TĂNĂSESCU (Global Literary Studies Research Lab, Spania)
- Dr. Dragoș VARGA (Universitatea Lucian Blaga din Sibiu, România)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=34769412700>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dr. Philippe WALTER (Universitatea *Stendhal*, Grenoble III, Franța) <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36879721700>

Evaluatori științifici pentru acest număr:

Dumitra BARON, *Lucian Blaga University of Sibiu, Romania*,
dumitra.baron@ulbsibiu.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=35766297100>

Iulian BOLDEA, *George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu-Mureș, Romania*, iulianboldea@gmail.com

Corina BOZEDEAN, *George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu-Mureș, Romania*, corinadambean@yahoo.fr

Andreea BUGIAC, *Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania*, a.hopartean@yahoo.com

Eva BURDUȘEL, *Lucian Blaga University of Sibiu, Romania*,
eva.burdusel@ulbsibiu.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57194507821>

Diana V. BURLACU, *University of Leipzig, Germany/ Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania*,
dianav.burlacu@gmail.com

Doina BUTIURCA, *George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu-Mureș, Romania*, doina.buturca@umfst.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57200629727>

Alina BUZATU, *Ovidius University of Constanța, Romania*,
alina.buzatu@365.univ-ovidius.ro

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55750213200>

Sorin CIUTACU, West University of Timisoara, Romania, sorin.ciutacu@e-uvv.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57217016426>

Andreea Raluca CONSTANTIN, University of Agricultural Sciences and Veterinary Medicine of Bucharest, România, andreea.constantin@managusaamv.ro

Iringó CORA, Transilvania University of Braşov, Romania, iringo.abrudan@unitbv.ro

Daniel DEJICA Politehnica University of Timișoara, Romania, daniel.dejica@upt.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57194623783>

Carmen DOMINTE, National University of Music Bucharest, Romania, carmen.dominte@unmb.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57203513794>

Roxana DONCU, University of Medicine and Pharmacy Carol Davila of Bucharest, Romania, roxana.doncu@umfcd.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36336713400>

Irina Ana DROBOT, Technical University of Civil Engineering of Bucharest, Romania, anadrobot@yahoo.com

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56805252200>

Carmen Beatrice DUTU, Dimitrie Cantemir Christian University of Bucharest, Romania, carmen.dutu@ucdc.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=58417843100>

Ioan FĂRMUȘ, Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania, ioan.farmus@usm.ro

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57221778274>

Alina Silvana FELEA, *Transilvania University of Brașov*, Romania, afelea@yahoo.com

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57226371936>

Daniela HĂISAN, *Ștefan cel Mare University of Suceava*, Romania, danielahaisan@litere.usv.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57713356200>

Crina HERȚEG, *1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia*, Romania, crina.herteg@uab.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57313230500>

Nicoleta IFRIM, *Dunărea de Jos University of Galați*, Romania, nicoleta.ifrim@ugal.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55632816200>

Gabriela ILIUȚĂ, *Technical University of Constructions*, Bucharest, gabriela.iliuta@utcb.ro

Aritina MICU, *Brassai Samuel Theoretical High School*, Cluj-Napoca, Romania, aritina.micu@yahoo.com

Alexandra MITREA, *Lucian Blaga University of Sibiu*, Romania, alexandra.mitrea@ulbsibiu.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55632832300>

Emilia Andreea MOTORANU, *Bucharest University of Economic Studies*, Romania, emilia.motoranu@rei.ase.ro

Geta ORIAN, *1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia*, Romania, georgeta.orian@uab.ro

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57004817800>

Alina PĂDUREAN, *Aurel Vlaicu University of Arad*, Romania, alinapadurean@yahoo.de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Oana Maria PĂSTAE**, *Constantin Brâncuși University of Târgu Jiu, Romania*, oana.pastae@gmail.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=39862000800>
- Cristian PRALEA**, *Transilvania University of Brașov, Romania*,
cpralea@gmail.com
- Mariana Cristina ROTARU**, *Technical University of Civil Engineering of Bucharest, Romania*,
marina.rotaru77@gmail.com
- Simona SIMON**, *West University of Timisoara, Romania*,
simona.simon@upt.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55858278900>
- Valerica SPORIȘ**, *Lucian Blaga University of Sibiu, Romania*,
valerica.sporis@ulbsibiu.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57212844317>
- Coralia TELEA**, *1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania*, coralia.telea@uab.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36164884400>
- Laura ZĂVĂLEANU**, *Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania*, minodora.zavaleanu@ubbcluj.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667992400>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

CUVÎNT ÎNAINTE

Din cele mai vechi timpuri, artiștii au transformat, reinterpretat și transpus povești populare și mituri într-o varietate de forme, genuri și medii. De la adaptarea aparent simplă a unui text într-un film, o piesă de teatru sau o nouă creație literară, până la apropierea mai subtilă a stilului sau a sensului, se poate spune că toate textele sunt, într-un fel, parte a unui ansamblu de texte și forme de artă deja consacrate. În epoca contemporană, adaptarea cinematografică a operelor literare reprezintă cea mai populară și recunoscută expresie a acestui proces.

Studiile despre adaptarea cinematografică au cunoscut o dezvoltare considerabilă la începutul secolului XXI, bazându-se pe contribuțiile unor cercetători din domeniu, precum Brian McFarlane (1996), Deborah Cartmell și Imelda Whelehan (1999), James Naremore (2000), Robert Stam (2000), Sarah Cardwell (2002) și Kamilla Elliott (2003). Acești specialiști au deschis noi perspective în analiza adaptărilor cinematografice, depășind discuțiile tradiționale axate pe fidelitatea față de textul original.

Motivația centrală a cineastului de a adapta un text literar derivă din impactul profund pe care acesta îl are asupra sa în calitate de cititor. Astfel că, cineastul este impulsionat să deblocheze sensurile latente ale operei, să răspundă chemărilor acesteia și să acopere golurile de ambiguitate lăsate intenționat deschise. În acest proces, plăcerea oferită de adaptarea cinematografică provine din capacitatea de a transpune vizual reprezentările mentale evocate prin lectură. Libertatea cineastului se manifestă prin modul unic prin care refractă opera literară și construiește un obiect imaginar rezultat al interacțiunii propriilor experiențe senzoriale, cognitive și culturale. Astfel, noțiunea de fidelitate absolută devine o utopie, căci adaptarea nu urmărește să reflecte doar textul literar, ci mai degrabă propria interpretare a acestuia, influențată de sensibilitatea și tradiția artistică a cineastului. Totuși, acestui act de creație îi revine o dublă responsabilitate: să se raporteze la intențiile textului literar și să răspundă indicațiilor acestuia, dar și să producă un efect similar asupra publicului, ghidând receptarea spectatorului și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

anticipând reacțiile sale emoționale și cognitive în accesarea sensului.

Julie Sanders a contribuit semnificativ la direcția studiilor despre adaptarea textelor literare, prin monografia *Adaptation and Appropriation* (2005), în care a redefinit abordarea tradițională bazată pe fidelitate. Accentul său asupra intertextualității și caracterului palimpsestic al adaptărilor a oferit o nouă perspectivă asupra procesului creativ prin abordarea dinamică a transformării unui text sursă într-un alt mediu sau registru artistic.

Atât literatura, cât și filmul sunt astăzi analizate prin prisma unor discipline conexe, precum psihanaliza, antropologia, istoria, lingvistica și semiotica. În acest context interdisciplinar, procesul de adaptare a textelor literare poate fi analizat prin patru direcții fundamentale: romantismul, reflecționismul, materialismul și limbajul (Pasopati et al, 2024, pp. 393-395).

În primul rând, romantismul se bazează pe ideea că nicio formă artistică nu este fixă și de neschimbat, ci se află într-o continuă transformare. În artă, romantismul se manifestă prin descoperirea și exprimarea esenței existențiale, ceea ce explică de ce anumite forme artistice sunt adaptate și reinterpretate, indiferent de clasificarea lor estetică în bune sau rele (Osborne & Charles, 2015).

În al doilea rând, reflecționismul presupune un proces de gândire care include atât critica, cât și autocritica, utilizând adaptarea literaturii în film ca mijloc de transmitere a unor mesaje sociale. Nicio formă de artă nu există exclusiv pentru sine, ci, mai degrabă, pentru societate. Această tradiție include atât gândirea normativă, cât și gândirea critică. În condiții normale, adaptarea artistică are scopul de a transmite mesaje morale despre viața cotidiană. De exemplu, adaptările cinematografice și dramatice ale unor opere precum *Cenușăreasa* sau *Hamlet*, urmăresc să comunice idei despre iubire, nebulie, disperare sau opresiune. În condiții critice, mesajele artistice devin incitante, trezesc conștiința publicului sau chiar provoacă revolte față de anumite evenimente sociale (Wartenberg, 2015). Aceste adaptări nu doar că transmit mesaje sociale, ci și deconstruiesc structurile semantice consacrate, determinând publicul să asculte, să

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

înțeleagă și să își reevalueze percepțiile asupra trecutului și prezentului.

Materialismul, ca direcție de gândire, este întemeiat pe principiile empirismului, punând accent pe importanța materiei și a realității perceptibile. Empirismul, adesea asociat cu realismul, subliniază conformitatea dintre concept și realitate, fiind vizibil prin contrastul dintre transformare și imaginație, pe de o parte, și adaptare și originalitate, pe de altă parte. În contextul empirismului, adaptarea presupune transpunerea ideilor conceptuale în forme perceptibile, iar în prezent acest proces variază de la textele tipărite la cele digitale și de la pelicula tradițională la proiecte cinematografice digitale (Wartenberg, 2015). Odată cu evoluția empirismului spre pragmatism, performanța artistică devine centrală, artiștii creând opere care sunt prezentate publicului prin intermediul noilor tehnologii și al mijloacelor de comunicare. De exemplu, Shakespeare a fost transpus în numeroase spectacole de operă, muzicienii și formațiile au inclus lucrări literare în coloanele sonore ale filmelor, iar picturile au fost influențate de condițiile textuale ale epocilor respective. În această eră pragmatică, adaptarea artistică devine nu doar un act performativ, ci și o formă de extindere conceptuală și perceptivă în rândul scriitorilor, regizorilor și spectatorilor (Snyder, 2011, p. 206).

În zilele noastre, materialismul se asociază mai degrabă cu aspectele cantitative decât cu cele calitative. Filmele realizate pe baza unor romane bestseller, producțiile SF menite să concretizeze imaginația colectivă și transformarea artiștilor în celebriți sunt exemple ale acestei tendințe. Profitul financiar și succesul de box-office sunt principalele criterii de evaluare a materialului artistic, în detrimentul valorilor estetice. Acest fenomen reflectă o tendință de uniformizare a artei sub influența cererii și ofertei de pe piață (Snyder, 2011, p. 201).

În cele din urmă, o altă dimensiune fundamentală a adaptării artistice este legată de tradiția lingvistică, percepută ca mijloc de comunicare și expresie a ideilor culturale. Limbajul este o componentă esențială a oricărei forme de artă, fiind capabil să transforme concepte în imagini și alte forme de expresie artistică (Rahmoun, 2020). În procesul de adaptare, limbajul joacă un rol

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

esențial în transpunerea unui text literar într-un produs cinematografic. Cu toate acestea, adaptările sacrifică uneori fidelitatea față de text în favoarea unui impact emoțional puternic, apelând la dramatizări exagerate pentru a capta atenția publicului (Oza, 2024).

Prin urmare, adaptarea textelor literare nu reprezintă doar o simplă transpunere a unei opere dintr-un mediu în altul, ci și un proces complex de reinterpretare, influențat de factori estetici, economici și culturali. Fie că este vorba de cinema mainstream sau de producții independente, fiecare adaptare își lasă amprenta asupra modului în care publicul percepe și înțelege arta.

FOREWORD

Since ancient times, artists have transformed, reinterpreted, and reimagined folk tales and myths in a variety of forms, genres, and media. From the seemingly straightforward adaptation of a text into a film, a play, or a new literary work to the more subtle appropriation of style or meaning, one could argue that all texts are, in some way, part of a broader ensemble of already established texts and artistic forms. In the contemporary era, the cinematic adaptation of literary works stands as the most popular and widely recognized expression of this process.

Studies on cinematic adaptation have experienced significant development in the early 21st century, building on the contributions of scholars such as Brian McFarlane (1996), Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (1999), James Naremore (2000), Robert Stam (2000), Sarah Cardwell (2002), and Kamilla Elliott (2003). These researchers have introduced new perspectives in the analysis of film adaptations, moving beyond traditional discussions centred on fidelity to the original text.

The filmmaker's central motivation for adapting a literary text stems from the profound impact it has on them as a reader. Thus, the filmmaker is driven to unlock the latent meanings of the work, respond to its calls, and fill the intentional gaps of ambiguity left open by the original text. In this process, the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

pleasure of cinematic adaptation arises from the ability to visually transpose the mental representations evoked through reading.

The filmmaker's creative freedom manifests in the unique way they refract the literary work, shaping an imaginative construct that emerges from the interplay of their own sensory, cognitive, and cultural experiences. Consequently, the notion of absolute fidelity becomes an unattainable ideal, as adaptation does not merely seek to mirror the literary text but rather to offer a personal interpretation shaped by the filmmaker's artistic sensibility and tradition. However, this act of creation carries a dual responsibility: to engage with the intentions of the literary text and respond to its cues, while also producing a comparable effect on the audience. The filmmaker must guide the viewer's reception, anticipating their emotional and cognitive responses in the process of meaning-making.

Julie Sanders has made a significant contribution to the field of literary adaptation studies through her monograph *Adaptation and Appropriation* (2005), in which she redefined the traditional fidelity-based approach. Her emphasis on intertextuality and the palimpsestic nature of adaptations has provided a fresh perspective on the creative process, highlighting the dynamic transformation of a source text into a different artistic medium or register.

Today, both literature and film are analysed through the lens of related disciplines such as psychoanalysis, anthropology, history, linguistics, and semiotics. Within this interdisciplinary context, the adaptation of literary texts can be examined through four fundamental approaches: romanticism, reflectionism, materialism, and language (Pasopati et al., 2024, pp. 393–395).

Firstly, romanticism is based on the idea that no artistic form is fixed or immutable but is instead in a state of continuous transformation. In art, romanticism manifests through the exploration and expression of existential essence, which explains why certain artistic forms are consistently adapted and reinterpreted, regardless of their aesthetic classification as good or bad (Osborne & Charles, 2015).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Secondly, reflectionism involves a process of thought that encompasses both critique and self-critique, using literary adaptation in film as a means of conveying social messages. No form of art exists solely for itself but rather for society. This tradition includes both normative and critical thinking. Under normal circumstances, artistic adaptation aims to communicate moral messages about everyday life. For instance, cinematic and theatrical adaptations of works such as *Cinderella* or *Hamlet* seek to convey ideas about love, madness, despair, or oppression. In more critical contexts, artistic messages become provocative, awakening public awareness or even inciting resistance against certain social events (Wartenberg, 2015). These adaptations not only convey social messages but also deconstruct established semantic structures, compelling audiences to listen, understand, and reassess their perceptions of both the past and the present.

Materialism, as a school of thought, is founded on the principles of empiricism, emphasising the importance of matter and perceptible reality. Empiricism, often associated with realism, underscores the correspondence between concept and reality, becoming apparent in the contrast between transformation and imagination, on the one hand, and adaptation and originality, on the other. Within this framework, adaptation involves the translation of conceptual ideas into perceptible forms—a process that today ranges from printed texts to digital formats and from traditional film reels to digital cinematic projects (Wartenberg, 2015). As empiricism has evolved into pragmatism, artistic performance has taken centre stage, with artists creating works that reach audiences through new technologies and communication platforms. For example, Shakespeare has been adapted into numerous operatic performances, musicians and bands have incorporated literary works into film soundtracks, and paintings have been influenced by the textual conditions of their respective eras. In this pragmatic era, artistic adaptation is not merely a performative act but also a form of conceptual and perceptual expansion for writers, directors, and spectators alike (Snyder, 2011, p. 206).

Today, materialism is associated more with quantitative rather than qualitative aspects. Films based on bestselling novels,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sci-fi productions designed to materialise collective imagination, and the transformation of artists into celebrities exemplify this trend. Financial profit and box office success have become the primary criteria for evaluating artistic material, often at the expense of aesthetic values. This phenomenon reflects an increasing homogenisation of art, shaped by the dynamics of market demand and supply (Snyder, 2011, p. 201).

Finally, another fundamental dimension of artistic adaptation is linked to linguistic tradition, understood as a means of communication and cultural expression. Language is an essential component of any form of art, possessing the ability to transform concepts into images and other artistic expressions (Rahmoun, 2020). In the adaptation process, language plays a crucial role in transposing a literary text into a cinematic work. However, adaptations sometimes sacrifice fidelity to the original text in favour of a stronger emotional impact, employing exaggerated dramatization to captivate the audience's attention (Oza, 2024).

Thus, the adaptation of literary texts is not merely the straightforward transfer of a work from one medium to another, but rather a complex process of reinterpretation, shaped by aesthetic, economic, and cultural factors. Whether in mainstream cinema or independent productions, each adaptation leaves its mark on how audiences perceive and understand art.

Referințe:

- Botting, F. (2011). *Limits of horror: technology, bodies, gothic*. Manchester University Press.
- Butler, D. (2009). Fantasy cinema: impossible worlds on screen. vol. *Short cuts*. Wallflower Press.
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester University Press.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (Eds.). (1999). *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Routledge.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://doi.org/10.4324/9781315006192>

- Elliott, K. (2003). *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge University Press.
- European nightmares: horror cinema in Europe since 1945*. (Wallflower Press, 2012).
- Fowkes, K.A. (2010). The fantasy film. vol. *New approaches to film genre*. Wiley-Blackwell.
- Ghilaș, A. (2016). Interferența artelor în abordarea discursului artistic: Aspecte teoretico-metodologice. În O. Moșin, I. Scheau, & D. Opreș (Eds.), *Educația din perspectiva valorilor: Summa Theologiae* (Vol. IX, pp. 136–139). Editura Eikon.
- Grant, B.K. (2003). *Film genre reader III*. University of Texas Press.
- King, G. (2005). *The spectacle of the real: from Hollywood to 'reality' TV and beyond*. Intellect.
- Ilieșiu, S. (2007). *Narativitatea imaginii de film*. Editura UNATC Press.
- Ionaș, A. (2020). *Adaptarea cinematografică a operelor literare*. Eikon.
- McFarlane, B. (1997). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press.
- Naremore, J. (2000). *Film adaptation*. Bloomington.
- Olărescu, D. (2017). *Hermeneutica filmului despre artă*. Editura Epigraf.
- Osborne, P., & Charles, M. (2020). Walter Benjamin. In E.N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 ed.). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/benjamin/>
- Oza, P. (2024). Adaptation theories in literature – Shakespeare into film and cinema. *Gradiva*, 10(3), 11-23.
- Pasopati, R.U., Suyaji, F.I.M., Kirana, K.S., & Wijaya, K. (2024). Intricateness of adaptation of literature to film in today's

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

crisscrossed world. *Journal Corner of Education, Linguistics, and Literature*, 3(4), 390-400. <https://doi.org/10.54012/jcell.v3i4.282>

Rahmoun, O. (2020). Film adaptation between the pride of literature and the prejudice of inferiority. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, 4(1), 222–236. <https://doi.org/10.24093/awejtls/vol4no1.18>

Sanders, J. (2016). *Adaptation and Appropriation* (2nd ed.). Routledge.

Snyder, M. H. (2011). *Analyzing Literature- to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. Continuum.

Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Wiley-Blackwell.

Wartenberg, T. (2015). Philosophy of film. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2015 Edition).

Andra-Iulia URSA

***IN HONOREM
MARIA HOLHOŞ – 70***

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dr. Maria HOLHOȘ



Născută în 26 noiembrie 1955, la Alba Iulia, de profesie învățătoare și apoi profesoară de limba și literatura română, Maria Holhoș este licențiată în filologie la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, Facultatea de Istorie și Filologie, profilul Filologie, specializarea Română - Franceză (2004). La aceeași instituție a continuat studiile de masterat - Literatură și cultură românească în context european (2006), înscriindu-se apoi la Școala Doctorală albauliană cu teza *Basmul – izvor al cunoașterii*, avându-l coordonator pe Prof. univ. dr. Ion Buzași. Susținerea tezei a avut loc în iulie 2009, obținând titlul de Doctor în filologie cu distincția Cum laude. Din anul 2009 până în prezent este membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului *Speculum* din universitatea albauliană.

Volume de autor: *Basmul- lecturi critice* (Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2010), *Basmul-momente de referință* (Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2012), co-autor *Lecturi critice* (Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2020). Volume colective: Ironim Muntean, Oliviu Iacob (coord.), *Literatura română – compendiu*. Manual suport pentru Bacalaureat și Testare națională (Alba Iulia, Editura Altip, 2006); Bolea Nicolae (coord.), *Bicentenarul nașterii Mitropolitului Andrei Șaguna* (Alba Iulia, Editura Altip, 2008); Avram Cristea, Jan Nicolae (editori), *Moșteniri*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

culturale (Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2009); Avram Cristea, Jan Nicolae (editori), *Eshatologie populară* (Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2010); *Credința și credințele românilor* (editori Avram Cristea, Jan Nicolae), Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2011); Monica Onojescu, Alina Pamfil (coord.), *Lectură și interpretare* (Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2011); Avram Cristea, Jan Nicolae, Daniela Floroian (editori), *Rolul patrimoniului în contextul crizei valorilor* (Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2013); Georgeta Orian, Pompiliu Crăciunescu (coord.), *Vintilă Horia, un gânditor pentru mileniul trei* (București, Editura Eikon, 2017); Gabriela Chiciudean, Cristina Matilda Vănoagă (coord.), *Festschrift. Mircea Braga – 80* (Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2018); Georgeta Orian (coord.), *Cruciada copiilor – o perspectivă transculturală. Ficțiuni, rescrieri, localizări* (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2025).

A publicat numeroase studii critice în reviste de specialitate precum „Incursiuni în imaginar”, „Educația din perspectiva valorilor. Summa Theologiae”, „Discobolul”, „Studii de Știință și Cultură”, „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica”, „Journal of Romanian Literary Studies” etc.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

DEMERSUL SATIRIC - PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE ROMANUL NUMELE TRANDAFIRULUI, DE UMBERTO ECO ȘI ECRANIZĂRILE OMONIME¹

THE SATIRICAL APPROACH – A BRIDGE BETWEEN UMBERTO ECO'S NOVEL *THE NAME OF THE ROSE* AND ITS SCREEN ADAPTATIONS

Maria HOLHOȘ

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*, Alba Iulia, România
Speculum Research Center on the Imaginary, Alba Iulia, Romania

Andra Gabriela HOLHOȘ

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*, Alba Iulia, România
Speculum Research Center on the Imaginary, Alba Iulia, Romania

Email: holhos_maria@yahoo.com

Abstract

The satirical strategies, both in the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco and in the screen adaptation of this novel, target political, religious and social characteristics specific to the Middle Ages. The dialogic satire prevails in the novel, often with a vigilante value which confers the work a close character and the satiric flow gets a parabolic perspective. The discourse tone, the excitement, the ascendant

¹Article History: Received: 01.09.2025. Revised: 04.10.2025. Accepted: 05.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: Holhoș, M; Holhoș A.G. (2025). DEMERSUL SATIRIC - PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE ROMANUL NUMELE TRANDAFIRULUI, DE UMBERTO ECO ȘI ECRANIZĂRILE OMONIME. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 33-57. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.1>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

upgrading, the irony, sarcasm, the scene and character descriptions intermingle in a biting criticism of medieval manners. It is the presence of irony that sustains the open character.

The cinematic techniques of the feature film (1986, directed by Jean-Jacques Annaud) and of the eight-episode mini-series (2019, directed by Giacomo Battiato) include, first of all, close medium close shots, completed with medium shots and long shots. There prevails the technique of foreground shooting/close-up filming with the view to point out the actors/characters' feelings, to emphasize significant details bringing about the viewers' empathy. The extreme foreground enhances the thrill and intensity of some scenes (the black spots on the murdered monks' fingers and tongues, the sphere used to murder the chemist-monk, the ossuary, the secret door). The close-up reveals the characters' faces, emphasizing significant traits (the face of the blind monk, Jorge, of the waiter, of the abbot). The close plan focuses on the expressive elements of the setting naturally integrated in the nature structures defining for the area where the abbey was situated. The setting elements play an important part in the enhancing of the viewers' emotional and cognitive reactions, the action being perceived as somber, tense with dramatic elements. The adaptations of the novel catches the intentions of the literary text and discretely guides the spectators' reception. Turning a novel into a film, a cinematic product implies a complex process of adapting the language and sequences, which need to be added or changed. The purpose is to amplify the drama or sometimes the desire to give a vigilante alternative to solving a conflict, relying on the emotional reactions of the spectators.

Keywords: to satirize; abbey; dramatic tension; reception; film adaptations.

Rezumat

Strategiile satirice din romanul *Numele trandafirului* [The name of the rose], de Umberto Eco și din cele două ecranizări ale acestei opere vizează caracteristici politice, religioase, sociale specifice Evului Mediu. În roman predomină satira dialogică, deseori cu valoare justițiară, impunând operei un caracter închis, fluxul satiric primind o perspectivă parabolică. Tonul discursului, verva, gradația ascendentă, ironia, sarcasmul, descrierile de scene, de personaje se completează într-o critică acerbă a moravurilor medievale. Prezența ironiei este cea care susține caracterul deschis.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Tehnicile cinematografice ale lung-metrajului (1986, în regia lui Jean-Jacques Annaud) și ale miniseriei de opt episoade (2019, în regia lui Giacomo Battiato) includ în primul rând cadre de filmare din plan-mediu apropiat, completate cu cele din plan mediu și plan general. Predomină tehnica filmării în prim-plan cu rol de a demonstra emoțiile actorilor/personajelor, de a evidenția detaliile semnificative, generând empatia spectatorilor. Prim-planul-extrem sporește dramatismul și intensitatea unor scene (petele negre de pe degetele și limba călugărilor asasinați, sfera cu care a fost ucis călugărul-farmacist, osuarul, ușa secretă). Gross-planul are rolul de a prezenta fața personajelor, accentuând în acest caz trăsături semnificative (înfățișarea călugărului orb Jorge, a chelarului, a abatelui). Prin plan-detaliu au fost selectate elemente de expresivitate ale decorului, integrate firesc în structurile naturale definitorii pentru zona în care probabil era situată abația. Elementele decorului contribuie la amplificarea reacțiilor emoționale și cognitive ale spectatorilor, acțiunea este percepută ca una sumbră, tensionată, cu momente dramatice.

Ecranizarea romanului surprinde intențiile textului literar și dirijează discret receptarea spectatorului. Transpunerea romanului într-un produs cinematografic implică un proces complex de adaptare a limbajului și a unor secvențe, completate sau schimbate. Scopul este amplificarea dramatismului sau uneori dorința de a impune o variantă justițiară în soluționarea unui conflict, mizând pe reacțiile emoționale ale spectatorilor.

Cuvinte-cheie: a satiriza; abație; dramatism; receptare; adaptare cinematografică.

Romanul *Numele trandafirului* [The name of the rose], de Umberto Eco, publicat în anul 1980, se înscrie în curentul literar postmodernism. Termenul *postmodern* (Corbu, 2004, p. 10) – folosit inițial de pictorul englez John Watkins Chapman în 1870 pentru a denumi un fenomen plastic european, reluat în 1917 de Rudolf Pannwitz într-o lucrare despre valori culturale europene, apoi inclus, în 1934, de Federico Onis într-o antologie de poezie, iar de Dudley Fitts, în 1942, într-o antologie de poezie latino-americană – este consacrat după 1947 datorită teoretizărilor lui D.C. Somervell, Arnold Toynbee, Bernard Rosenberg, Peter Drucker. Dintre teoreticienii preocupați de definirea termenului postmodern în a doua jumătate a secolului al XX-lea pot fi

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

amintiți: Ihab Hassan – *Dezmembrarea lui Orfeu: Către o literatură postmodernă* [The dismemberment of Orpheus: Towards a postmodern literature], Frederic Jameson – *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism] –, Gianni Vattimo – *Sfârșitul modernității* [The end of modernity] –, Jean-François Lyotard – *Condiția postmodernă* [Postmodern condition. A Report on knowledge] –, precum și Charles Newman – *Aura Postmodernă* [The postmodern aura: The act of fiction in an age of inflation] –, Brian McHale – *Ficțiunea postmodernistă* [Postmodernist fiction] –, Gerald Graff – *Declarație poetică și dogmă critică* [Poetic statement and critical dogma] – și Linda Hutcheon – *Poetica postmodernismului* [A poetics of postmodernism: History, theory, fiction]. Semioticianul italian Umberto Eco a propus conceptul de operă deschisă în studiul său din 1962, intitulat *Opera aperta* [The open work]. Acest studiu prefigurează „tendința de a abandona conceptul sintetist de operă și de a se ratifica noul concept, pluralist, al textului” (Petrescu, 1998, p. 94). Mulți reprezentanți ai criticii analizează opoziția dintre text și operă, despre care Liviu Petrescu susține:

opoziție ce are în vedere, în ultimă instanță, gradul mai înalt sau mai redus de structurare a acestora – nu va îmbrăca însă numai forma opoziției dintre totalitate și pluralitate, ci – deopotrivă – și pe aceea a opoziției dintre coerență internă și discontinuitate (Petrescu, 1998, p. 94).

În opinia lui Daniel Corbu (2004) postmodernismul s-a afirmat prin contribuția unor mișcări, școli sau idei:

textualismul și intertextualitatea (Barthes, Derrida, Julia Kristeva), mișcarea deconstructivistă (Richard Mackcey, Donato, Hopkins ș.a.), conceptul de *opera aperta*, prin care Umberto Eco impunea pluralitatea semantică, fragmentarismul și poetica fragmentului, impuse de Ihab Hassan, antimimetismul, promovat de Michel Foucault (Corbu, 2004, p. 16).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Un rol aparte îi revine lui Roland Barthes referitor la prioritatea relației cititor-text conferită prin intermediul intertextualității. Despre curentul literar postmodernism s-au formulat numeroase, variate, deseori contrarii păreri. Criticul literar Liviu Petrescu, în volumul *Poetica postmodernismului* [The Poetics of Postmodernism], susține că acest curent literar „nu trebuie privit doar ca o simplă modă, mai mult sau mai puțin trecătoare: postmodernismul este o epistemă.” (Petrescu, 1998, p. 148). Ioana Em. Petrescu consemnează despre postmodernism: „un model cultural sintetic, apărut ca răspuns la modelul cultural modernist încă din perioada interbelică” (Petrescu, 2003, p. 34). Aurel Codoban este de părere că: „Postmodernismul trăiește paradoxul prezentului pentru care viitorul este trecutul.” (Frank, M.; Figal, G.; Karnoouh, C.; Călinescu, M.; Codoban, A., 1995, p. 107), iar mai tânăra Elena Voj susține că postmodernismul este „un fenomen globalizant de o elasticitate orizontală de nebănuț” (Voj, 2006, p. 84).

Dintre scriitorii ale căror opere se înscriu în curentul postmodernism, apreciați, dar și contestați, pot fi amintiți: E.L. Doctorow - *Cartea lui Daniel* [The book of Daniel] -, Umberto Eco - *Numele trandafirului* [The name of the rose] -, Christa Wolf - *Cassandra* [Cassandra] -, Salman Rushdie - *Copiii în miez de noapte* [Midnight's children] -, Garția Márquez - *Un veac de singurătate* [One hundred years of solitude] -, Timothy Findley - *Ultimele cuvinte celebre* [Famous last word] -, John Fowles - *Omidă* [A Maggot]. În spațiul literaturii românești există nume de autori ale căror opere marchează o primă etapă de confirmare a postmodernismului: Mircea Ciobanu - *Martorii* [The witnesses] -, 1968, Sorin Titel - *Lunga călătorie a prizonierului* [The prisoner's long journey] -, 1971, Țara îndepărtată [The faraway country] -, 1974, *Păsărea și umbra* [The bird and the shadow] -, 1977), Mircea Nedelciu - *Zmeura de câmpie* [Wildfield raspberry] -, 1984, *Tratament fabulatoriu* [The fabulatory treatment] -, 1986), Paul Georgescu - *Mai mult ca perfectul* [The past perfect] -, 1984), Norman Manea - *Plicul negru* [The black envelope] -, 1986). Dintre teoreticienii preocupați de această temă pot fi amintiți: Matei Călinescu - *A citi, a reciti* [To read, to reread] -,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ioana Em. Petrescu – *Modernism/ Postmodernism – O ipoteză* [Modernism/ Postmodernism - A hypothesis] –, Liviu Petrescu – *Poetica postmodernismului* [Poetics of postmodernism] –, Ion Bogdan Lefter – *Postmodernism – Din dosarul unei bătălii culturale* [Postmodernism – From the file of a cultural battle] ș.a., iar dintre cei care au semnat articole pe această temă în periodice: Eugen Simion – *Un concept care își caută sensurile* [A concept in search of its meanings] –, Andrei Pleșu – *Inevitabilul post-modern – Fragmente dintr-un text (încă) imposibil* [The inevitable postmodern – Fragments from a still impossible text] –, Livius Ciocârlie – *Presupuneri despre postmodernism* [Assumptions about postmodernism] –, Dan Ion Nasta – *Jocuri de limbaj și legitimări în perspectiva postmodernismului* [Language games and legitimation in the perspective of postmodernism] ș.a.

Romanul *Numele trandafirului* [The name of the rose] (1980), la care dorim să facem referire în studiul nostru, a fost, la rândul lui, apreciat cu Premiul Strega în 1981, dar și aspru criticat. Autorului Umberto Eco „i-a fost intentat și un proces de plagiat de către un grec – aceasta fiind una dintre festele semiologiei.” (Mincu, în Eco, 2013, p. 737). Scriitoarea spaniolă Irene Vallejo susține că semioticianul italian „înlocuiește obișnuita *femme fatale* cu o carte fatidică ce-i ademenește, pervertește și ucide pe toți care îndrăznesc să o citească.” (Vallejo, 2022, p. 254) Ingeniozitatea arhitecturală a romanului valorifică diversele nivele semantice și stilistice, deoarece Umberto Eco își reprezintă realitatea recurgând la semnele/informațiile consemnate în cărțile imensei sale biblioteci personale. Romanul este permanent legat, prin firul nevăzut al ideilor, de culturile universale. Misteriosul devine un element dominant în roman generând întrebări anxioase, vizând existența umană, religia, politica. În discursul de escortă *Firește un manuscris* [Naturally, a manuscript] pregătește cititorul să pătrundă într-un surprinzător labirint al drumului parcurs de informațiile manuscrisului călugărului Adso de la abația Melk (Praga anilor 1968, Viena, Salzburg, Paris, Buenos Aires în anul 1970, locuri în care se încearcă deslușirea unor mistere despre manuscris). Este momentul în care cititorul devine captiv în surprinzătorul joc al măștilor, încercând să deslușească cine este povestitorul,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

explicație regăsită în *Marginalii* [Marginalia]: „Astfel am scris imediat introducerea, așezând povestirea la al patrulea nivel de comunicare, înlăuntrul a trei narațiuni: eu spun că Vallet spunea că Mabillon spusese că Adso a spus...” (Eco, 2021, p. 541). Se constată că Adso este o mască, tânărul călugăr devine îndreptățit să povestească evenimentele petrecute într-o abație medievală. Autorul mărturisește plăcerea de a scrie, „acum mă simt liber să povestesc, din pură plăcere fabulatorie, istoria lui Adso din Melk, și îmi găsesc plăcere și mângâiere în faptul că o găsesc atât de incomensurabil îndepărtată în timp” (Eco, 2021, p. 13). Dar imediat cu o subtilă ironie, autorul parcă este pus pe gâlceavă, caracterizează societatea contemporană scrierii acestui roman, raportând-o la perioada antică: „(acum când veghea rațiunii a alungat toți monștrii pe care somnul său îi născuse), atât de glorios lipsită de legătură cu timpurile noastre, atât de atemporal străină de speranțele și siguranțele noastre” (Eco, 2021, p. 13).

Linda Hutcheon reamintește ceea ce Teresa de Lauretis menționa încă din 1985 despre complexitatea compozițională a romanului semnat de Umberto Eco: opera „conține cel puțin trei registre majore ale discursului: cel istorico-literar, cel teologico-filosofic și cel popular-cultural” (Hutcheon, 2002, p. 27). Având în atenție raportul dintre cultura prezentului și trecutul istoric, teoreticiană canadiană afirmă că: „nimeni nu se întoarce spre trecut fără a păstra o distanță, iar în arhitectura postmodernă această distanță a fost semnalată prin ironie” (Hutcheon, 2002, p. 73). Din literatura veche autorul italian preia caracteristici ale stilului satiric atât de prezent în scrierile lui Juvenal care susține perpetuarea viciului în societate: „Posteritatea nu va avea nimic de adăugat la stricăciunea moravurilor noastre, urmașii vor face ca și noi și vor avea aceleași pofte; orice viciu și-a atins culmea” (Juvenal, 1986, p. 32). Semioticianul italian ironizează tarele societății medievale, cu dimeniunile ei politice, religioase, sociale, apropiindu-se de subtilitatea ironiei lui Publius Cornelius Tacitus care descrie ipocrizia lui Nero. După ce împăratul uneltise la asasinarea lui Torquatus Silanus, dă un edict că va pleca să supună provincii orientale, în mod special Egiptul. În timp ce se închină în templul Vestei din Capitoliu își dă seama de slăbiciunea corpului său și, înspăimântat de realitate, renunță la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

planul său, susținând că mai importantă este dragostea de țară decât expediția de cuceriri teritoriale. Inspirat de literatura antică, de rolul ironiei și al parodiei în satirele autorilor antici, Umberto Eco împodobește romanul cu nenumărate maxime, cugetări sau citate în limba latină, sporind caracterul sapiențial și păstrând o atmosferă specifică acelor vremuri îndepărtate, impresionante prin cultură. Prezența ironiei în roman, cu aspectele ei, verbală, situațională și dramatică abundă, având parcă un scop ascuns, de a stigmatiza mai discret sau cicatrizant fiecare dintre personaje. Astfel că lectorul parcurge diferite stări, de la zâmbetul senin și concesiv la râsul dezinvolt. Un aspect care generează tragediile din acest roman este tocmai atitudinea călugărului orb Jorge de a împiedica râsul. Ignorează sfatul moderat al poetilor latini despre cumpătarea în buna-dispoziție: „Evitați să râdeți exagerat și des” (Ovidiu, 2002, p. 123). El consideră râsul compromițător, generator de efecte negative asupra ființei umane, cel care „zgâlțăie corpul, strică trăsăturile feței, îl face pe om să semene cu maimuța” (Eco, 2021, p. 141). Mai mult, cu atitudine de Cerber, împiedică orice tendință de cunoaștere a studiului despre comedie alcătuit de Aristotel. O copie în limba greacă a acestui studiu aflat în colecția de manuscrise a bibliotecii din abație este păzită cu intransigență de călugărul orb. Jorge recurge la strategia criminală a cărții otrăvite, asemeni medicului Ruian, din *O mie și una de nopți* [On thousand and one nights] sau a reginei Caterina de Medici, care îl omoară, din greșeală, pe fiul ei Carol cu un tratat de șoimărie, din *Regina Margot* [Queen Margot], de Alexandru Dumas). Contrar aparențelor, Jorge nu dorește buna funcționare a abăției, împiedică manifestarea firească și dezinvoltă a râsului, dovedindu-se un „personaj care se teme atât de mult de ireverența subminatoare a râsului încât recurge la crimă” (Hutcheon, 2002, p. 331).

Romanul surprinde cititorul prin abundența descrierilor unui loc special, abația, un spațiu religios destinat momentelor de rugăciune, de pace sufletească, de înălțare spirituală, dar și prin descrierea labirintului ce ducea la impunătoarea bibliotecă, loc al studiului susținut, al traducerilor, al copierii și decorării miniaturale. Asupra acestui loc de studiu planează o apăsătoare

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

suspiciune mărturisită de sticlarul Nicola: „acolo, și a arătat spre Edificiu, secretele științei sunt foarte bine păzite de magie...” (Eco, 2021, p. 99). Rolul acestui centru religios este anihilat de șirul evenimentelor tragice desfășurate într-un timp destul de scurt, în anul 1327. Speriați din cauza acestor evenimente din abație care pot atrage învinuirea de erezie, călugării cer sprijinul fratelui Guglielmo, un franciscan renumit, cu o experiență impresionantă din anii în care a fost membru al Inchiziției. Guglielmo din Baskerville ajunge la abație trimis de împărat cu misiunea de a pregăti o întâlnire de mediere dintre un grup de franciscani și un grup format din reprezentanți ai împăratului. Este însoțit de secretarul său, Adso, un tânăr călugăr, un novice benedictin de la Stift Melk. Tânărul călugăr cunoaște o parte din conflictele politice și cele religioase prin prezența, alături de tatăl său, un militar renumit în armata lui Ludovic de Bavaria, în Italia pentru a asista la încoronarea împăratului la Roma. Papa Ioan al II-lea, speriat de neașteptata victorie a lui Ludovic în fața lui Francisc, îl excomunică pe învingător, care la rândul lui îl denunță pe papă ca eretic. Derutat de colaborarea celor doi pretendenți la conducerea Imperiului German și de năvălirea în Italia, papa condamnă propunerile franciscanilor adunați în același an la Perugia. Surprinzător, Ludovic și-i face aliați puternici tocmai pe franciscani. Numirile în funcții politice sau religioase, acordul dintre învingătorul Ludovic și învinsul Frederic, prima încoronare a lui Ludovic la Milano, luptele date la Pisa, numirea vicarului imperial sunt doar câteva dintre evenimentele care îi atrag atenția tânărului Adso și îl intrigă, încercând să le deslușească semnificația. Desprins din tumultul evenimentelor la care este martor, la propunerea tatălui și a lui Marsilio, tânărul Adso pătrunde treptat într-un amplu proces al investigațiilor coordonate de Guglielmo, pe care îl însoțește la abație. Alterarea ambianței creștine este provocată de concesiile din administrarea abatei: acceptarea serviciilor unor persoane laice cu un comportament îndoielnic, permiterea accesului persoanelor străine de abație, tolerarea unor relații neadecvate între călugări, ignorarea unor atitudini dictatoriale. Evenimentele tragice sunt generate de unele defecte care și-au pus puternic amprenta asupra călugărilor din abație: invidia și egoismul. În

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

centrul fenomenului de degradare morală se află bătrânul călugăr Jorge. Ideea de a păstra secret studiul lui Aristotel despre comedie, pare să fie preluată de la esenieni, care luptau împotriva compromisurilor, păstrând cu sfințenie secretele neamului. Dar teama exagerată că se va face cunoscut studiul aristotelic în abație și societate îl dezumanizează pe călugăr, acesta recurgând la omucidere din cauza intransigenței sale.

Prin intermediul descrierilor, fie portretistice, fie ale construcției abației, cu detaliile despre altarul mănăstirii, osuar, scările de acces în formă de melc, laboratorul botanistului, tezaurul abației, spațiile bibliotecii, pergamentele, manuscrisele, picturile sau desenele miniaturale ale copiștilor, spațiile bibliotecii, autorul alcătuiește un joc al luminilor și al umbrelor. Strecoară deseori nuanțe satirice, criticând defectele călugărilor, dar și ale societății medievale. Programul religios al abației este descris așa de amănunțit încât pune la încercare răbdarea și curiozitatea cititorului, care parcurge un adevărat traseu al inițierii în tainele organizării acestui locaș de cult. Toate aceste copleșitoare detalii dovedesc priceperea picturală a autorului de a crea ambianța adecvată temei romanului. Este o impresionantă frescă a vieții monahale dintr-o abație a Evului Mediu, cu activitatea complexă a palierelor componente: religioasă, administrativă, culturală, politică. Includerea variatelor aluzii la aspecte sociale contemporane sau, mai frecvent, din epoci istorice anterioare sporesc efectul descriptiv, cu scopul de a întări mesajul auctorial. Această tehnică ne amintește de meticulozitatea portretizărilor ilustrate de scrierile antice, autorii fiind conștienți că „un fapt mărunț, o vorbă sau vreo glumă fac mai evident caracterul cuiva” (Plutarh, 1994, p. 1). Sunt multe detalii care vizează registre teologice, istorice, tehnice, arhitectonice, de biologie, de chimie, acoperind o imensă paletă a cunoașterii. Cititorul este mereu determinat să reflecteze asupra informațiilor sau să caute sensuri și detalii referitoare la conținutul romanului. Nu întâmplător unele caracteristici ale personajului Jorge din Burgos din roman fac trimitere la scriitorul și teoreticianul argentinian Jorge Luis Borges. Borges a devenit director al Bibliotecii Naționale în perioada în care orbise. Conștient că urma în această funcție după alți trei directori orbi,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Borges nu s-a înspăimântat, ci a remarcat darul divin, mărturisind cu încredere în *Poemul darurilor* [The poem of gifts]: „Nimeni să nu reducă la lacrimi și reproșuri / Această demonstrație de măiestrie / A Domnului care, cu magnifică ironie / Mi-a dat în același timp cărțile și noaptea.” (Borges, 1988, pp. 11-12) Dar personajul romanului, deși monah, sub povara orbirii suferă o încețoșare a minții, ceea ce provoacă și pierderea sufletului creștin apăsător de platoșa apărătoare a presupusului adevăr, iar biblioteca, loc al cunoașterii, devine un loc al pierzaniei.

În descrierea personajelor sunt strecurate cu ironie detalii care intrigă sau stârnesc amuzamentul cititorului. În roman se recurge insistent la descrieri cu nuanță satirică. Încă din *Prolog* [Prologue], naratorul/Adso îl caracterizează pe călugărul Guglielmo:

Avea privirea ageră și pătrunzătoare: nasul subțire și puțin coroiat, dădea și el figurii sale expresia unui care veghează, chiar dacă fața lui prelungă și acoperită de pistrii - [...] - putea uneori să exprime nesiguranță și uimire. Mi-am dat seama cu timpul că ceea ce părea nesiguranță era de fapt curiozitate (Eco, 2021, p. 22).

Tânărul Adso este surprins de atitudini contradictorii ale experimentatului mentor Guglielmo: „Își petrecea toată ziua preumblându-se prin grădină, cercetând plantele de parcă ar fi fost crisopraze sau smaralde, și l-am văzut învârtindu-se pe la cripta tezaurului, privind o casetă bătută cu smaralde și crisopraze de parcă ar fi privit o tufă de ciumăfaie” (Eco, 2021, pp. 22-23). Cu o nuanță ușor mai acidă este criticată presupusa lentoare a lui Guglielmo în cercetarea crimelor: „Alteori stătea o zi întreagă în sala mare a bibliotecii răsfoind un manuscris de parcă n-ar fi căutat altceva decât plăcerea lui (când în jurul nostru se înmulțeau cadavrele călugărilor uciși în mod îngrozitor)” (Eco, 2021, p. 23). O caracterizare ironică, dar pătrunsă de naivitate, are în atenție acțiunea maestrului în timpul cercetării din abație. Adso consideră că preocuparea de a răsfoi cărțile sau de a observa obiectele mărunte erau în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

detrimentul misiunii propriu-zise: „i-am văzut întotdeauna mâinile acoperite de praful cărților, de aurul miniaturilor încă ude, de substanțele gălbui pe care le atinsese în spitalul lui Severino. Părea că nu putea gândi decât cu mâinile” (Eco, 2021, p. 23).

Călugărul Guglielmo este prezentat într-o îmbinare de trăsături, fără a fi uitate defectele:

maestrul meu, în totul și cu totul om de virtuți dintre cele mai alese, se lăsa stăpânit de viciul vanității când era vorba să dovedească ascuțimea minții sale și, prețuindu-i înzestrările de rafinată diplomație, am înțeles că vrea să ajungă la destinație precedat de o temeinică faimă de om înțelept (Eco, 2021, pp. 29-30).

Mentorul este ironizat pentru că în unele momente rostește doar silabe sau sunete răzlețe, pregătindu-se, probabil, pentru o constatare mai riguroasă: „era un lucru obișnuit la el – și cred că așa făceau toți de pe la ei – să înceapă orice spusă cu lungi gemete preliminare, ca și când pornirea expunerii unui gând închegat l-ar fi costat o mare efortare a minții” (Eco, 2021, p. 156). Și concluzionează tot într-o notă ironică: „... m-am convins, cu cât el scotea mai multe gemete înaintea cuvintelor sale, cu atât era mai sigur de bunătatea propoziției pe care o exprima.” (Eco, 2021, p. 156) După o discuție despre decodificarea unei informații, Adso face o remarcă despre orgoliul mentorului său: „Rănisem vanitatea maestrului meu și știam cât de mândru se ținea pentru iuțeala și siguranța deducțiilor sale” (Eco, 2021, p. 225).

În descrierea chelarului, contrar responsabilității sale, în primul detaliu al portretului este sugerată lăcomia, traiul îndestulat din cămările abației: „un bărbat gras și cu aspect vulgar, dar voios, cărunț, dar încă zdravăn, mic, dar iute.” (Eco, 2021, p. 34) Suspiciunea asupra integrității morale a chelarului este mărturisită aluziv chiar de abatele Abbone: „bănuiesc, pe baza unor lucruri pe care le-am auzit și le-am ghicit, că a existat un moment mult prea întunecat în viața chelarului.” (Eco, 2021, p. 161) Prezentarea lui Ubertino determină un șir al întrebărilor despre religie și viața monahală: „un bătrân cu fața spână, craniul

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

fără păr, ochii mari, albaștri, o gură subțire și roșie, pielea albă, capul osos, a cărui piele era întinsă ca la o mumie conservată în lapte. Măinile îi erau albe, cu degetele lungi și subțiri. Părea o față veștejită de moarte prematură.” (Eco, 2021, pp. 56-57) Un alt detaliu surprinzător și critic sporește nedumerirea cititorului despre convingerile mistice ale monahului Ubertino:

... bătrânul mă mângâiasse pe obraz, cu o mână caldă, aproape fierbinte. La atingerea acelei mâini am înțeles multe din tot ce auzisem despre omul acela sfânt, mi-am explicat focul mistic care-l devorase încă din tinerețe, când își închipuise că se transformase în Magdalena cea penitentă (Eco, 2021, p. 61).

Dialogul dintre Guglielmo și Ubertino este un schimb de subtile ironii la adresa unor credincioși saueretici contemporani lor, din grupul minoriților, iar extazul lui Ubertino este sancționat cu ironie de Guglielmo:

-Ești un spirit înflăcărat, Ubertino, în iubirea de Dumnezeu ca și în ura față de rău. Ceea ce voiam să-ți spun este că e mică deosebirea dintre înflăcărarea Serafimilor și ardoarea lui Lucifer, pentru că iau întotdeauna naștere dintr-o aprindere exagerată a voinței (Eco, 2021, p. 66).

Îndemnul primit de Guglielmo de la Ubertino cuprinde o severă stigmatizare a abației: „spionează, sapă, privește cu ochi de linx în două direcții, desfrâul și orgoliul. [...] Dar ți-am spus și orgoliul, orgoliul minții, în această mănăstire închinată orgoliului cuvântului, iluziei înțelepciunii...” (Eco, 2021, p. 69) În alte împrejurări, Ubertino adaugă: „semnele ereziei le deslușești în trufie.” (Eco, 2021, p. 245) Bibliotecarul Malachia este descris cu detaliile care stârnesc neîncrederea:

Paloarea feței și, deși era abia la jumătatea drumului vieții, o rețea fină de riduri îl făceau să semene nu într-atât cu un bătrân, cum mi s-a părut la prima vedere (și Dumnezeu să mă ierte), cât cu o bătrână, din pricina celui nu știu ce

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

femeiesc din ochii săi adânci și melancolici (Eco, 2021, p. 82).

Suspiciunea că păcatul sodomic este prezent în abație se menține și în următoarele detalii menționate despre chipul bibliotecarului: „Gura nu reușea să schițeze nici un zâmbet și felul cum arăta bărbatul acela îți dădea impresia că înfrunta pedeapsa de a exista pentru o neplăcută îndatorire.” (Ibidem) Desenele călugărului miniaturist Adelmo, prima victimă din abație, sunt prezentate cu ambiguitate:

trei figuri animalice cu capete omenești, dintre care două se răsuceau unul în jos, altul în sus pentru a se împreuna într-un sărut pe care nu m-aș fi sfiit să-l numesc nerușinat, dacă nu mi-aș fi dat seama că, deși nu era prea clar, un adânc înțeles spiritual trebuie să fi îndreptățit, firește, reprezentarea aceea în acel moment (Eco, 2021, p. 87).

Talentul tânărului călugăr, informațiile, puterea de reprezentare simbolică sunt umbrite de presupusele și nedeslușitele ispite. Umberto face câteva remarci aluzive despre înfățișarea lui Adelmo: „ochii săi păreau cei ai unei femei lascive. Intimidat de privirile tuturor ațintite asupra lui, își ținea degetele de la mâini strânse ca unul care vrea să-și stăpânească o tulburare lăuntrică.” (Eco, 2021, p. 92) Umberto reia ideea suspiciunii față de tânărul Adelmo: „Exista ceva ...ceva feminin, și deci ceva diabolic, în tânărul acela care a murit. Avea ochi de față care trăia un coșmar” (Eco, 2021, p. 69) Iar Bencio adaugă alte detalii care confirmă păcatul: „secretul lui Berengario trebuie să fi privit niște taine ale științei, așa încât Adelmo să poată nutri iluzia de a ceda la un păcat al cărnii pentru a satisface o necesitate a intelectului.” (Eco, 2021, p. 149) Cu asprime este caracterizat și de bătrânul Jorge: „Adelmo, pe care acum îl plângeți mort, se bucura în așa măsură de monstruoșitățile pe care le picta, încât pierduse din vedere lucrurile ultime a căror figură materială trebuia să fie. Și a străbătut toate, [...] toate căile monstruoșității.” (Eco, 2021, p. 91) La rândul lui, Berengario, ajutorul de bibliotecar, este caracterizat de narator prin comparație cu Adelmo, amândoi cu chipul femeiesc și marcat,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

probabil, de aceeași tulburare sufletească. Mai mult, Venanzio, lăsând impresia că știe mai multe detalii decât cele cunoscute fraților din abație, insinuează existența unei relații foarte apropiate dintre Adelmo și Berengario pe care îl atenționează: „Din partea ta, însă, mă așteptam la o amintire mai vie în legătură cu lucrurile petrecute când ședeam aici, împreună cu un prieten foarte drag ție.” (Eco, 2021, p. 92) Prezent la schimburile de replici subtile, bibliotecarul Malachia, complice la multe evenimente nedorite petrecute în abație, schimbă subiectul discuției, vorbind despre alte cărți din bibliotecă. Aflat în alte situații compromițătoare, bătrânul Jorge face profeții, criticând abuzurile altora. Portretul călugărului orb Jorge surprinde prin contrastul caracteristicilor fizice: „Un călugăr încovoiat de greutatea anilor, alb ca neaua, nu numai la păr, ci și la față, și chiar pupilele îi erau albe. [...] Vocea încă mai era autoritară și membrele încă pline de vigoare, chiar dacă trupul i se cocârjase sub apăsarea vârstei.” (Eco, 2021, p. 88) În ciuda vârstei înaintate, purtând în suflet revolta pentru că i s-a refuzat demnitatea de abate, vigoarea brațelor pare să fie o permanentă amenințare, o posibilă răzbunare violentă. Jorge din Burgos, un veteran al abației, căruia mulți călugări „îi încredințează apăsarea păcatelor lor, prin taina confesiunii.” (Eco, 2021, p. 88) impune o constrângere dură, rostită ca o sentință, interzicerea în abație a cuvintelor goale sau a celor care stârnesc râsul. În obişnuitul stil profetic, bătrânul Jorge anunță amenințător sosirea Anticristului, făcând un îndemn critic/autocritic: „Nu pierdeți ultimele zile râzând de monștrii cu pielea pătată și coada îmbârligată! Nu vă risipiți ultimele șapte zile!” (Eco, 2021, p. 93) Profețiile lui Jorge, care amintesc de blestemele lui Caliban din *Furtuna* [The Tempest] lui W. Shakespeare, ca o ironie a soartei, parcă au un efect de bumerang. În a șaptea zi, chiar bătrânul călugăr, cu vocea și vigoarea brațelor folosite abuziv și arbitrar, ignorând credința și logica evenimentelor, distruge abația și comorile bibliotecii.

Discuția despre plante purtată de Guglielmo, Adso și botanistul Severino este prilej de a identifica subtilitățile ironiei, făcându-se recomandări de a se consuma ceapă, usturoi, urzici sau plante medicinale. Insistă cu îndrumarea de a se consuma în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

anumite cantități pentru călugări, în alte situații insinuează recomandări licențioase față de laici, deoarece „...sunt lucruri pe care trebuie să le știe doar erboristul, căci, de nu, orice nesăbuit poate umbla peste tot provocând năluciri sau să mintă cu ierburile.” (Eco, 2021, p. 76) Severino evită să dea toate detaliile despre substanțele păstrate în laboratorul său și când este întrebat de Guglielmo despre substanțele care dau năluciri, răspunsul erboristului întârzie. Se face aluzie la complicitate: „Prin gesturile sale și prin expresia feței, Severino a dat dovadă că vrea să ocolească o asemenea discuție.” (Eco, 2021, p. 119)

Salvatore ne amintește de ipocrizia lui Tartuffe din comedia omonimă a lui Molière. Este remarcat de Adso din cauza defectelor sale greu de ignorat, aflate în profundă discrepanță cu menirea de călugăr: „Printre bucătari l-am văzut pe Salvatore care mi-a zâmbit cu gura lui de lup. Și am văzut că lua de pe masă rămășițele puiului din seara dinainte și le trecea pe ascuns căprarilor, care le ascundeau sub cojoacele lor de piele rânjind satisfăcuți.” (Eco, 2021, p. 131) Iar abatele Abbone, desi susținea cu o oarecare mulțumire de sine că „dacă aș fi știut că trecutul vreunuia dintre călugării mei ar îndemna la bănuieli întemeiate, aș fi purces la smulgerea din rădăcină a buruienii otrăvite” (Eco, 2021, p. 166), totuși, fiind vorba de bucătărie, recunoaște că există o înțelegere între chelar și Salvatore, intrați concomitent în abație: „Și cu chelarul a venit aici animalul acela neobișnuit de Salvatore.” (Eco, 2021, p. 167) Legătura și complicitatea dintre Salvatore și bucătar este dedusă și din următoarea secvență relatată de Adso: „l-am văzut într-un colț pe Salvatore, care se vedea bine că se împăcase cu bucătarul, devorând , plin de bucurie, o plăcintă cu carne de oaie. Mânca de parcă nu mai mâncase niciodată în viața lui...” (Eco, 2021, p. 201) Într-o altă secvență descriptivă este surprins Salvatore după ce a mărturisit detalii despre preocuparea lui de a duce chelarului fete din sat. Limbajul folosit în bucătăria abației este prea departe de o adevărată atmosferă religioasă. Replicile devin tăioase, aluzive la comportamentul lor decăzut. Chelarul, copleșit de indignare, îi răspunde lui Salvatore cu o replică de neiertat: „-Bogomilă e putoarea pe care o încaleci noaptea, cu surceaua ta eretică, porcule!” Este un avertisment că decăderea morală a atins

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dimensiuni prea grave. Abația este numită de călugărul Aymaro „spelunca asta de dementi” (Eco, 2021, p. 134) și continuă cu aluzia la tehnicile frecvente: „ziua aici se curarisește trupul cu ierburi bune, iar noaptea se îmbolnăvește cu ierburi rele.” (Eco, 2021, p. 136) O idee similară are Guglielmo despre abație, recunoscând cu amărăciune în timpul investigațiilor: „Avem o abație de zi și o abație de noapte, și cea de noapte, pare, din nenorocire, mai interesantă decât cea de zi.” (Eco, 2021, p. 286) Această suspiciune se conturează în urma descoperirii evenimentelor condamnabile care au loc tocmai într-un loc destinat rugăciunii și penitenței. Aymaro îl îndeamnă pe investigatorul Guglielmo să facă lumină în evenimentele cutremurătoare din abație: „dibuește cuibul acesta de șerpi” (Eco, 2021, p. 136), presupus a se afla chiar în bibliotecă. Mai insistă asupra unui aspect organizatoric, impus în abație cu brutalitate: „Aici cineva nu vrea ca frații călugări să hotărască singuri unde să meargă, ce să facă și ce să citească. Și se folosesc forțele infernului sau ale necromanților, prieteni ai infernului, pentru a tulbura mințile celor curioși.” (Eco, 2021, p. 136) Aceste păreri sunt aluzii indirecte la folosirea alifiei otrăvitoare pentru a proteja *Poetica* lui Aristotel, studiul despre comedie, cu riscul că acel care o citește poate muri în chinuri groaznice. Surprinzător, în tensiunea și apăsarea evenimentelor tragice, abatele Abbone este impresionat de bogăția acumulată în decursul secolelor și păstrată în abație, etalată cu prilejul marilor sărbători, cum va fi cea a Crăciunului pentru care se pregătesc. Cu rafinament este criticat extazul abatelui înconjurat de lucrurile prețioase care împodobesc obiectele bisericești. Ignorând realitatea, abatele consideră că datorită păstrării acestor bogate agoniseli de secole este demn de înălțare spirituală, „prin voia sfântă a Domnului, pot să fiu trecut din această lume inferioară în cea superioară pe cale anagogică.” (Eco, 2021:155) Călugărul Alinardo, cel mai bătrân dintre călugări, își păstrează agerimea minții indicând trecerea prin osuar pentru a ajunge în labirint, dar avertizează pe Guglielmo și Adso că labirintul conține multe capcane. În unele situații, „simbol al unui sistem de apărare, labirintul vestește prezența a ceva prețios sau sacru” (Chevalier/Gheerbrant, 1994, p. 192) și în îndrăzneța încercare a lui Guglielmo și Adso există convingerea că prin

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

intermediul acestor întortocheate și anevoioase culoare sunt păzite cu strășnicie valoroasele scrieri. Accesul fiind rezervat inițiaților, au înfruntat multe provocări și codificări, dezlegate prin multă strădanie. Dar aluziile călugărilor din timpul cercetărilor fac trimitere la pătrunderea în labirint și a celor care au făcut anumite compromisuri. În cazul cercetărilor întreprinse de Guglielmo și Adso, trecerea de la întuneric la lumină semnifică o victorie a „inteligenței asupra instinctului, a științei asupra violenței oarbe.” (Chevalier/Gheerbrant, 1994, p. 193)

În descrierea meniului de la bucătăria abației se menține nota ironică pentru a evidenția grija pentru sațietate: „un bucătar, de cum isprăvise de fiert niște pești într-un amestec de vin și apă, îi acoperea cu un sos înțepător făcut din salvie, pătrunjel, cimbrisor, usturoi, piper și sare.” (Eco, 2021, p. 78) Se continuă cu nuanța critică, punând sub lupă și celelalte zone ale bucătăriei cu intenția de a semnaliza ignorarea abstenenței: „În turnul de miazăzi, un cămin uriaș pe care clocoteau și se învârteau frigărui. Pe poarta ce da în ograda din spatele bisericii intrau în momentul acela porcarii, aducând carnea porcilor hăcuiți.” (Eco, 2021, p. 78) Cu subtilitate se reia ideea abundenței de la masa călugărilor, după cum mărturisește Adso, fiind ironizat chiar și abatele:

Am mâncat carne la frigare de la porcii abia tăiați și mi-am dat seama că pentru alte mâncăruri nu se folosea untură de la animale sau ulei de rapiță, ci ulei din cel mai bun de măsline [...] Abatele ne-a dat să gustăm (fiind păstrat pentru el) din puiul acela pe care-l văzusem cum îl găteau la bucătărie (Eco, 2021, pp. 104-105).

Societatea medievală este criticată, fie parțial, fiind supuse atenției lucruri neobișnuite, fie în general, făcându-se observații referitoare la credință, politică, civilizație. Ochelarii franciscanului Guglielmo sunt prezentați cu o nuanță ironică, într-o asociere de comparații, metaforă, epitete, stârnind un zâmbet îngăduitor: „o mica furcă, construită astfel încât să poată sta pe nasul unui om (și mai ales pe al lui, atât de ieșit în afară și de încovoiat), cum stă un călăreț pe crupa calului sau o pasăre pe

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

bețișorul ei din colivie.” (Eco, 2021, p. 83). Flagelații, considerați deseori niște eretici, sunt ironizați pentru decăderea lor morală: „Mergeau șiruri, doi câte doi, pe străzile orașului, acoperiți doar ca să nu le fie rușine, deși lăsaseră cu totul în urmă acest simțământ.” (Eco, 2021, p. 132). Abația, copleșită de intrigi, devine, în opinia lui Guglielmo: „un loc în care călugării se luptă între ei ca să atragă de partea lor conducerea comunității.” (Eco, 2021, p. 136). Caracterele ierarhilor catolici sunt criticate fără reținere de Remigio: „nici măcar cardinalii de la Avignon nu sunt modele de virtute.” (Eco, 2021, pp. 290-291). Abuzurile Inchiziției sunt aspru condamnate, reamintind metodele de tortură, cum este în cazul lui Dolcino și cazul frățiorului / franciscanului torturat în Florența. Acesta, înainte să fie ars pe rug, face aluzie la abuzurile ierarhului: „Ați făcut un zeu din papa ăsta al vostru...Papii ăștia ai voștri o să vă pape de tot.” (Eco, 2021, p. 255). Despre lăcomia înaltului pontif, Ioan al XXII-lea menționează Guglielmo câteva detalii în discuția cu minorii: „Când Ioan s-a suit pe scaunul papal, se vorbea de o visterie de șaptezeci de mii de florin de aur, și acum sunt unii care spun că a grămadit în ea mai mult de două milioane.” (Eco, 2021, p. 316).

Cuvântul bibliotecă primește o semnificație aparte pentru Adso, tânărul care a cunoscut dimensiunile cutremurătoare ale abației și prăbușirea ei sub flăcările nimicitoare și purificatoare dezlănțuite în scriptorium. Revenit în Italia după câteva decenii, călugărul Adso se abate din drum pentru a revedea ruinele abației. Ruina cea care „evocă precaritatea înfăptuirilor umane [...]. Este asociată scurgerii timpului devastator, morții inevitabile” (Evseev, 1994, p. 159) nu-l dezolează pe Adso, ci îi dă speranță. Strânge frânturi din manuscrise, cărți, pergamente. Acestea au devenit adevărate provocări pentru a reciti în întregime operele sau studiile din care mai găsisese doar neînsemnate fragmente: „Când am regăsit, după aceea alte copii ale acelor cărți, le-am studiat cu dragoste, ca și cum soarta mi-ar fi lăsat acea moștenire, ca și cum faptul de a fi descoperit copia distrusă ar fi fost un semn neîndoielnic din cer care spunea tolle et lege /n.n. ia-l și citește-l.” (Eco, 2021, p. 530) Cercetarea sa a făcut posibilă crearea unei mici biblioteci mintale, cea care îl ajută în redactarea manuscrisului despre abație. Acesta era rolul bibliotecii, de a susține vii ideile

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

deschise spre cunoaștere. Este o trimitere la *Biblioteca din Babel* [The library of Babel], a lui J.L. Borges, în care lumea este imaginată ca un turn labirintic/ turn bibliotecă, dar și o aluzie la opacitatea din mintea bătrânului călugăr Jorge. Copleșit de invidie preferă sacrificarea bibliotecii, o comoară medievală, din teama că râsul este înțeles greșit de către călugări și, ca urmare, aceștia pot fi îndepărtați de dreapta credință.

În cazul ecranizării unei cărți, se poate observa că apar anumite constrângeri legate de durată și de costuri pentru a fi împlinite etapele impuse de strategia cinematografică, fiind implicați mai mulți specialiști, cu opinii și viziuni diferite. Unitatea de idei în ecranizarea unui roman se conturează, probabil, cu unele renunțări în defavoarea conținutului romanului. Urmărind ecranizarea romanului *Numele trandafirului* [The name of the rose] în regia lui Jean-Jacques Annaud, se pot identifica unele aspecte considerate prioritare pentru înfăptuirea acestui proiect, selectarea unor momente reprezentative din conținutul romanului, satirizarea exagerărilor din perioada medievală (organizarea mănăstirilor, conflictele interconfesionale, interesele politice, obsesia papalității pentru dominare, deciziile arbitrare și intransigente al inchiziției, decăderile morale, iubirea). Senzaționalul domină în film, susținut de fondul sonor și imaginile care amplifică starea de tensiune emoțională. Încă din primele cadre ale filmului se urmărește cu insistență ironizarea defectelor. Majoritatea chipurilor sunt schimonosite, accentuând defectele sufletești. Chipul abatelui Abbone (suspicios, marcat de teama că ar fi destituit, dorind mereu să se bazeze pe cei influenți din abăție, pe care, parcă, îi caută permanent din privire, chipul rotund, sugerând bunăstarea și funcția privilegiată, frământat de întâmplarea tragică neprevăzută), Umbertino (un răzvrătit, cu chipul slăbit de convingerile lui despre sărăcia benefică), chelarul Remigio și Salvatore (fizionomii care sugerează lăcomia, indolența, vulgaritatea) Malachia (trăsăturile feței brăzdate de pornirea interioară de a controla și conduce după bunul plac, nu dorea să piardă controlul evenimentelor), Nicola, Alinardo, Aymaro (preocupați de împlinirea cu stoicism a misiunii primite în abăție, dar cu o fizionomie iscoditoare), Jorge (mimica trădează tăinuirea și uneltirea, ochii săi fără lumină prezentați în prim-plan pentru a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

produce emoție și curiozitate). Filmul păstrează, la fel ca romanul, o intensă nuanță satirică, descoperind defectele și hidoșenia corpului uman. În acest sens considerăm potrivită scurta remarcă despre tendința care se manifestă în arta contemporană: „de a suspenda idealizarea plastic și de a restabili un corp brut, un patos brut până la groază și dezgust.” (Wunenburger, 2024, p. 267) Doar cei doi actori (Christian Slater și Sean Connery) care reprezintă personajele pozitive, Adso și Guglielmo / William of Bakersville, au înfățișări firești în această ecranizare. La începutul filmului este folosită tehnica de filmare *unghiul deasupra ochilor* pentru familiarizarea cu cele două personaje, Adso și Guglielmo. Se continuă cu tehnica *ochi de pasăre* pentru a sugera imaginea de ansamblu a abației. Persistă tehnica *unghiul la nivelul ochilor* deoarece se insistă asupra detaliilor fizionomiei personajelor. Pentru sporirea dramatismului sau a aspectelor satirizate se recurge la *unghiul de sub nivelul ochilor* amplificând defectele personajelor sugerate de anumite particularități. În sprijinul acestei tehnici se recurge la *unghiul oblic (înclinarea olandeză)* folosit în prezentarea osuarului, a labirintului scărilor, a detaliilor bibliotecii, a incendiului. Frecvente sunt secvențele *prim-plan* pentru a pune în evidență emoțiile personajelor, determinând empatie (Adso, Guglielmo). Prezentarea defectelor, în cazul personajelor negative, este susținută prin tehnica *prim-plan extrem* (abatele, bibliotecarul, ajutorul bibliotecarului, chelarul, Salvatore, Jorge, Gui etc.) particularitățile fizionomiei sunt redată și prin *gross-plan* (ochii lui Jorge, chipul hidos al lui Salvatore). Atât în roman, cât și în ecranizarea omonimă se poate remarca o insistență asupra trăsăturilor corpului uman amintind de descrierile din *Gargantua și Pantagruel* [Gargantua and Pantagruel] de F. Rabelais, insistându-se pe aspectul bufon și cinic al corpului uman cu intenția de a critica ideologia și practicile medievale. Inspirați de experiența regizorilor înaintași, americanul Robert Flaherty și rusul Dziga Vertov, reprezentanții cinematografeiei contemporane valorifică spiritul de observație, sensibilitatea și clara intuiție pentru a acorda importanță individualizării personajelor, fiind convinși că detaliile care susțin reușitele portretizării sunt experiența artistică și capacitatea de a reda expresiv pe ecran „universul interior al individului.” (Fotescu,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

2015, p. 36) Se remarcă de asemenea folosirea tehnicii *plan-detalii* (petele negre de pe degete și limba celor otrăviți: Adelmo, Venanzio, Beregario, Jorge) Tonul emoțional dominant (starea) este dramatic, iar filmul se înscrie în categoria epic religios. Se observă o permanentă alternare a cadrelor de filmare (plan-mediu apropiat, plan mediu și plan general) sporind dinamica imaginilor. Numărul restrâns al situațiilor cu ritm lent și pauze insistente sunt folosite pentru a crea senzația de timp real (conversațiile dintre Adso și Guglielmo, relația lui Adso și tânăra din sat). Prin happy end se urmărește transmiterea optimismului adolescentin față de iubire, scenaristul asumându-și abaterea de la conținutul romanului. Prin plan-detalii au fost selectate elemente de expresivitate ale decorului, integrate firesc în structurile naturale definitorii pentru zona în care probabil era situată abația.

Elementele decorului contribuie la amplificarea reacțiilor emoționale și cognitive ale spectatorilor, acțiunea este percepută ca una sumbră, tensionată, cu momente dramatice. Ecranizarea romanului surprinde intențiile textului literar și dirijează discret receptarea spectatorului. Transpunerea romanului într-un produs cinematografic implică un proces complex de adaptare a limbajului și a unor secvențe, completate sau schimbate. Scopul este amplificarea dramatismului sau uneori dorința de a impune o variantă justițiară în soluționarea unui conflict, mizând pe reacțiile emoționale ale spectatorilor. În roman sunt foarte captivante replicile tăioase strecurate în dialogurile personajelor (Guglielmo – Adso / Abbone / Ubertino / Severino / Jorge / Nicola / Alinardo / Aymaro / Remigio / Salvatore / Bernardo Gui etc.) despre credință, filosofie, politică, susținute cu vervă sau alteori cu sarcasm. Predomină satira dialogică, justițiară, impunând operei, din acest aspect, un caracter închis, iar fluxului satiric o perspectivă parabolică. În film nu se poate acorda timp suficient dialogului tematic. Conversațiile filosofice, religioase, existențiale sunt rezumate exagerat deoarece filmul impune un ritm alert de imagini/evenimente. Dacă în textul scris se poate zăbovi/reveni asupra unor pasaje dificile ca nivel de înțelegere, în film derularea evenimentelor este supusă unui anume ritm prin intermediul căruia să fie captivată și dirijată atenția și curiozitatea spectatorului. Ecranizarea în filmul de scurt-metraj a regizorului

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Giacomo Battiato are în rolurile principale pe actorul Damian Hardung (Adso) și pe actorul John Turturro (Guglielmo), iar personajele secundare au înfățișarea mai puțin hidoasă decât în versiunea de lung-metraj.

Stilul satiric al lui Umberto Eco, abordat în descrierea detaliilor din abația medievală, poate fi asemănat cu remarcabilul rafinament sarcastic al lui Mihail Bulgakov folosit pentru a prezenta societatea scriitorilor moscoviți din perioada interbelică în romanul *Maestrul și Margareta* [The Master and Margarita]. Ambele romane se înscriu în rigorile teoreticianului H. Bloom care precizează că „un text de valoare nu oferă plăcere, ci neplăcere sau o plăcere mai dificil de obținut decât cea oferită de un text facil.” (Bloom, 2007, p. 57). Caracteristicile romanului *Numele trandafirului* [The Name of the Rose] reflectă ceea ce H. Bloom consideră a fi reprezentativ pentru o operă de valoare estetică: „stăpânire a limbajului figurativ, originalitate, putere cognitivă, cunoaștere și exuberanță în stil.” (Bloom, 2007, p. 55), asemănându-se mult cu cele ale romanului bulgakovian. Se descoperă în romanul suport plăcerea auctorială de a inventa, ceea ce „la nivelul vorbirii, face să evolueze limba și aduce mari satisfacții.” (Lyotard, 1993, p. 29)

Umorul și sarcasmul autorului romanului *Numele trandafirului* [The name of the rose], îndreptate asupra socialului, politicului și religiosului specifice Evului Mediu sunt menținute prin satira dialogică, deseori cu valoare justițiară. Tonul discursului, gradația ascendentă sau ironia care însoțesc descrierile scenelor și a personajelor sunt completate de criticarea moravurilor medievale. Prezența ironiei este cea care susține caracterul deschis al operei. Dacă în opera literară cuvântul este cel care imprimă valoarea, în cinematografie imaginea poate spori emoția, poate conferi spontaneitate și senzațional.

Referințe:

Aristotel (1998). *Poetica* [Poetics]. Traducere de D.M. Pippidi. Editura IRI

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Bloom, H. (2007). *Canonul occidental* [The Western canon]. Traducere de Delia Ungureanu. Grupul Editorial Art
- Borges, J.L. (1988). *Cărțile și noaptea* [The books and the night]. Traducere de Valeriu Pop. Editura Junimea
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1994). *Dicționar de simboluri* [Dictionary of symbols]. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figure, culori, numere. Volumul I (A-D), II (E-N). Editura Artemis
- Corbu, D. (2004). *Postmodernismul pe înțelesul tuturor* [Postmodernism for everybody's comprehension]. Princeps Edit
- Eco, U. (2021). *Numele trandafirului* [The name of the rose]. Traducere de Florin Chirițescu. Polirom
- Eco, U. (2013). *Pendulul lui Foucault* [Foucault's pendulum]. Traducere și note de Ștefania Mincu. Polirom
- Evseev, I. (1994). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. [Dictionary of cultural symbols and archetypes]. Editura Amarcord
- Fotescu, I. (2015) Repere estetice în evoluția filmului-portret [Aesthetic landmarks in the evolution of portrait film]. *Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională* [Art and art education. Journal of culture, science, and educational practice], nr. 2 (26). 35-41.
www.libruniv.usarb.md/xXx/reviste/arta/continut/arta26/35-41_Irina_Fotescu.pdf (accesat la 22august 2025)
- Frank, M.; Figal, G.; Karnoouh, C.; Călinescu, M.; Codoban, A. (1995) *Postmodernismul. Deschideri filosofice* [Postmodernism. philosophical openings]. Editura Dacia
- Hutcheon, L. (2002). *Poetica postmodernismului* [The poetics of postmodernism]. Traducere de Dan Popescu. Editura Univers
- Juvenal (1986) *Satirele* [The satires]. Traducere de G. Guțu. Editura Univers

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Lyotard, J-F. (1993). *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii* [The postmodern condition: A report on knowledge]. Traducere de Ciprian Mihali. Editura Babel
- Mincu, M. (2013). Postfață. Romanul postmodernist sau golemul textului [Afterword. The postmodernist novel or the golem of the text]. În Eco, U. (2013). *Pendulul lui Foucault* [Foucault's pendulum]. Traducere de Ștefania Mincu. Polirom.
- Ovidiu. (2002) *Arta iubirii* [The Art of Love]. Traducere de Mihai Cimbru. Editura Emia
- Petrescu, I.E. (2003) *Modernism / Postmodernism – O ipoteză* [Modernism / Postmodernism - A hypothesis]. Casa Cărții de Știință
- Petrescu, L. (1998) *Poetica postmodernismului* [The poetics of postmodernism]. Paralela 45
- Plutarh (1994). *Vieți paralele*. [Parallel lives]. Traducere de Petru Creția. Editura Minerva
- Vallejo, I. (2022). *Infinitul într-o trestie: inventarea cărților în lumea antică* [Infinity in a reed. The invention of books in the ancient world]. Traducere de Silvia-Alexandra Ștefan. Pandora Publishing
- Voj, E. (2006). *Contribuția Ioanei Em. Petrescu la studiul postmodernismului în teoria literară* [Ioana Em. Petrescu's contribution to the study of postmodernism in literary theory]. Casa Cărții de Știință
- Wunenburger, J-J. (2024). *Viața imaginilor* [The life of images]. Traducere de Ionel Bușe și Petrișor Militaru. Aius

**MITOFORIE: FORME ȘI TRANSFORMĂRI
ALE MITULUI¹**

**MYTHOPHORY: FORMS AND TRANSFORMATIONS
OF MYTH²**

Jean-Jacques WUNENBURGER

Université Jean Moulin Lyon 3, France

Jean Moulin University, Lyon 3, France

Email: jean-jacques.wunenburger@wanadoo.fr

Abstract

Before the advent of written literature in Europe, the history of myth already allowed us to understand the evolution of narrative imagination in oral and written forms. It allowed us to identify different models of transformation, translation, and adaptation of stories that varied according to medium, culture, and language. Gilbert Durand's "mythodology" (1996) sought to configure several types of transport (in Greek, "phorein") of mythical narrative, undoubtedly foreshadowing more recent forms of literary adaptation (but without yet incorporating all the new technologies of moving images and digital media).

¹ O primă versiune a acestui studiu a fost publicată în limba franceză, în *Religiologiques*, Montreal, 1995, n° 10, pp. 49-70. Traducerea în limba română a fost realizată de Cătălin BURTEA, și o versiune a fost publicată în *Symbolon*, nr. 1, 2001, CSIR „Mircea Eliade”, Universitatea din Craiova.

² Article History: Received: 10.08.2025. Revised: 03.09.2025. Accepted: 03.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: Wunenburger, J.-J. (2025). MITOFORIE: FORME ȘI TRANSFORMĂRI ALE MITULUI. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 58-84. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.2>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Keywords: history of myth; narrative imagination; adaptation; Gilbert Durand; methodology.

Rezumat

Înainte de apariția literaturii scrise în Europa, istoria mitului permite deja înțelegerea evoluției imaginației narative în formele orale și scrise. Ea permite identificarea diferitelor modele de transformare, traducere și adaptare a poveștilor, care variază în funcție de suporturi, culturi și limbi. „Mitodologia” (1996) lui Gilbert Durand a încercat să configureze câteva tipuri de transport (în greacă „phorein”) al narațiunii mitice, prefigurând fără îndoială modalitățile mai recente de adaptare literară (dar fără a integra încă toate noile tehnologii ale imaginii în mișcare și ale digitalului).

Cuvinte-cheie: istoria mitului; imaginar narativ; adaptare; Gilbert Durand; mitodologie.

Cercetările întreprinse de științele umane asupra mitului au permis reevaluarea lui pornind de la câteva progrese teoretice, care contrastează cu devalorizarea masivă, al cărei obiect l-a făcut, pentru un timp îndelungat, sub presiunea unui raționalism pozitivist. Pe de o parte, mitul și-a văzut recunoscute o identitate și o legitimitate incontestabile ca mod simbolic de cuprindere a experienței umane; pe de altă parte, el nu mai este rezervat singurului mod de gândire arhaică; civilizației tradiționale, ci polimorfismul său îi permite să structureze reprezentări și acțiuni chiar în societățile cu reprezentări și norme raționale. Există totuși, în multe demersuri academice, o persistență a dovezilor false; a clișeeilor, care merită să facă obiectul examinărilor critice. În particular mitul rămâne încă adesea asimilat cu o construcție și o conduită narativă fixe, cu un domeniu restrâns de semnificații în opoziție cu producțiile raționale ale gândirii, care ar fi caracterizate, în mod contrar, de o mobilitate, de o posibilitate de adaptare la noi date și deci de o capacitate de a face să progreseze conținutul Gândirii.

Această prejudecată își găsește poate originea, ca și un sprijin teoretic deloc neglijabil, în chiar metodologia studiilor mitografice, care se văd constrânse să obiectiveze miturile și deci,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

într-un anumit sens, să le imobilizeze în structuri semiotice și simbolice sau în funcții, mai ales religioase, imuabile. Oare acest discurs despre mit nu tinde să favorizeze, din acest moment, chiar o mistificare a mitului? Căci ridicând mitul la rangul de categorie operatorie omogenă, antropologia culturală și religioasă riscă să-și piardă, în același timp, substanța și viața intimă. Pe scurt, ca și în multe alte demersuri științifice, conceptualizarea mitului poate antrena devalizarea sa, reducerea duratei sale de viață, ceea ce echivalează, într-un anumit sens, cu o demitificare neașteptată. Se ajunge deci la următorul paradox: atâta timp cât mitul este experimentat în mod autentic, adaptat ca obiect de credință de către un grup dintr-o societate tradițională, el n-ar putea fi cu adevărat identificat și studiat ca mit; însă atunci când el este obiectivat ca mit, ca o categorie particulară a limbajului și a vorbirii, el este depreciat până la rangul de producție identitară și reificată a spiritului.

Ar trebui spus, totuși, că orice demitificare este echivalentă cu sărăcirea sau cu mutilarea mitului? Nu există oare în chiar conduita mitogenică o distanțiere internă, care n-ar antrena în mod forțat o pierdere a sensului, ci i-ar asigura, în mod paradoxal, o amplificare, o revitalizare? Dar, din această perspectivă, n-ar trebui mers până la a identifica în acest proces unul din resorturile esențiale ale perenității mitului? Mitul, departe de a fi stereotip, ar suferi o neîncetată remaniere a formei și a conținuturilor sale care trece, în consecință, prin faze de demitificare, surse de remitificare ciclică.

E important deci să ne întrebăm dacă condiția – epistemologică – cunoașterii mitului nu s-ar dovedi, în mod contrastant, unul din momentele constitutive ale chiar ființei sale. Altfel spus, îndepărtarea de sine nu ar fi numai distanța necesară pentru ca mitul să devină obiect de știință, ci mișcarea prin care mitul s-ar perpetua în timp, ar rămâne viu, adică fecund, creator, imaginativ. Pe scurt, poietica mitică, adică generativitatea sa nedefinită, care îl face inseparabil de creația colectivă, de cultura vie, de religia dinamică, nu ar rezida în capacitatea sa de a se diferenția de sine, de a introduce diferența? În consecință, departe de a fi reductibil la un text închis, imuabil, repetitiv, dogmatic, mitul n-ar trebui oare înțeles ca un text

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

indefinit, ca o „operă deschisă” (Eco, 1979) sau ca o poveste fără sfârșit? În acest sens, el ar fi prin natura sa, „mitoforic”, adică condamnat deplasării, transportării, ca și imaginea în metaforă. În acest punct am putea chiar să ne întrebăm dacă discursul științelor umane asupra mitului, mitografia ca și mito-logia, nu contribuie, la rândul lor, printr-un efect neprevăzut la fecundarea mitului, ba chiar la crearea de noi mituri.

Mitul - un cuvânt deschis

Prin definiția sa cea mai extensivă, mitul se prezintă, într-o societate tradițională ca o poveste a acțiunilor și a personajelor, a cărei rememorare, mai mult sau mai puțin ritualizată, are valoare de exemplu, pentru că narațiunea este purtătoare de adevăr și de valoare pentru aceia care îi sunt mediatori. Un mit este deci o povestire, nu neapărat religioasă, prin conținutul său înzestrat cu o structură și o funcție, cu o substanță simbolică și cu o valoare pragmatică: pe de o parte, ei se prezintă ca o punere în scenă, ca un scenariu aparte (mitul cutare), care înlănțuie evenimente determinate (Aristotel, 1990); pe de altă parte, el este, înainte de toate, destinat să fie recitat, povestit altora și reluat chiar de alți „purtători de cuvânt”. Pe scurt, mitul este totodată mesaj și medium, un corpus de povestiri de decodat și o practică socială narativă. În acest context, sensul actual al mitului câștigă cu siguranță plecând de la forma sa vie, de la funcționarea sa reală, în contextul unei civilizații orale. Căci transcrierea literară a mitului, care servește în general drept referință privilegiată pentru studiul sensului mitic, riscă să dea uitării dinamica primară a circulației sale și a schimburilor la care el participă.

Oralitate și inventivitate

De fapt, studiul miturilor de către științele umane a avut adesea tendința să supraîncarce problemele sensului povestirilor, ale originii și ale genezei lor. Or chiar esența faptului mitic rezidă poate mai întâi într-o practică narativă, și deci chiar în activitățile exprimării și transmiterii lui. O povestire mitică ce n-ar fi acum

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

nici împărtășită, nici transmisă, n-ar putea fi considerată un veritabil mit, un mit viu, oricât de bogată, de complexă și de fondatoare de sens ar fi. Altfel spus, o povestire este mitică, în primul rând mai puțin prin conținutul său semiotic sau simbolic care o definește și o singularizează, decât prin motivul repetiției și deci al repetării sale de către agenți. Câmpul mitului este, deci, în mod fundamental de ordin pragmatic și hermeneutic, adică constituit din actele mentale și sociale ale recitării, ascultării și asimilării sale. Veridicitatea primară a mitului rezidă în oralitatea sa și în ansamblul practicilor corporale care însoțesc cuvântul ce-l transmite. Așa cum o demonstrează, printre alții, etnograful Jacques Dournes, miturile indochineze Jörai n-ar putea fi înțelese decât plecând de la transmiterea lor fizică încarnată:

Modul oral (global) este modul natural în întregime uman de impresie și de expresie; vocal el ocupă timpul, atinge urechea, conotează o prezență a emițătorului pentru receptorul mesajului; gestual el ocupă spațiul tridimensional, atinge vederea ... Stilul producției mitice este fundamental oral³ (Dournes, 1968, p. 92).

Din acest punct de vedere, mitul este înainte de toate o poveste care circulă, provenind dintr-o tradiție imemorială, și care este adresată oricărui destinatar, prezent sau viitor, care o poate asculta; credibilitatea sa nu depinde deci de autorul său sau de identitatea primului său enunțiator, de obicei necunoscuți, iar audiența sa nu vine din adaptarea sa la un anumit destinatar particular. Esențialul este că o poveste circulă, că ea este mereu cunoscută ca demnă de a fi povestită pentru că încă ea „spune” ceva, are mereu sens pentru cei care o transmit. De aceea actul de narațiune mitică nu se bazează pe un subiect enunțiator personalizat, un subiect-autor, căruia sa-i poată fi atribuită responsabilitatea invenției sau aceea a transmiterii. Fundamental

³ « Le mode oral (global) est le mode naturel le plus complètement humain d'impression et d'expression ; vocal, il occupe le temps, atteint l'oreille, connote une présence de l'émetteur au récepteur du message ; gestuel, il occupe l'espace tridimensionnel, atteint la vue... Le style de la production mythique est fondamentalement oral ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

impersonală, anonimă, povestirea mitică este primită ca un mesaj fără autor, la persoana a treia, și este din nou povestită oricărei terțe persoane, care nu este, la rândul său, decât un punct de legătură în rețeaua purtătorilor de mituri. Așa cum a observat Jean-François Lyotard, mitul este inseparabil de triumphiul pragmatic (Eu, Tu, El) în care se articulează o serie de instrucțiuni permițând circulația științei narative și o serie de nume proprii care susțin o legătură socială: „Eu (Y) îți povestesc ție (Z) o poveste pe care o știu de la un al treilea, de la ei (X)”⁴ (Liotard, 1979, p. 35). Robert-Dany Dufour poate din acest moment, pe bună dreptate, să insiste asupra dinamicii relaționale inerente acestui dispozitiv:

Acest dispozitiv ternar, narat/ naratar/ narator, se inserează în locul exact al versatilității povestirii, între completitudine și incompletitudine, pentru a o fixa. Orice nou act de povestire, orice actualizare a povestirii, îl va plasa pe noul narator în lanțul recurent al transmiterii povestirii. *Tu* care mi te adresezi în timp ce eu ascult o poveste are astfel o valoare fundamentală în procesul comunicării, al anunțului⁵ (Dufour, 1990, p. 154).

Proprietatea primară a mitului este deci de a fi un eveniment al anunțului care parcurge lungul lanț al ființelor unui grup social și care face să circule o poveste care nu privește pe nimeni, dar care are sens pentru toți.

De la închis la deschis

În ce măsură putem din acest moment să asociem mitul cu o organizare narativă, fixă în conținutul său, fixă în expresia sa, care ar trebui scrupulos repetată și conservată ? Mitografia contemporană a legat cu siguranță progresele sale în procesul

⁴ « Je (Y) raconte à (Z) une histoire que je tiens d'une tiers, il (X) »

⁵ « Ce dispositif ternaire, narré/ narrateire/ narrateur, s'insère à l'endroit exact de la versatilité du récit, placera le nouveau narrateur (l'ex-narrataire) dans la chaîne récurrente de la transmission du récit. Le „tu” qui s'adresse à moi lorsque j'écoute une histoire a ainsi une valeur fondamentale dans le processus de communication, celui de l'annonce ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cunoașterii mitologice cu avansarea dispozitivelor stabilizatoare, inerente normativității povestirilor. Mai întâi, studiul sistematic al povestirilor mitice ale unui grup social dat permite, în general, degajarea și punerea în valoare a organizării narrative. Metodele structurale, în particular, au permis radiografierea miturilor până la punctul în care au scos la iveală delicatele și complexe lor arhitectonici matematice care motivează rezistența lor logică internă (Lévi-Strauss, 1964-1971). Pe de altă parte, fenomenologia și hermeneutica comparată a miturilor au condus la valorizarea, în mito-sfera tradițională, a reprezentării originilor și a funcției mnezice de repetiție a unui fundament (Eliade, 1969), ceea ce leagă mitul de un imperativ eminamente conservator. Tradiția mitică se caracterizează, din acest punct de vedere, printr-un mimetism care permite evitarea diminuării sensului și a valorilor, și care este în particular favorizată de înscrierea în ritual și, într-un sens mai larg, în instituțiile culturale ale religiei. Structura formală ca și funcția mimetică conduc deci la valorizarea în mit a repetiției în raport cu schimbarea, a identității sale în raport cu diferența sa.

Aceste metode de analiză se alătură, într-un anumit sens, observațiilor hermeneutice făcute deja din antichitate de către primii demitificatori. De fapt, dacă *muthos*-ul trebuie să se opună, în opinia lor, *logos*-ului, adevărului definit printr-o argumentație rațională, nu mai rămâne decât ca eficiența și consistența sa, pentru acel care îl înțelege ca text înzestrat cu sens, să țină de puternica sa articulare internă. Primii gânditori greci, care începuseră să demitifice cultura lor religioasă, ajunși pe punctul de a judeca mitologia inferioară proceselor de raționare abstractă, au recunoscut totuși cât de mult o poveste (*muthos*) se sprijină pe o structură constrângătoare în loc să fie o îmbinare eteroclită de secvențe sau de actanți. Platon, ca și Aristotel, acordă astfel mitului o organicitate care permite să i se găsească un început, un mijloc și un sfârșit în înlănțuirea unei povestiri. În dialogul *Gorgias*, Platon recunoaște astfel în mod semnificativ: „Nu este permis să abandonăm la mijloc nici măcar

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

mituri, ci numai după ce le-am dat un început astfel încât [un mit] să nu circule fără început.”⁶ (Platon, 1982, p. 72).

În consecință, n-am putea extrage din aceste proprietăți ideea că mitul oral se reduce la o totalitate narativă, închisă într-un tipar rigid. Pe fondul unei matrice fixe, de formă holistică ordonată, mitul se dovedește, de fapt, a avea un comportament metastabil, în felul fenomenelor fizice dinamice mereu în dezechilibru. Pe scurt, mitul apare de asemenea ca un compus de ordine și de dezordine, totodată pe un plan sincronic și pe un plan diacronic: mai întâi, în contextul civilizațiilor orale, nu pare să existe în general o formă originară unică, o versiune prototipică ce ar fi ulterior fidel conservată și repetată, un model primitiv, care ar constitui veridicitatea de referință a unei povestiri. Dimpotrivă, totul arată că un mit este dintr-o dată demultiplicat după variante care, implicând o schemă comună, permit devieri, inovații. Această constatare se verifică chiar în momentul trecerii de la tradițiile orale la versiunile poetice scrise. Studiind, spre exemplu, miturile grecești ale Ifigeniei, Jacques Boulogne nu observă decât o neîncetată variație de nume proprii, de genealogii și de situații critice.

Ceea ce noi numim mitul Ifigeniei rezultă dintr-o simplificare abuzivă, care privilegiază, fără nici o necesitate mitologică, rodul unei munci îndoite: aceea a vieții sociale, care asigură circulația unei anumite versiuni față de alta, și aceea a pictorilor, a sculptorilor, a poezilor, și, în general, a scriitorilor, care evocă sau convocă, pun în scenă sau în scris, figurile repertoriului mitologic, într-o manieră sau alta, după preferința lor⁷. (Boulogne, 1991, pp. 91-92).

⁶ « Il n'est pas permis d'abandonner même des mythes au milieu, mais seulement après leur avoir donné une tête afin qu'[un mythe] n'erre pas sans tête ».

⁷ « ce que nous appelons le mythe d'Iphigénie résulte d'une simplification abusive, qui privilégie, sans aucune nécessité mythologique, le fruit d'un double travail : celui de la vie sociale, qui assure la circulation de telle version plutôt que de telle autre, et celui des peintres, des sculpteurs, des poètes, et, plus généralement, des écrivains, qui évoquent ou convoquent, mettent en scène ou

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Un același tip de mit se conjugă deci la plural, intrând într-un mare număr de versiuni locale care autorizează modificări interne majore. Pe scurt, un mit este mai întâi o temă indicatoare mai degrabă decât un text constrângător, iar fluxul său de sens se etalează de-a lungul unui mare număr de canale care îi conferă singularități, care îi asigură diseminarea. De aceea un mit variază, chiar în timpul aceleiași epoci, în funcție de regiunile geografice și de grupele de populație; apoi, orice mit transmis pe cale orală este de asemenea supus unei evoluții lineare în cadrul duratei. Căci, chiar dacă admitem presiunea conservatoare a ritualului, nu pare că imperativul mimetic ar fi suficient ca să inhibe o creativitate continuă și progresivă. Pe măsură ce versiunile multiple ale aceluiași mit sunt transmise în timp, ele suferă la rândul lor transformări secundare care reînnoiesc puțin câte puțin povestirea. Actul oral de transmitere este întotdeauna, în felul lui, o formă de re-creație (Zumthor, 1987; Jousse, 1990).

Așa cum arată și Jacques Dournes, în miturile Jörai:

povestirea miturilor, de preferință noaptea și în poziție culcat, urmează un proces comparabil. Limbajul actual, perceptibil unui anturaj (fără ca prezența sa să fie necesară) al subiectului povestitor exprimă o experiență (pentru el tot atât de reală ca și condiția sa concretă prezentă) trăită de un altul și pe care el o reia la rândul său, sesizând mitul ca acțiune pe care o interpretează, reactivând un limbaj pe care și-l însușește. Și am constatat că atunci când un Jörai devine conștient de această dimensiune puțin explorată a lui însuși, el o percepe ca pe un apel la depășirea programului fixat de societatea sa formalistă, și din activat prin mit el devine agent⁸ (Dournes, 1968, p. 146).

en écrit, les figures du répertoire mythologique, d'une manière ou d'une autre, selon leur préférence ».

⁸ « la récitation des mythes, de préférence nocturne et en position couchée, suit un processus comparable. Le langage actuel, perceptible par l'entourage (sans que sa présence soit nécessaire), du sujet récitant exprime une expérience (pour lui aussi réelle que sa condition concrète présente) faite par un autre et qu'il reprend à son compte, saisissant le mythe comme action qu'il joue, réactivant un langage qu'il fait sien. Et j'ai constaté que, lorsque le Jörai prend conscience

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

De altfel, chiar Claude Lévi-Strauss, care a recunoscut constrângerea mecanismelor de invarianță în structura logico-combinatorie a mitului, nu admite mai puține procese de transformare, surse de variație, după modelul variațiilor muzicale ale fugii, și chiar procese de entropie care pot conduce până și la schimbarea mitului.

Numai aplicând sistematic reguli de opoziție se nasc miturile, ies la iveală, se transformă în alte mituri ce se transformă la rândul lor; și așa mai departe, până la punctul în care praguri culturale sau lingvistice prea dificil de atins sau inerția proprie înseși mașinăriei mitice nu mai produc decât forme slabe și de nerecunoscut...⁹ (Lévi-Strauss, 1971, p. 539).

Mitul ar presupune deci un dublu nivel de organizare: un plan invariant și un plan probabilist, în interiorul căruia vine să se strecoare creativitatea individuală (Strauss, 1971, p. 539).

Mitul ca joc

În această privință, purtătorul de cuvânt tradițional al mitului nu poate fi asimilat unilateral de un agent cultural ce manipulează cu teamă o credință sacră. Este necesară, fără îndoială, repunerea în discuție a unui anumit statut al mitului, moștenit din singura sa apartenență presupusă la lumea religioasă, care face să i se atribuie o gravitate solemnă, atașata unui enunț venerabil și sacru. Dacă exist cu siguranță povestiri fondatoare mai imuabile decât altele, mai ales în ceea ce privește

de cette dimension peu explorée de lui-même, il la saisit comme un appel à dépasser le programme fixé par sa société formaliste, et d'agi par le mythe il devient agissant ».

⁹ « C'est en appliquant systématiquement des règles d'opposition que les mythes naissent, surgissent, se transforment en d'autres mythes qui se transforment à leur tour ; et ainsi de suite, jusqu' à ce que des seuils culturels ou linguistiques trop ardu à franchir, ou l'inertie propre à la machinerie mythique, elle-même, ne délivrent plus que des formes affaissées et rendues méconnaissables... ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

introducerea lor în viața culturală sau mistică, lor nu le pot fi asimilate toate povestirile constitutive din memoria unui grup.

Căci, la drept vorbind, mitul oral face, în civilizația tradițională, obiectul unei distanțări critice sau ironice; care funcționează ca un dispozitiv de punere în abis, ce favorizează receptivitatea multiplă. Chiar dacă într-o societate tradițională, cu o puternică influență mitică, oamenii cred în mitul lor, ca donatori de sensuri, de aici nu rezultă Dournes că ei le interiorizează printr-un mecanism de pură fascinație necugetată. Nu numai omul tradițional știe că e vorba de povești care de la început atrag atenția și trezesc curiozitatea ca orice poveste, dar lui nu-i este în general interzis să le abordeze cu un anume umor, cu o distanțiere ironică, continuând să le dea crezare, și să extragă din ele semnificații personale (Huizinga, 1951). Pentru Jacques Dournes, „mitul nu este ceva definitiv, el se rescrie cu fiecare povestire. El e conceput pe un joc de formule-joc ca și « joc de societate » și nu « joc de chei » – ca figură de dans mai degrabă decât de epură”¹⁰ (1968, p. 95); „mitul, care nu este mai definitiv decât un eseu, nu mai consideră această lume invariabilă; el distrage omul de la ea recreând asamblări dispersate, situații inversate. Distracția și recrearea sunt efectele funcției mitice”¹¹ (Dournes, 1968, p. 186).

Altfel spus, mitul este, de asemenea, o ocazie de teatralizare a limbajului ce cuprinde diferite efecte de transformare care, departe de a fi prejudiciabile seriozității sensului, pot participa la interiorizarea lui. Dramatizarea cuvântului mitic, chiar sub formă comică, este deci uneori mai aproape de spectacol decât de cult, și, în consecință, compatibilă cu atitudini de joc, care nu exclud deloc pregnanța semnificației, profunzimea impactului asupra auditoriului sau martorilor.

¹⁰ « le mythe n'est pas quelque chose de tout fait, il se fait à chaque récitation. Il est bâti sur un jeu de formules-jeu comme “jeu de société” et non “jeu de clefs” – en figure de danse plus que d'épure ».

¹¹ « le mythe qui n'est pas plus définitif qu'un essai, ne considère pas non plus ce monde-ci comme invariable ; il en distrait l'homme en créant des assemblages disparates, des situations inversées. Distraction et récréation sont des effets de la fonction mythique ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Se pare deci că o povestire mitică este o formă imaterială a culturii, supusă unui proces de diferențiere internă a sensului, în spațiu și în timp totodată, ceea ce îi asigură o demultiplicare culturală și nu numai accidentală. Departe de a constitui un patrimoniu de povești în mod hieratic închis, mitul este destinat, din cauza împărtășirii și transiterii sale, unei metamorfoze permanente. Naratorii mitului, departe de a fi purtători de cuvânt conformiști și sterili, îi asigură o continuă reînnoire. A povesti mituri înseamnă a introduce diferență și deci a mitiza, adică a participa la reînnoirea, la recrearea mitului. Mitul este în chiar reluarea sa fundamental poietic, generator de noutate și de varietate (Détienne, 1981, p. 77).

Rescrierea mitului

Jocul diferențiator intern al repetării mitului comportă deci o dimensiune demistificatoare care, în felul său, demitifică moștenirea narativă pentru a o supune unor inovații care remitizează la rândul lor memoria. Cu siguranță, problema își schimbă natura atunci când mitul, într-o cultură dată, face obiectul unei veritabile demitificări, adică își vede statutul narativ contestat. În Grecia, de exemplu, *muthos*-ul începe să treacă drept o ficțiune incoerentă sau mincinoasă, care poate fi demitificată printr-un discurs, critic (*logos*). În mod simultan, de altfel, povestirile mitice tradiționale cunosc o transpunere scrisă care favorizează interpretarea lor alegorică (Détienne, 1981, p. 123). Dar trebuie oare asociată această sciziune dintre *muthos* și *logos* și conversia concomitentă a oralului în scris cu o recesiune a mitului, ba chiar cu dispariția sa (Lévi-Strauss, 1971), sau ar trebui mai degrabă să vedem aici condițiile posibile ale unei renașteri? Miturile nu devin ele un material disponibil pentru o altă practică culturală, reelaborarea lor sub formă de producție artistică sau de mituri politice, spre exemplu, asumându-și un nou tip de circulație a imaginarului în societățile care și-au integrat *logos*-ul?

Într-un anumit sens, dacă viața mitului este inseparabilă de recrearea sa orală permanentă, ar trebui să ne așteptăm la faptul ca fixarea miturilor în scris și mai ales interpretarea lor

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

alegorică să conducă la declin, pietrificare, ba chiar la sfârșitul mitului. Fixat în scris, mitul nu ar mai fi decât o amintire a semnelor moarte, devenite, în cel mai bun caz, materiale pentru recompoziții ludice și estetice, sau suporturi pentru tratamente științifice în scopul degajării de aici a unei structuri reci și abstracte. Este important deci să ne întrebăm care este destinul mitului în cadrul civilizației scrise. Și dacă această trecere la forma scrisă implică o transcriere a cuvântului, această transcriere este oare în mod fatal o diminuare de sens, sau ne-am putea aștepta ca transcrierea mitului să devină adesea o ocazie a unei rescrieri care ar fi, la rândul său, un moment, o tehnică a continuării, ba chiar a reanimării unui mit? Pe scurt, trecerea de la oral la scris și confruntarea cu *logos*-ul nu ar oferi ocazia unei alte forme de poietică mitică, prelungind creativitatea spontană a oralității?

De la mit la roman

Înțelegerea raportului dintre mitul oral și mitul scris este inseparabilă de nașterea însăși a genurilor literare, în special în Occident. Patrimoniul literar (teatrul, poezia și, mai târziu, romanul) constituie, de fapt, un loc de conservare și de transformare a unui patrimoniu religios anterior. Încă din Grecia antică teatrul se dezvoltă în siajul mitologiei arhaice (Aristotel, 1990). În ce sens se manifestă această tradiție?

Cu siguranță, reluând procesul genealogic trasat deja de Nietzsche, am putea considera că literatura și teatralizarea mitului în antichitate, în special în tragedie, corespund unei raționalizări apolinice care se asociază cu o pierdere a sensului esențial și cosmic al mitului religios arhaic (Nietzsche, 1964). În acest sens, de altfel, nașterea filosofiei contemporane cu creația literară ar confirma un proces de demitizare generală a culturii în favoarea ascensiunii unei raționări morbide, care conduce mai târziu la ratificarea sciziunii între viață și gândire. Într-un sens mai larg, *muthos*-ul pare într-adevăr să-și schimbe semnificația. Aristotel, de exemplu, reabilitează *muthos*-ul ca punere în scenă narativă a acțiunilor și a personajelor, dar, de fapt, matricea

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

genurilor literare din care, într-o manieră surprinzătoare, însuși mitul social și oral pare exclus (Chartier, 1990).

Totuși, creația literară (în paralel cu creația plastică) n-ar putea ea să fie înțeleasă și ca un mod de perpetuare a mitului? În particular, romanul nu poate el fi considerat ca o transfigurare a mitului oral? Cu siguranță, forma literară a scrierii românești marchează triumful, în civilizația occidentală și creștină, a subiectivității individuale, a imaginației ficționale, care este contemporană cu „decepția” lumii. Luând în considerare primele romane grecești și baroce, Georges Molinié arată de altfel că

autorul romanului se naște în momentul adâncirii construcției anonime a mitului... Ineficacitatea mitului face ca stilizarea universului să devină personală, să se încarneze în experiențe comune; reprezentarea colectivă se risipește într-o succesiune de destine individuale ireductibile¹² (Molinié, 1977, p. 80).

Dar dacă narațiunea își schimbă forma, romanul, pe parcursul propriei sale diversificări istorice și tipologice, reiterează povești omologe miturilor și le asigură o împărțire și o transmitere culturală. Pierre Grimal a susținut de altfel că primele romane grecești se înscriu în siajul unei tradiții populare a povestitorilor și ajută cititorul să pătrundă în densitatea experienței vieții, la fel ca și miturile arhaice (Grimmal, 1963). Expresia literară, departe de a se reduce la un proces de demitizare a lumii, ar permite deci să se asigure o transfigurare pozitivă a anumitor conținuturi mitice și, în consecință, a perenizării lor. Dacă această ipoteză este acceptabilă, este încă vorba de a cunoaște câteva tipuri de transformări care însoțesc trecerea de la mitul tradițional la mitul literar. Se pare că putem distinge cel puțin trei dintre acestea.

¹² « l'auteur de roman naît quand s'abîme la construction anonyme du mythe... L'inefficacité du mythe fait que la stylisation de l'univers devient personnelle, s'incarne dans des expériences communes ; la représentation collective s'éparpille en une succession de destins individuels irréductibles ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Reanimarea hermeneutică

Demitificarea, așa cum a fost dusă la bun sfârșit încă din antichitate, este probabil un proces mai ambivalent decât pare. Pe de o parte, se dezvoltă incontestabil o interpretare reductivă, care vizează demitologizarea spiritului, încetarea mediației imaginației mitice numai în beneficiul rațiunii analitice, care confruntă doar date ale experienței și concepte abstracte. Această hermeneutică a vidului a sfârșit de altfel prin a se extinde chiar la povestirile religioase, sub pretextul de a purifica credința și de a o face compatibilă cu rațiunea. Dar Platon inaugurează deja o altă cale, o hermeneutică instauratoare de sens, care reinvestește povestirile mitice prin exegeză pentru a face din ele un mod de gândire simbolică (Durand, 1964; Détienne, 1981). Miturile pot deci să facă loc unei reluări a sensului lor într-un nou context cultural de receptare. Discursul mitic nu mai este, de atunci, afectat recitării, ci unei explicitări a ac  iunii sensului, sub formă narativă, sau, într-un sens mai general, argumentativă. Teologia creștină își asumă, de altfel, în maniera sa, moștenirea imaginarului mitologiei p  g  ne, recunosc  nd adesea c  te mituri anterioare enun   în mod indirect, voalat, figurat, oblic, adevăruri ale noii Revel  rii divine (Sezn  e, 1993). Exegeza neoplatoniciană, apoi medievală, aplică de altfel ansamblului povestirilor sfinte   ntrepretarea cvadruplă după planurile literal, alegoric, analogic și mistic (Lubac, 1959-1964).

Cu siguran  , prin această destina  ie inedită a mitului nu se poate vedea dec  t o intelectualizare discursivă care îl lipsește de specificitatea sa internă, pentru că ea îl aservește imperativele noetice ale cunoașterii reflectate. Nu rezultă decât că tradi  ia exegetică nu numai că a alimentat o cultură savantă cu culegerile ei de povestiri, de personaje și de situații exemplare, care încorporează patrimoniul mitic în reprezentările și credin  ele unei societăți, dar a permis, de asemenea, chiar îmbogățirea povestirilor cu noi straturi simbolice. Căci arta europeană, tributară mișcării exegetice, sub forma sa religioasă sau profană, a asigurat o realimentare psihică a imaginarului colectiv și mai ales a scandat vechile mituri după noi ritmuri.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

E semnificativ să constatăm că științele umane, ele însele, continuă travaliul istoric al teologiei și participă la iradierea semantismului mitic tradițional. Astfel, psihanaliza, pe parcursul expresiilor sale savante ca și pe parcursul doxografiei populare, a reactivat mituri pentru a face din ele unelte vii ale înțelegerii de sine a omului modern. Sigmund Freud, spre exemplu, a asigurat, fără nicio îndoială, poveștii grecești a lui Oedip o răspândire colectivă și o relevanță psiho-simbolică de o mai mare amploare decât tragediile antice. Mediarea prin discursul teoretic, științific, departe de a lipsi mitul de substanța sa, îi redă uneori, prin efectele sale culturale, o nouă vitalitate. Abstractizarea introdusă în mit de exegeză religioasă sau hermeneutică a științelor umane se găsește atunci, în mod paradoxal, antrenată într-un proces dialectic ce îi permite să-i fie din nou atribuită concretețe antropologică, specificitate psiho-socială. După logica hegeliană, am putea susține că interpretarea rațională constituie, în acest sens, un moment de negativitate, de alienare a mitului care precedă o împlinire totalizatoare, o interiorizare mai desăvârșită (Girardet, 1990; Retzler, 1981).

Acest proces de reimersiune culturală a unui mit este de altfel prelungit și amplificat atunci când cultura hermeneutică a unei epoci alimentează, la rândul său, literatura. Opera lui Michel Tournier, de exemplu se reînscrie astfel în mediul narativ al secvențelor miturilor în prealabil supraîncărcate cu noi valențe simbolice degajate de științele umane și mai ales de psihanaliză (Tournier, 1975).

Altfel spus, un mit își supraviețuiește lui însuși, în maniera sa, din momentul în care el se servește de substratul simbolic vizând sensul, într-un nou câmp de receptare. Perenitatea sa nu permite deci numai evaluarea unei supraviețuiri pasive autohtone, ci și unei capacități de a se preta la noi reinvestiri de semnificație într-un context cultural străin, îndepărtat în spațiu sau în timp.

Bricolajul mitic

Dintr-o altă perspectivă, mitul nu se transformă în urma receptării sale, ci prin organizarea arhitecturii narative. În timp

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ce în procesul reactualizării hermeneutice, mitul viu este în general reluat în totalitatea referențială, numai pentru a fi recitat altfel, din contră, aici el se vede supus unei munci creatoare de destructurare. Un anumit număr de producții imaginative, care se exprimă pe calea imageriei populare sau a folclorului (Voraigue, 1967) sau care trec prin domeniul savant al artei (pictură mitologică, referințe poetice), detotalizează povestirile colective, le descompun în mitemuri (scene, personaje etc.) care devin astfel veritabili electroni de sens, liberi să supraviețuiască pe cont propriu sau să intre în noi asociații, în noi povestiri. Poietica mitică se leagă din acest moment de o logică a dezmembrării-remembrării, care nu este, fără a aminti logica productivă a bricolajului, cea pe care o descrie Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1962, p. 33). În acest caz, fragmente ale corpurilor materiale sau aici, în această împrejurare, textuale, se găsesc reintroduse după reducere la o formă și la o combinație reziduală (hibridizare), în noi ansambluri. Astfel, mitul nu își supraviețuiește lui însuși, într-o manieră aleatorie, ci se vede diseminat într-un vast câmp de referințe culturale.

Cu siguranță, în acest proces nu putem vedea decât o dislocare ce pune capăt povestirii totalizatoare considerate ca matrice a unei culturi orale. Nu putem ignora, totuși, faptul că într-o mulțime de contexte religioase, devenite deja tradiționale, mitul nu se etalează sub forma unui ansamblu arhitectonic unificat, ci ia forma dislocată a fragmentelor de istorie sau de formule. Edmond Ortigues ia cunoștință de acestea, de exemplu, relativ la mitologia mai multor religii africane bogate în obiceiuri, din care etnograful nu alege, în general, decât „fragmente ale unei « cunoașteri » dispersate în diverse contexte culturale sau instituționale”¹³ (Ortigues, 1981, p. 83). De altfel, el pune această fragmentare în paralel cu polimorfismul povestirii dovedit în cazul monoteismului:

Peste tot, pentru a ajunge la centru, Spiritul sfârșimă
Litera. Aceași incoerență, caracteristică unei gândiri

¹³ « lambeaux d'une "connaissance" dispersée en divers contextes culturels ou institutionnels ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

religioase vii, se regăsește în crearea Cărților sfinte: colecții de *Logia* au precedat Evanghelia; cele mai vechi versete ale Coranului au fost scrise, se spune, pe oseminte și alte materiale disjuncte; Biblia lui Ezdra este un „amestec” de documente...¹⁴ (Ortigue, 1981, p. 81).

Transfigurarea barocă

În sfârșit, la intersecția celor două logici precedente, se poate dezvolta o procedură de tip „baroc”, în care formarea mitică se vede transformată printr-o re-scriere ludică ce acționează prin intermediul inversiunilor, sau aparențelor înșelătoare. Astfel, creația ficțională contemporană (literară sau audiovizuală) se prezintă adesea sub forma unei recreări libere a miturilor străvechi sau apărute din alte contexte culturale. Este, deci, vorba nu de o reîntoarcere a mitului, ca și cum am avea de-a face cu adaptarea unui mit străvechi la condițiile sensibilității sau inteligibilității actuale, ci de o reîntoarcere la mit cu o intenție ficțională.

Scriitorul, adaptând o matrice mitică de referință, remitizează astfel literatura, în sensul că el recunoaște că mitul oferă o încărcătură simbolică, neegalată și inegalabilă de către imaginația individuală. Dar, în loc să devină simplul mesager postum al unui mit mort, scriitorul reunește ansamblul de variație și de diferențiere a narativității mitice pentru a face să apară în filigran o poveste nouă, inedită. Noul text mitologic este deci obținut prin procedee controlate de structurare, de suprapunere, de metisaj, de intersectări intertextuale (amestec de mituri biblice și păgâne, de exemplu) care nu sunt deseori lipsite, la rândul lor, de umor sau ironie. Astfel, Frédéric Tristan, apărător al unei mișcări plasate sub egida „Noii ficțiuni”, vrea să readucă la viață în conținutul noilor povestiri panoplia

¹⁴ « Partout pour atteindre au cœur, l'Esprit casse la Lettre. Le même décousu, caractéristique d'une pensée religieuse vivante se retrouve dans la confection des Livres saints : des collections de Logia ont précédé les Évangiles ; les plus vieilles sourates du Coran ont été écrites, dit-on, sur des ossements et d'autres matériaux disjoints; la Bible d'Esdras est une marqueretterie de "documents"... ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

imagnarului mitic așa cum Mircea Eliade îl plasa la originea viziunii lumii tradiționale.

Pentru noi, oameni cu memoria uzată, cu simțurile dereglate, cu inteligența supraîncărcată, este evident că nu mai există nici o întoarcere posibilă la acest stadiu originar. În schimb, .chiar pe parcursul acestui joc al memoriei uzate, al simțurilor dereglate, al inteligenței supraîncărcate, noi putem relua firul acestui *poëin*, ridicând la nivelul operei de artă tot ceea ce „autorii buni” și „criticii” autentici dezaprobă, adică: parodia, neverosimilul, colajul, digresiunea, ucronia, îmbucările succesive, falsificarea istorică, amestecul genurilor, dialogurile inventate, enigmele, ezoterismul, manipularea vizibilului și invizibilului, a seriosului și a burlescului, a pseudo-științificului și a epopeii [...]”¹⁵ (Tristan, 1992, p. 77).

În toate aceste practici, proprii creativității artistice occidentale, materialul mitic, oral și autohton cunoaște cu siguranță o deplasare pe măsura distanței existente între creativitatea permanentă a unei civilizații tradiționale și o recreare artificială menținută de coduri de creație literară sau plastică. Ar trebui totuși să ne agățăm de o nostalgie primitivistă și să nu judecăm imaginarul mitic decât în funcție de o pierdere, de o distanță, de o îndepărtare față de o formă prototipică? Sau, mai bine, n-ar trebui considerat că bogăția mitului rezidă chiar în această capacitate de anamorfoză care-i permite să supraviețuiască lui însuși sub forma altor expresii? Un mit este poate cu atât mai profund și mai bogat, cu cât el rezistă acestei violențe scripturale, acestei torsiuni a imaginațiilor individuale și ficționante și cu cât el

¹⁵ « Pour nous, hommes à la mémoire usée, aux sens perturbés, à l'intelligence encombrée, aucun retour à ce stade originel n'est évidemment possible. En revanche, c'est à travers le jeu même de cette mémoire usée, de ces sens perturbés, de cette intelligence encombrée que nous pouvons reprendre le fil de ce *poëin*, portant au niveau de l'œuvre d'art tout ce que les “bons auteurs” et les “critiques patentés” réprouvent, à savoir : la parodie, l'in vraisemblance, le collage, la digression, l'uchronie, les emboîtements successifs, la falsification historique, le mélange des genres, les dialogues controuvés, les énigmes, l'éso térisme, la manipulation du visible et de l'invisible, du sérieux et du burlesque, du pseudo-scientifique et de l'épopée [...] ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

continuă să incite la ascultare – sau la lectură –, pe scurt, să aibă efect, să servească acum și aici oamenilor la elaborarea sensului? În această privință, un mit care, deși legat de reprezentările și credințele unui grup, nu s-ar lăsa niciodată tradus ar fi nu mai bogat, ci mai sărac decât acela care accede la o traductibilitate universală, la o traducere spațio-temporală generalizată. Imaginația mito-poietică câștigă deci probabil prin faptul de a fi smulsă din singularitatea sa, din „idioția” sa, dintr-o supradeterminare romantică.

Mit și istorie

Mitul pare deci să dea seamă de o formă eminemente mobilă, maleabilă, care renaște din propria cenușă chiar când pare să fie pierdută, care dispune de o plasticitate ce îi permite să amortizeze diferențele și transformările. Departe de a fi o construcție univocă, eternizată, păstrată cu teamă, mitul constituie o matrice arhetipală plecând de la care imaginația recreată, regenerată, reconstruiește noi povestiri. Atlasul mitic lasă deci loc, într-o cultură dată, unor transformări continue, care implică totodată mișcări de ascensiune și de declin ale anumitor mituri, dar și variații ciclice și ritmice ale acelorași rădăcini semantice. Niciodată vitalitatea sferei mitice nu se măsoară mai bine decât prin schimbările miturilor, în dublul sens al termenului, schimbări interne în cadrul mitului, și chiar schimbări ale referențialelor mitice de-a lungul axei temporale culturale. Această transformare a miturilor afectează de altfel și miturile literare și artistice în general, ca și miturile sociale și politice, care comunică între ele în interiorul temporalității istorice.

Perenitatea miturilor pare să fie un fapt plauzibil pentru antropolog și sociolog, care se află plasați în fața unor formațiuni imaginare a căror inovație, în general, maschează prost pierderea unor forme sau conținuturi străvechi. Istoria producțiilor materiale este astfel bogată în recurențe, în pseudomorfoze, în bucle, care trimit la ceea ce Pareto numește reziduuri invariante (Pareto, 1974). Totuși, corpul mitic evoluează la nivelul

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

derivărilor, adică al determinărilor diferite ale aceleiași structuri schematice, care cunoaște inflații și deflații succesive.

Astfel reconstituie Gilbert Durand un tip ideal al mitului lui Prometeu, pe baza mitemelor originare, fixe calitativ și cantitativ, care se referă la acte, situații și decoruri (Natură titanică, nesupunere abilă, pedeapsă, părinte al oamenilor, libertate, nemurire). Devine totuși posibil, într-un timp secund, să-i studiem fluctuațiile istorice pe parcursul mai multor familii de mituri, care converg toate spre „credința în om contra credinței în zei... Acest mit definește deci întotdeauna o ideologie raționalistă, umanistă, progresistă, științifică și, uneori, socialistă”¹⁶ (Durand, 1978, p. 35). Dar pe parcursul reluărilor sale, structura mitului suferă, în anumite împrejurări, distorsiuni care pot apărea „prin modificarea sau pătrunderea în coloanele mitemice”¹⁷ (Durand, 1978, p. 38) Mitologia descoperă deci legi generale, - „derivări prin simplă pierdere, prin sărăcire până la alegorie - și atunci când nu mai există decât unul sau două mitemuri, nu mai există mit -, sau prin anastomoză, captare a altor serii mitice apropiate”¹⁸ (Durand, 1978, p. 47).

Gilbert Durand consideră totuși necesară reperarea, în egală măsură a unui fenomen de uzură a mitului, care duce la eclipsa sa în domeniul culturii. Acest proces poate urma două căi, una ducând la excesul de denominație, vedem atunci „cum, prin simpla conservare a numelui, a numelui propriu, pentru tirs, pentru Prometeu, [...] dar prin golirea substanței, mitemice, avem o uzură a mitului, și nu o dispariție, căci germenul mitic poate întotdeauna să înmugurească din nou”¹⁹ (Durand, 1978, p. 44); celălalt se produce, din contră, dintr-un exces de conotație, care

¹⁶ « la foi en l'homme contre la foi en dieu... Ce mythe définit donc toujours une idéologie rationaliste, humaniste, progressiste, scientiste et, quelquefois, socialiste ».

¹⁷ « par modification ou intrusion dans les colonnes mythémiques ».

¹⁸ « des dérivations par perte pure et simple, par appauvrissement jusqu'à l'allégorie - et lorsqu'il n'y a plus qu'un ou deux mythes, il n'y a plus de mythe -, ou alors par anastomose, captage d'autres séries mythiques proches ».

¹⁹ « comment, par simple conservation du nom, du nom propre, pour le thyrs, pour Prométhée, [...] mais par vidage de la substance mythémique, vous avez une usure du mythe, mais pas une disparition, car le germe mythique peut toujours bourgeonner à nouveau ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

se alătură unei imposibilități de denominație în cadrul mitului: mitul se află deci în stare latentă, dar nu ajunge să se facă recunoscut în literaritatea textului.

Ritmica mitică

Pornind de la o astfel de metodă, putem de asemenea să urmărim traseul pe care îl urmează, într-un plan diacronic, miturile vechi sau noi, ortodoxe sau eretice, derivate sau uzate, modul în care ele traversează ansamblul câmpului cultural și cum se formează, în mod regulat, constelații coerente pe parcursul expresiilor lor sociale sau artistice. Așa cum a stabilit și Gilbert Durand, mitanaliza permite de fapt reconstituirea unui mod de ritmici, culturale pentru același *phylum* mitic și chiar a unor bazine de diversificare geo-culturală; pe de o parte, același mit urmează un fel de periodicitate a activării sale, care poate fi măsurată cu un dispozitiv statistic de frecvențe. Putem astfel scoate în evidență, pentru o epocă dată, mituri dominante și mituri recesive, a căror durată de viață poate fi chiar evaluată la o perioadă de trei generații (Durand, 1979). Putem astfel, pe scala macroistoriei, a duratei îndelungate, să reperăm reveniri ciclice ale aceluiași pachet de mituri, care servesc, în orice moment, drept interpret comun al experienței sociale. Gilbert Durand reconstituie astfel ritmica de actualizare a mitului lui Hermes, care lasă loc la șase sau șapte „explozii” succesive, fiecare văzându-se totuși modificată sub presiunea unei derivări prin sincretism, care se produce „atunci când, într-o arie istorico-culturală, un mit, parțial sau total, este confundat, anexat sau anexant al altor travee mitice”²⁰ (Durand, 1987, p. 22). Astfel, în epoca Renașterii gotice din secolul al XII-lea, Hermes-Mercur se vede, prin alchimie, asociat cu un principiu lunar, în timp ce el devine mai degrabă mercurian în secolul al XIV-lea și sfârșește, din contră, egiptenizat, la sfârșitul secolului al XVIII-lea; pe de altă parte, un același *phylum* mitic poate lăsa loc, chiar într-o civilizație scrisă, unei diversificări geo-culturale în funcție de

²⁰ « lorsque dans une aire historico-culturelle un mythe, en totalité ou en partie, est confondu, annexé ou annexant d'autres travées mythiques ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

bazine semantice care accentuează, fiecare după înșiruirea sa, un anume pachet de semnificații. Un mit se declină deci bine la plural, orientându-se spre polarități care actualizează fiecare parte a mesajului hermeneutic care îi este imanent. Gilbert Durand descoperă astfel, în Europa creștină, un veritabil atlas geo-cultural, care însumează, în funcție de un număr fix de poli, diferitele mituri dominante ale unei epoci. Printre altele, putem compara astfel climatul socio-cultural celtic care va deriva mitul în general pe latura „figurațiilor naturale”, ba chiar realiste, cu cel germanic, care „va deriva orice mit în sensul unei interiorizări”²¹ (Durand, 1987, pp. 20-21; Wunenburger, 1989, p. 63). În toate aceste figuri se găsește deci atestată o dinamică a pluralizării care asigură pregnanța mitului în cultură.

La sfârșitul acestor trasee diferite, mitul se dovedește a fi o formă imaginativă profund autoplăstică și creatoare. Această creativitate se sprijină, în mod paradoxal, pe o anumită demitizare, adică pe o alterare a transmisiei literale, pe o diminuare a atitudinilor de adeziune care lasă loc, în labilitatea labirintică a povestirii, unei subiectivități care își reînsoșește forma și sensul, sintaxa și semantica.

Însă această creativitate este în general conținută, pentru că ea face posibilă o continuă remitizare, în interiorul structurilor dinamice, orientate și polarizate, care canalizează mito-poietica pe cale culturală. Căci specificul mitului este, așa cum reiese din demersurile structuralist și formalist, confirmate de filosofia profunzimilor, acela de a oferi o rezistență proprie, o adevărată „antitipologie” care face din aceasta o adevărată materie psihică, o realitate arhetipală care parcurge timpul și culturile, și care îl alătură universalului, unor forme a priori ale oricărei imaginații. Dar tocmai această constrângere substanțială intrinsecă face posibilă metamorfoza mitului, care se dovedește a fi un proces complex ce combină factori interni (intenție hermeneutică) și factori externi (pregnanță culturală a imaginarului).

Rămâne numai să hotărâm dacă demersul științific al mitului, datorat efortului de teoretizare al științelor umane, participă el însuși la această logică a metamorfozei. El a provocat,

²¹ « va dériver tout mythe dans le sens d'une intériorisation ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

fără îndoială, obiectivare și deci o alterare inedită a mitului, mai profundă decât orice alegorizare anterioară, și a dat adesea naștere unor obstacole epistemologice neprevăzute, care pot ocaziona o misificare antropologică asupra lui *homo sermonis*, omul cuvântului; dar, printr-un fel de viclenie a istoriei, disciplină mitografică sau mitologică a contribuit poate, la acest sfârșit de istorie extremă a Occidentului, și la remitzarea sau la nașterea noilor mituri, care nu sunt, la urma urmei, decât metamorfoze ale celor mai străvechi mituri. Căci *logos*-ul științelor umane și-a redescoperit, împotriva oricărei așteptări, propriile limite și face loc din nou, în centrul Antropos-ului, *muthos*-ului, fondatorul tuturor sensurilor.

Referințe:

Aristotel (1990). *Poétique* [Poetics]. Livre de Poche Classique.

Boulogne, J. (1991). Le travail des poètes sur le mythe [The work of poets on myth]. *Urania*. Universitatea din Lille-III. n° 1, pp. 91-92.

Brisson, L. (1982). *Platon, mots et mythes* [Plato, words and myths]. Maspero.

Bultmann, R. (1968). *Jésus, mythologie et démythologisation* [Jesus, mythology and demythologization]. Seuil.

Chartier, P. (1990). *Introduction aux principales théories du roman* [Introduction to the major theories of the novel]. Bordas.

Dournes, J. (1968). *L'homme et son mythe* [The man and his myth]. Aubier-Montaigne.

Détienne, M. (1981). *L'invention de la mythologie* [The invention of mythology]. Gallimard.

Dufour, R.-D. (1990). *Les mystères de la trinité* [The mysteries of the trinity]. Gallimard.

Durand, G. (1964). *L'Imagination symbolique* [Symbolic imagination]. P.U.F.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Durand, G. (1978). Pérennité, dérivations et usure du mythe [Perpetuity, derivation and use of myth]. *Problèmes du mythe et de son interprétation* [Problems with the myth and its interpretation]. Les Belles-Lettres.
- Durand, G. (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre* [Mythical figures and faces of the work]. Berg International.
- Durand, G. (1987). Permanence du mythe et changement de l'histoire [Permanence of myth and change of history]. *Le mythe et le mythique. Cahiers de l'Hermétisme* [Myth and the mythical. hermeticism notebooks]. Albin Michel.
- Eco, U. (1979). *L'œuvre ouverte* [The Open Work]. Seuil.
- Eliade, M. (1969). *Le mythe de l'éternel retour* [The myth of eternal return]. Gallimard.
- Freund, J. (1974). *Pareto, la théorie de l'équilibre* [Pareto, the theory of equilibrium]. Seghers.
- Girardet, R. (1990). *Mythes et mythologies politiques* [Political myths and mythologies]. Seuil.
- Grimal, P. (1963). *Romans grecs et latins* [Greek and Latin novels]. Gallimard.
- Huizinga, J. (1951). *Homo ludens*. Gallimard.
- Jousse, M. (1990). *Style oral et rythmique et mnémotechnique en verbo-moteur* [Oral and rhythmic style and mnemonics in verbo-motor]. G. Baron.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *Pensée sauvage* [The Savage Mind]. Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *Mythologique. L'homme nu* [Mythological. The naked man]. vol. IV. Plon.
- Libis, J. (1978). Fermeture mythique et ouverture romanesque [Mythical closure and romantic opening]. *Problèmes du mythe et de son interprétation* [Problems with the myth and its interpretation]. Les Belles-Lettres.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne* [The postmodern condition]. Les Éditions de Minuit.
- Lubac, H. de (1959-1964). *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture* [Medieval Exegesis. The Four Senses of Writing]. 4 vol. Aubier.
- Molinié, G. (1977). Roman grec et roman baroque : du mythe au roman. *La formation et la survie du mythe* [The formation and survival of the myth]. Les Belles-Lettres.
- Nietzsche, F. (1964). *La naissance de la tragédie* [The birth of tragedy]. Gonthier.
- Ortigue, E. (1981). *Religions du livre, religions des coutumes* [Religions of the book, religions of customs]. Le Sycomore.
- Pépin, J. (1958). *Mythe et allégorie* [Myth and allegory]. Aubier.
- Platon (1982). *Georgias*. Maspero
- Retzler, A. (1981). *Mythes politiques modernes* [Modern political myths]. P.U.F.
- Ribard, J. (1978). Littérature médiévale d'origine celtique et le mythe [Medieval literature of Celtic origin and myth]. *Problèmes du mythe et de son interprétation* [Problems with the myth and its interpretation]. Les Belles-Lettres.
- Seznée, J. (1993). *La survie des anciens dieux* [Survival of the ancient gods]. Flammarion.
- Tournier, M. (1975). *Le vent du Saint-Esprit* [The Wind of the Holy Spirit]. Gallimard.
- Tristan, F. (1992). Lorsqu'il eut traversé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre [When he crossed the bridge, the ghosts came to meet him]. *Jeux de fiction. Cahiers Figures* [Fiction games. Figures notebooks] Éditions Universitaires de Dijon. n° 10, pp. 62-75.
- Voraigne, J. de (1967). *Légende dorée* [Golden legend]. Garnier-Flammarion.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Wunenburger, J.-Jacques (1989). L'imaginaire baroque : approche morphologique à partir du structuralisme figuratif de G. Durand [The baroque imagination: A morphological approach based on G. Durand's figurative structuralism]. *Cahiers de la littérature du XVII^e siècle. Litteratures Classiques* [Notebooks on 17th-century literature. Classical Literature] n°8, 1986. Privat éditeur, pp. 85-105.

Zumthor, Paul (1987). *La lettre et la voix* [The letter and the voice]. Seuil.

**LES CONTES D'HOFFMANN : DE L'ALLEMAND VERS LE
FRANÇAIS, DE LA LITTÉRATURE À L'OPÉRA, DE
L'OPÉRA AU CINÉMA¹**

**HOFFMAN'S TALES: FROM GERMAN INTO FRENCH,
FROM LITERATURE INTO OPERA, FROM OPERA
INTO FILM**

Katarina MARINČIČ

Université de Ljubljana, Slovénie
University of Ljubljana, Slovenia

Email: katarina.marincic@ff.uni-lj.si

Abstract

At a time when German Romantic literature was first gaining popularity in France, Hoffmann was still a virtually unknown author, even in Germany. As a result, his work entered French cultural consciousness relatively late, but it left a lasting mark. In this context, we are particularly interested in the thesis, already present among 19th-century French authors (Gautier, Ampère), that Hoffmann's popularity with French readers is linked to his keen sense of observation and description of everyday life. According to this interpretation,

¹ Article History: Received: 26.08.2025. Revised 18.09.2025;. Accepted:22.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: MARINČIČ, K. (2025). *LES CONTES D'HOFFMANN : DE L'ALLEMAND VERS LE FRANÇAIS, DE LA LITTÉRATURE À L'OPÉRA, DE L'OPÉRA AU CINÉMA. Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 85-107. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.3>. The research for this article was conducted as part of research program P6-0239 (Comparative literary and literary theoretical studies) funded by ARIS (Slovenian Research and Innovation Agency).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Hoffmann's short stories and fantasy novels, rooted in reality, are an example of marvellous realism. We are also interested in the thesis that Hoffmann's fantastical writings are in fact the precursor of science fiction, and in this regard, in the affinities between E.T.A. Hoffmann and Honoré de Balzac. Like Hoffmann, whose fantastical stories almost always offer the reader a scientific, or at least pseudo-scientific, explanation for unusual phenomena, Balzac, a pioneer of the realist novel, felt a strong attraction to the fantastical on the one hand, and on the other hand, a great respect for science and a particular fascination with pseudo-science, such as F. A. Mesmer's theory of magnetism. In addition to the short story *L'Élixir de longue vie* (*The Elixir of Long Life*), which could almost be considered a plagiarism of Hoffmann, the novel *La Peau de chagrin* (*The Magic Skin*) is undoubtedly the most Hoffmannian of Balzac's texts. We also discuss the biographical reading of Hoffmann's work, which is particularly characteristic of 19th-century France. This reading, according to which Hoffmann is the hero of his own works, gave rise to the dramatic text *Hoffmann's Tales* by Jules Barbier and Michel Carré, produced at the Théâtre de l'Odéon in 1851, which also served as the basis for the libretto of Jacques Offenbach's opera, produced at the Opéra-Comique in 1881. Hoffmann first became known in France thanks to the translations by François-Adolphe Loève-Veimars, published between 1829 and 1837. But it was mainly thanks to Offenbach's opera that Hoffmann became so deeply rooted in French, European and even German cultural consciousness. In addition to countless theatrical productions, the opera *Hoffmann's Tales* has been the subject of several film adaptations, the most important of which is probably the 1951 film by Powell and Pressburger. The theme we would like to address is some of the transformations that Hoffmann's text undergoes as it moves from one language to another, from one culture to another, from literature to opera, and from opera to cinema. While the dramatization and the resulting opera place strong emphasis on the biographical element (the poet Hoffmann as a dramatic hero), Michael Powell and Emeric Pressburger's film version emphasises the theatrical aspect. The filmmakers retain the fundamental nature of Hoffmann's literature, the explainability of the fantastic. However, viewers of their film will no longer find explanations for the unusual events in science, pseudo-science or science fiction, nor in psychology, more specifically in the psychological profile of the main character. For Powell and Pressburger, the fantastical elements in Hoffmann's tales are the result of a theatrical illusion and are therefore a phenomenon specific to the theatrical space.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Keywords: French Romanticism; fantasy literature; operatic adaptation; film adaptations.

Résumé

Alors que la littérature romantique allemande suscitait un premier engouement en France, Hoffmann était encore un auteur pratiquement inconnu, même en Allemagne. Par conséquent, son œuvre est entrée relativement tard dans la conscience culturelle française, mais elle y a laissé une marque durable. Plusieurs auteurs français du XIX^e siècle (notamment Gautier et Ampère) estimaient que la popularité d'Hoffmann auprès des lecteurs français était due à son sens aigu de l'observation et de la description de la vie quotidienne. D'après Gautier et Ampère, les nouvelles et romans fantastiques d'Hoffmann, ancrés dans la réalité, seraient un exemple de « réalisme merveilleux ». Au XX^e siècle, une thèse émerge selon laquelle la fantastique hoffmannien serait le précurseur de la science-fiction. Dans ce contexte, nous nous intéressons particulièrement aux affinités entre E.T.A. Hoffmann et Honoré de Balzac. L'une des principales caractéristiques des récits d'Hoffmann est qu'ils nous offrent toujours une explication scientifique, ou du moins pseudo-scientifique, des événements inhabituels. Tout comme Hoffmann, Balzac, pionnier du roman réaliste, éprouvait d'une part une forte attirance pour le fantastique, d'autre part, un grand respect pour la science et une fascination particulière pour la pseudo-science, comme par exemple la théorie du magnétisme de F. A. Mesmer. La nouvelle *L'Élixir de longue vie* (*The Elixir of Life*) pourrait presque être considérée comme un plagiat d'Hoffmann. Le roman *La Peau de chagrin* (*The Magic Skin*), l'une des œuvres clés du cycle *La Comédie humaine*, est un texte hoffmannien par excellence. De même, nous allons interroger la lecture biographique de l'œuvre d'Hoffmann, représentante de l'espace français au XIX^e siècle. De cette lecture, selon laquelle Hoffmann est le héros de ses propres œuvres, est issu le texte dramatique *Les Contes d'Hoffmann* (*Hoffmann's Tales*) de Jules Barbier et Michel Carré, produit au Théâtre de l'Odéon en 1851, ainsi que le livret de l'opéra de Jacques Offenbach, produit à l'Opéra-Comique au 1881. Hoffmann s'est d'abord fait connaître en France grâce aux traductions de François-Adolphe Loève-Veimars, publiées entre 1829 et 1837. Mais c'est surtout grâce à l'opéra d'Offenbach qu'il s'est profondément ancré dans la conscience culturelle française, européenne et même allemande. Outre d'innombrables productions théâtrales, l'opéra *Les Contes d'Hoffmann* a fait l'objet de plusieurs adaptations

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cinématographiques, dont la plus importante est probablement le film *The Tales of Hoffmann* de Powell et Pressburger, sorti en 1951. En passant d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, de la littérature à l'opéra, de l'opéra au cinéma, le texte d'Hofmann subit des transformations importantes. Alors que la dramatisation et l'opéra qui en découle mettent fortement l'accent sur l'élément biographique (le poète Hoffmann en tant que héros dramatique), la version cinématographique de Michael Powell et Emeric Pressburger met l'accent sur l'aspect théâtral. Les cinéastes conservent la nature fondamentale du fantastique hoffmannien, son explicabilité. Cependant, le spectateur de leur film ne trouvera plus l'explication des événements inhabituels dans la science, la pseudo-science ou la science-fiction, ni dans la psychologie, plus précisément dans le profil psychologique du personnage principal. Pour Powell et Pressburger, le fantastique dans les contes d'Hoffmann est le fruit d'une illusion scénique, ce qui est un phénomène propre à l'espace théâtral.

Mots-clés : E.T.A. Hoffmann ; romantisme français ; littérature fantastique ; adaptation opératique ; adaptations cinématographiques.

1. De l'allemand vers le français²

E.T.A. Hoffmann (1776-1822) n'a été connu en France qu'après sa mort. Lorsque Madame de Staël présente la littérature romantique allemande à ses contemporains français, elle ne le mentionne même pas.

Certes, à l'époque où elle rédige son livre *De l'Allemagne* (*On Germany*), Hoffmann n'est pas très connu, et encore moins célèbre. Néanmoins, on peut supposer avec une quasi-certitude que Madame de Staël n'aurait pas fait partie des admirateurs d'Hoffmann, même si elle avait connu son œuvre. Aux yeux du grand Goethe, que Germaine de Staël admire, Hoffmann est l'incarnation du romantisme malsain. Or, pour Madame de Staël, malgré l'énorme admiration qu'elle porte à Goethe, « la pièce de Faust » est déjà dangereusement proche de la folie. Seul un génie

² La réception de l'œuvre d'Hofmann en France est un sujet déjà bien étudié. Voir par exemple Breuillac, 1906-7 ; Klein, 2000. Nous nous limitons aux faits pertinents pour le contenu de l'article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de la trempe de Goethe peut s'approcher de cette zone dangereuse :

La pièce de Faust cependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'œuvre du délire de l'esprit ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas ; mais quand un génie tel que celui de Goethe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent les bornes de l'art. (Staël, 1814, p. 214.)

Ainsi, Les lecteurs français découvrent Hoffmann pour la première fois à travers la nouvelle *Olivier Brusson* d'Henri de Latouche, une adaptation (ou bien un plagiat) de *Mademoiselle de Scudéry*. Aujourd'hui, cette nouvelle, dans laquelle on peut discerner les contours du genre policier, est considérée comme l'une des œuvres les plus importantes d'Hoffmann. À l'époque, elle semblait toutefois suffisamment obscure pour être plagiée. Ironiquement, le scandale provoqué par le plagiat contribue à la renommée d'Hoffmann en France.

En 1829, Jean-Jacques Ampère publie dans *le Globe* un article sur un livre de Julius Eduard Hitzig, *Hoffmann's Leben und Nachlass* [La vie et l'héritage d'Hoffmann ; Hoffmann's life and heritage]. Cette présentation fait déjà apparaître certaines constantes de la réception française d'Hoffmann.

Premièrement, le livre présenté par Ampère est une *biographie* de l'auteur allemand. Certes, au XIX^e siècle, même avant Sainte-Beuve, on considère que la biographie d'un auteur est importante pour comprendre sa littérature. Pourtant, dans le cas d'Hoffmann, la conviction que l'œuvre est le reflet de la vie réelle de l'auteur semble particulièrement bien ancrée.

Deuxièmement, Jean-Jacques Ampère analyse une qualité particulière, un effet spécifique des récits d'Hoffmann. Il constate, comme le constatera un peu plus tard Théophile Gautier, que la force des récits « merveilleux » d'Hoffmann provient de leur « netteté », de la « vérité dans le détail », du « naturel » :

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance : supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes par la netteté du récit et la vérité dans le détail les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme *les Mille et une Nuits*, raconte comme W. Scott, et vous aurez Hoffmann. [...]

Ce qui dans Hoffmann a, selon moi, sur notre âme, une véritable prise, ce qui aussi appartient en propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux que j'appellerai le merveilleux naturel. (Cité par Breuillac, 1906, p. 428)

En 1829, les œuvres complètes d'Hoffmann traduites par François-Adolphe Loève-Weimars commencent à être publiées. (Le dernier des vingt volumes de cette édition extrêmement populaire paraît en 1837.) Le premier volume contient, en guise d'avant-propos, un texte signé par nul autre que Walter Scott. En effet, il s'agit de la traduction d'un article de Scott publié en 1827 dans *The Foreign Quarterly Review*. Le texte avait déjà enthousiasmé Goethe, qui l'avait également traduit en partie. On comprend pourquoi. L'analyse de Scott est une critique acerbe non seulement de la littérature d'Hoffmann, mais aussi de tout ce que cet auteur représente de malsain aux yeux de Scott (et de Goethe).

[...] les ouvrages /d'Hoffmann/, tels qu'ils existent aujourd'hui, doivent être considérés moins comme un modèle à imiter, que comme un avertissement salutaire du danger que court un auteur qui s'abandonne aux écarts d'une folle imagination. (Hoffmann, 1832, p. XXXV)

Cet avant-propos ultra critique est précédé d'une apologie brève mais passionnée d'Hoffmann faite par le traducteur Loève-Weimars, qui affirme que le texte de Scott a été inclus dans le livre sans son consentement. Étrangement, cette apologie repose également sur l'hypothèse selon laquelle le génie d'Hoffmann est celui d'un malade, un fou. Selon le traducteur français, une

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

approche rationnelle de la littérature d'Hoffmann n'aurait donc aucun sens.

Hoffmann a vécu dans une fièvre continue ; il est mort presque en démence : un tel homme était plus fait pour être un sujet d'études que de critiques ; et on devrait plutôt compatir à cette originalité qui lui a coûté tant de douleur, qu'en discuter froidement les principes. (Hoffmann, 1832, p. iij)

Quoi qu'il en soit, l'édition a connu un grand succès. Le dernier des vingt volumes a été publié en 1837, alors qu'Hoffmann comptait déjà de nombreux admirateurs et imitateurs français. Après Loève-Weimars, d'autres traducteurs (Th. Toussenel, Henry Egmont, Xavier Marmier) se sont attaqués à la traduction des textes les plus importants d'Hoffmann. Ceux-ci étaient généralement plus fidèles à l'original ou l'adaptaient moins au goût français.

Dans un article consacré à la traduction de Marmier, dont il loue la fidélité à l'original, Théophile Gautier s'interroge également sur les raisons de l'extraordinaire popularité d'Hoffmann auprès des lecteurs français. Sa réponse est sans équivoque. Hoffmann n'est ni fou ni déraisonné, son écriture est étroitement liée à la « nature », à la vie réelle, voire quotidienne. C'est précisément pour cette raison que les Français l'apprécient tant. (Pour la même raison, les Allemands, qui sont par nature plus exaltés, préfèrent Novalis).

Je ne nie pas qu'Hoffmann n'ait fumé souvent, ne se soit enivré quelquefois avec de la bière ou du vin du Rhin et qu'il n'ait eu de fréquents accès de fièvre ; mais cela arrive à tout le monde et n'est que pour fort peu de chose dans son talent [...] La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été chercher. — Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables. [...] Sa manière de procéder est très logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire. (Gautier, 1903, p. 43)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

George Sand considère également Hoffmann comme un artiste rationnel.

Hoffmann n'a rien conçu au hasard : il n'a créé des êtres surnaturels qu'en outrant la réalité d'êtres très bien observés ; il n'a fait intervenir le diable dans ses extases que comme un principe philosophique. (Cité par Breuillac, 1906, p. 441)

En résumé : aux yeux d'admirateurs et d'imitateurs français tels que Gautier et G. Sand, la caractéristique essentielle du fantastique hoffmannien réside dans son ancrage dans la réalité, tandis que l'essence du génie d'Hoffmann réside dans son sens aigu de l'observation. Ce qui attire particulièrement les Français dans les récits d'Hoffmann, c'est leur rationalité.

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. » (Todorov, 1970, p. 29). Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'appliquer la pensée théorique de Todorov à la littérature d'Hoffmann (cela a déjà été fait), et encore moins de réfuter une célèbre théorie. Nous souhaitons simplement souligner une impression particulière que partagent probablement tous les lecteurs d'Hoffmann. Même si les événements ne peuvent pas être expliqués par les lois du monde familier, le lecteur d'Hoffmann est toujours guidé à croire qu'une explication ultime existe, qu'elle se présentera. Autrement dit : ce qui nous fait lire les histoires d'Hoffmann avec suspense n'est pas l'attente d'un dénouement au sens habituel du terme. C'est plutôt de la curiosité, l'attente que le mécanisme qui a déclenché ces événements inhabituels soit révélé. En lisant les récits fantastiques d'Hoffmann, on ne se demande pas si le héros va survivre, s'échapper du piège, prouver son innocence, se venger, épouser la femme qu'il aime ... En lisant Hoffmann, le lecteur se pose sans cesse la même question : mais que se passe-t-il ici ? Et la réponse vient, immanquablement. Ah oui, cette femme étrange n'était qu'un automate ! Bien sûr, cette impression a été créée à l'aide d'instruments optiques ! La jeune fille est morte d'une maladie pulmonaire aggravée par des troubles émotionnels.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cet homme a été ressuscité parce qu'il a bu l'élixir. Ce malheureux mourra parce que son talisman perd de son pouvoir.

2. Un grand imitateur

Parmi les nombreux épigones français d'Hoffmann, Balzac est certainement le plus important en tant qu'écrivain, mais aussi, à bien des égards, le plus illustratif en tant qu'imitateur.

Le pionnier du roman réaliste nous a laissé un nombre considérable de récits fantastiques. Dans la nouvelle *L'Elixir de longue vie* (1830), l'influence d'Hofmann est si évidente qu'on pourrait presque parler de plagiat. Cependant, outre l'imitation, il existe certainement des affinités plus profondes entre les deux auteurs. *L'Elixir de longue vie* est un texte hoffmannien, mais il contient également de nombreux éléments que l'on peut considérer comme autobiographiques, reflétant la vie et la vision du monde de Balzac lui-même. Grâce à Laure Surville, sœur et première biographe de l'écrivain, nous savons que l'obsession de la longévité fait partie de « l'héritage paternel » de Balzac. Tout comme un personnage secondaire des contes d'Hoffmann, Bernard François Balssa nourrit l'ambition de devenir centenaire et explore des moyens de prolonger la vie.

Dans *La Peau de chagrin*, roman au thème méphistophélique, tout dépend d'un objet magique. Un morceau de cuir exauce les souhaits du protagoniste, mais rétrécit à chaque souhait exaucé. Chaque fois que le cuir se rétracte, la vie du héros raccourcit. Vers la fin de l'histoire, on essaie d'étirer le morceau de cuir, qui est déjà tout petit, dans une presse hydraulique. Sans succès d'ailleurs. Mais quoi de plus balzacien (et hoffmannien) que l'idée de renouveler le pouvoir d'un talisman à l'aide d'une machine ? Quoi de plus balzacien (et hoffmannien) que cette combinaison de magie et de science ?

Dans le roman *Ursule Mirouët* (1841), les événements inhabituels sont expliqués à l'aide de la théorie du magnétisme de Franz Anton Mesmer (1734-1815), médecin autrichien, à propos duquel Louis Claude de Saint Martin s'exclame : « C'est Mesmer, l'incrédule Mesmer, cet homme qui n'est que matière,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

et qui n'est même pas en état d'être matérialiste; c'est cet homme, dis-je, qui a ouvert la porte aux démonstrations sensibles de l'esprit. » (Cité par Baldensperger, 1927, p. 224)

Mesmer doit une grande partie de sa popularité à la soif de miracles de son époque, mais il explique lui-même ces miracles de manière scientifique, comme des phénomènes naturels, résultat du magnétisme animal. Comme on le sait, Hoffmann et Balzac sont tous deux fascinés par Mesmer, et plus particulièrement par le phénomène du miracle scientifiquement explicable. Balzac voue un immense respect aux hommes de science en général, mais plus particulièrement aux visionnaires, dont les théories ne seront scientifiquement prouvées qu'à l'avenir.

En 1951, Michael Powell et Emeric Pressburger réalisent le film *The Tales of Hoffmann*, une adaptation cinématographique de l'opéra *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach. Parmi les admirateurs de ce film figurent certains grands noms de l'histoire du cinéma. George A. Romero, pionnier du cinéma d'horreur, le proclame pour son film préféré, « my favorite film of all time, the movie that made me want to make movies » (*George Romero on «Tales of Hoffmann»*. [Video]). Expliquant cette admiration dans une interview télévisée réalisée en 2005, Romero attribue à Powell et Pressburger une affinité visionnaire avec le genre de la science-fiction : « I think that there are elements in it that could be right out of a horror film. The idea of the doll being alive, you know, it's like an android. A little science-fiction there? » (*George Romero on «Tales of Hoffmann»*. [Video]).

Le point de vue de Romero est celui d'un cinéaste. Mais on ne peut pas s'empêcher de s'exclamer : bien sûr, un peu de science-fiction, et pas seulement un peu ! La « science-fiction » dans *Les Contes d'Hoffmann* n'est en aucun cas une invention de Powell et Pressburger, ni d'Offenbach ou de son librettiste. La « science-fiction » est déjà présente dans les récits d'Hoffmann, écrits durant la première moitié du XIX^e siècle. Pour Hoffmann, ainsi que pour Balzac, la science et la fiction ne s'excluent pas mutuellement.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

3. Hoffmann, poète de sa vie

Théophile Gautier, qui estime que la vie d'Hoffmann n'a pas eu d'influence directe sur son œuvre, fait figure d'exception parmi ses contemporains. La plupart des admirateurs français considèrent Hoffmann comme un écrivain autobiographique qui s'incarne d'une manière ou d'une autre dans les héros de ses œuvres. Aux yeux des lecteurs français du XIX^e siècle, Hoffmann est donc, pour reprendre l'expression de Stefan Zweig, un exemple typique de poète de sa vie.

Bien sûr, mettre l'accent sur la biographie d'Hoffmann, c'est aussi et surtout tenter d'expliquer la nature particulière (mystérieuse) de ses œuvres. Une lecture biographique permet au lecteur de percevoir le fantastique hoffmannien comme le fruit du « délire », de la « fièvre continue », d'une maladie, donc presque comme un phénomène naturel. Inutile à dire, cette soi-disant démystification de l'œuvre d'Hoffmann est au même temps une mystification romantique de sa personne.

Pour George Sand, par exemple, Hoffmann se fonde dans une de ses figures littéraires : « [...] je pensai à toi, aimable Théodore, facétieux Kreyssler, Hoffmann ! » (Sand, 1869, p. 312)

Jules Janin se réclame de lui et l'invoque dans son récit fantastique *Hoffmann et Paganini* [Hoffmann et Paganini] : « Ce soir-là je me sentis le besoin de te voir, Théodore, ô mon cher artiste, avide poursuivant du rien, sous toutes ses faces, hardi champion de la couleur, du son, de la forme, de toutes les manières d'être un poète [...]. » (Janin, 1863, p. 158)

4. Hoffmann, rôle de ténor

L'interprétation selon laquelle Hoffmann est le véritable héros de ses histoires est également le point de départ de la pièce de théâtre de Jules Barbier et Michel Carré, d'après laquelle Jules Barbier écrit le livret de l'opéra d'Offenbach.

Les auteurs de cette adaptation théâtrale ont certainement créé le personnage d'Hoffmann dans le but de répondre aux attentes d'un public qui a largement intégré l'idée d'un Hoffmann-poète de sa propre vie. Cependant, Barbier et

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Carré ont également résolu un problème dramaturgique important grâce à cette intervention. Ils ont ainsi assuré la structure et la cohérence de la pièce, puis de l'opéra. Dès l'instant où Hoffmann se présente dans le prologue comme le personnage central et le narrateur homodiégétique, l'unité de la pièce est assurée. À partir de ce moment, le texte dramatique véhicule un message, un dilemme psychologique clairement identifiable, quelques grandes questions éternelles que le public reconnaît avec un certain plaisir. Y a-t-il de la place pour l'amour dans la vie d'un poète ? Un poète peut-il servir à la fois une femme et sa muse ?

Le personnage insaisissable de la chanteuse Stella joue un rôle important dans ce cadre narratif. Stella est l'amour actuel d'Hoffmann, mais tant dans l'épilogue que dans le prologue, il est clairement indiqué qu'elle est également la synthèse des trois amours précédents dont Hoffmann (le personnage dramatique) parle à ses compagnons de taverne. (Cet « éternel féminin » hoffmannien, le concept que l'écrivain allemand explore et exploite sous différentes formes, et que Barbier et Carré attribuent à leur héros dramatique, a certainement laissé une empreinte profonde dans la littérature romantique française, en particulier chez Gérard de Nerval (Voir Chamarat-Malandain, 1978).

De toute évidence, un texte dramatique a besoin de personnages, pas de narrateurs. Si l'on constate que la structure narrative du drame (et de l'opéra) *Les Contes d'Hoffmann* est plus simple, plus schématique que celle des textes narratifs d'Hoffmann, cela ne constitue pas nécessairement une critique.

Le principe fondamental de la simplification effectuée par Barbier et Carré est l'introduction du personnage d'Hoffmann. Étant donné que les textes de départ (les contes d'Hoffmann), à partir desquels le texte dramatique puis le livret d'opéra ont été créés, ont des structures narratives très différentes, il vaut peut-être la peine d'examiner de plus près la transformation des trois récits en trois actes dramatiques.

La pièce, ainsi que le livret de l'opéra, s'inspirent de trois contes d'Hoffmann : *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*; *The Sandman*), *Le Conseiller Krespel* (*Rat Krespel* ; traduit par Loève-

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Veimars comme *Le violon de Cremona* ; *The Cremona Violin*) et *Le reflet perdu* (*Die Geschichte vom verlornen Spiegelbilde* ; *The Story of the Lost Reflection*).

Le troisième conte (*Le reflet perdu*) subit les changements les plus radicaux, mais on peut remarquer des points communs entre la structure de ce récit et celle de la dramatisation de Barbier et Carré.

Le reflet perdu est une histoire à plusieurs niveaux, en fait le dernier épisode d'une série d'histoires intitulée *Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* (*Die Abenteuer des Sylvester-Nacht* ; *A New-Year's Eve Adventure*). Cette série de récits s'inscrit dans une situation narrative de base. Dans une taverne, les buveurs se racontent des histoires drôles et étranges. Parmi eux se trouve aussi un « Hoffmann », personnage-narrateur au second degré. Cependant, le narrateur principal est un « voyageur enthousiaste », « Hoffmann » n'ajoute que quelques commentaires.

Le protagoniste du *Reflet perdu* est un certain Erasmus Spikher. Après avoir rêvé de l'Italie pendant de longues années, ce petit bourgeois allemand réalise son souhait et part en voyage. Il laisse sa femme et son fils à la maison. À Florence, il est séduit par une courtisane et se fait voler son reflet par le Diable. À son retour, il est renvoyé par son épouse, car un homme sans reflet ne peut pas être un bon père de famille :

Mais du reste, tu concevras toi-même que, privé de reflet, tu sers de risée au monde, et que tu ne saurais dignement représenter un père de famille convenable et complet, capable d'inspirer le respect à sa femme et à ses enfants. [...] Va donc encore un peu courir le monde, et tâche de rattraper ton reflet au diable : si tu y parviens, tu seras accueilli ici à ton retour avec joie et cordialité. Embrasse-moi (Spikher l'embrassa) : et maintenant – bon voyage ! (Hoffmann, 1840, p. 87)

Ce dénouement est raconté sur un ton ironique et avec une bonne dose d'intertextualité. Au cours des voyages mouvementés qui font suite à ce deuxième départ, Spikher

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

rencontre Pierre (Peter) Schlemihl, héros d'un récit très connu de Chamisso.

Il rencontra un jour un certain Pierre Schlemihl. Celui-ci avait vendu son ombre ; tous deux songèrent à voyager de compagnie, de telle sorte qu'Érasme Spikher eût projeté l'ombre nécessaire, tandis qu'en revanche Pierre Schlemihl eût fourni le reflet qui manquait. Mais cela n'eut pas de suite. (Hoffmann, 1840, p. 88)

Suit un postscriptum dans lequel « Hoffmann » reçoit une sorte d'explication de la part du voyageur enthousiaste :

Post-scriptum du voyageur enthousiaste

[...] Encore tout rempli des apparitions de la nuit de Saint-Sylvestre, je suis presque tenté de croire que mon conseiller de justice était en réalité une véritable poupée de sucre candi, sa brillante société un étalage de la Noël ou du jour de l'an, et la charmante Julie cette séduisante création de Rembrandt ou de Callot, qui déroba frauduleusement au pauvre Érasme Spikher son reflet si ressemblant et si beau. (Hoffmann, 1840, p. 89)

Dans la dramatisation de Barbier et de Carré, ainsi que dans l'opéra d'Offenbach, l'histoire d'un petit bourgeois allemand confus par l'Italie est transformée en un épisode de la vie amoureuse d'Hoffmann. Dans le texte source (l'histoire telle qu'écrite par E.T.A. Hoffmann), un homme très ordinaire se rend à Florence, où il se laisse séduire par une courtisane. Ses égarements s'expliquent par sa naïveté. Hoffmann, héros de théâtre et d'opéra, succombe au charme de la séductrice parce qu'il est poète. En tant que poète, il est sujet aux illusions, capable d'aimer passionnément une femme dont il sait qu'elle est une courtisane.

Le fait que l'action soit transposée de Florence à Venise n'est peut-être pas un détail insignifiant. Pour s'enivrer d'amour, le poète a besoin d'une Italie plus caractéristique et plus reconnaissable que le petit bourgeois.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dans les deux versions, l'histoire est vraisemblable, psychologiquement crédible. Les événements extraordinaires sont présentés comme des illusions éphémères d'un homme qui se trouve dans un état mental particulier.

Le deuxième acte de l'opéra d'Offenbach (et de la pièce de Barbier et Carré), le conte *Le Conseiller Krespel*, est la partie de la dramatisation qui reste la plus fidèle au texte original d'E.T. A. Hoffmann. Hoffmann (personnage dramatique et d'opéra) aime Antonia, une jeune femme tuée par son talent artistique. Antonia est malade et devrait renoncer au chant. Malgré les efforts de son père pour la protéger, elle devient la proie du tentateur, le Docteur Miracle, qui l'incite à chanter.

Les modifications apportées au texte original d'Hoffmann dans la dramatisation et l'adaptation pour l'opéra ne concernent pas tant la forme et le contenu que l'atmosphère. Dans la pièce et dans l'opéra, celle-ci est sombre, effrayante, tragique, abstraite. *Le conseiller Krespel*, récit original d'E.T.A. Hoffmann, n'est pas dépourvu d'éléments comiques, voire réalistes.

Force est de constater que l'essence de l'humour hoffmannien réside dans l'apparition soudaine et surprenante du comique. Dans les textes narratifs d'Hoffmann, il arrive très souvent que la réalité s'immisce dans le récit à travers le comique. L'histoire tragique d'une jeune fille qui meurt pour son art s'entremêle naturellement et sans heurts avec une anecdote amusante de la vie conjugale de ses parents.

Crespel, plongé dans le tourbillon de ses accords, continua de jouer du violon avec son enthousiasme ordinaire, et il arriva que son archet atteignît légèrement la signora. — *Bestia tedesca !* s'écria-t-elle en se relevant avec fureur ; en même temps elle arracha le violon des mains du conseiller, et le mit en pièces en le frappant contre une table de marbre. Le conseiller resta pétrifié ; mais, se réveillant comme d'un rêve, il souleva avec force la signora, la jeta par la fenêtre de sa propre maison, et, sans s'inquiéter de ce qui arriverait, il gagna Venise, d'où il partit aussitôt pour l'Allemagne. (Hoffmann, 1832, p. 47)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

La partie la plus célèbre du drame et de l'opéra, le premier acte, dans lequel le protagoniste tombe amoureux d'une poupée mécanique, est basé sur la nouvelle *L'Homme de sable*. Le texte d'origine, incontestablement l'une des plus fascinantes œuvres d'Hoffmann, n'est pas l'histoire d'une poupée mécanique, mais d'un traumatisme infantile. Le protagoniste, Nathanaël, raconte ce traumatisme dans une lettre à son ami Lothar, qui est le frère de sa fiancée Clara. En effet, une grande partie de l'histoire est racontée sous forme de lettres, complétées à la fin par un commentaire du narrateur. (Dans ce célèbre récit, personne ne s'appelle Hoffmann).

Le petit Nathanaël est marqué à vie par la présence inquiétante d'un personnage mystérieux qui rend visite à son père de temps en temps et se retire avec lui pour faire des choses mystérieuses. Nathanaël, qui doit se coucher chaque fois que cette personne arrive, commence à associer cet homme à la légende de l'Homme au sable.

Dans sa petite enfance, Nathanaël est exposé à deux versions de cette légende. La première est la version de sa bonne et douce mère :

Il n'y a point d'homme au sable, mon cher enfant, répondit ma mère ; quand je dis : Voici l'homme au sable ! cela veut dire seulement : vous avez sommeil, et vous ne pouvez tenir les yeux ouverts, comme si l'on vous y avait jeté du sable. (Hoffmann, 2014, p. 85)

La deuxième est celle d'une vieille servante :

C'est un méchant homme qui vient trouver les enfants quand ils refusent d'aller au lit ; alors il jette de grosses poignées de sable dans leurs yeux, qui sortent tout sanglants de la tête ; puis il les enferme dans un sac, et les emporte dans la lune pour servir de pâture à ses petits, qui sont dans leur nid. Ceux-ci ont, comme les hiboux, des becs crochus avec lesquels ils mangent les yeux aux petits enfants qui ne sont pas sages. (Hoffmann, 2014, p. 85)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Il va sans dire que Nathanaël accepte et intériorise la version de la vieille servante. Les expériences traumatisantes du petit garçon culminent le soir où il surprend son père et son mystérieux visiteur, Coppélius – l'Homme au sable, en train de pratiquer de l'alchimie. Coppélius tente de lui arracher les yeux, mais le père de Nathanaël l'en empêche. Après cet événement, Nathanaël reste longtemps malade. Coppélius disparaît de la vie de la famille – seulement pour réapparaître dans la vie du protagoniste sous le nom de Coppola, l'un des deux créateurs de la poupée mécanique, Olympie dont Nathanaël, désormais jeune homme, tombe passionnément amoureux. Fait important et révélateur : c'est Coppola qui a créé les yeux d'Olympie.

Comment est-il possible qu'un jeune homme, qui est en plus fiancé à une jolie et gentille jeune fille, tombe amoureux d'une poupée mécanique (voir Charue, 1985)? Tout d'abord, la poupée est un véritable chef-d'œuvre, un automate parfait. Ensuite, Coppola donne à l'infortuné Nathanaël une paire de lunettes magiques, à travers lesquelles Olympie lui semble vivante.

Il existe donc une explication élémentaire, pseudo-scientifique à l'engouement bizarre de Nathanaël. Cependant, tant dans le récit d'E.T.A. Hoffmann que dans l'adaptation théâtrale et lyrique, l'analyse psychologique côtoie la science-fiction.

Dans le récit, Nathanaël tombe amoureux d'Olympie malgré – ou peut-être à cause de – ses fiançailles heureuses avec Clara. Les yeux morts d'Olympie s'illuminent lorsqu'il les regarde. Le corps d'Olympie est froid, mais Nathanaël trouve qu'il est beaucoup plus chaud que celui de Clara lorsqu'il le réchauffe de ses caresses. Il en va de même pour ses lèvres.

Clara, une jeune fille vertueuse et intelligente, tente de convaincre Nathanaël que son angoisse n'est que le fruit de son imagination. Il n'est probablement pas essentiel que Clara ne comprenne pas la profondeur de la détresse de Nathanaël. Il est fatal qu'elle sous-estime l'importance de son imagination. Olympie, quant à elle, lui sert de miroir. Elle est une créature qui se nourrit de ses rêveries et témoigne ainsi de l'importance de son imagination. Car Nathanaël n'est pas seulement un jeune

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

homme ayant vécu une enfance traumatisante, il est aussi un jeune poète pompeux et égocentrique. Il adore Olympie parce qu'il « n'avait jamais eu un auditeur aussi excellent ».

Nathanael extrayait du fin fond de tous ses tiroirs tout ce qu'il avait écrit ou composé autrefois, poèmes, fantaisies, nouvelles, rêveries, romans ; et chaque jour, il y ajoutait une multitude de sonnets, de stances, de ballades fantastiques qu'il lisait et relisait à Olympie durant des matinées entières, sans se lasser et sans discontinuer. Mais aussi c'est qu'il n'avait jamais eu un auditeur aussi excellent. — Olympie ne brodait ni ne tricotait, elle ne regardait pas à la fenêtre, elle ne donnait pas à manger à un petit oiseau, elle ne jouait pas avec un petit bichon, elle ne roulait pas dans ses doigts de petites bandes de papier, ni rien autre chose, elle n'avait jamais besoin de comprimer un bâillement par une petite toux forcée. — Bref, elle regardait son amant dans les yeux, durant des heures d'horloge, dans une attitude fixe et immuable, sans bouger, sans souffler, et son regard s'animait toujours de plus de vivacité et d'ardeur. Seulement, lorsqu'enfin Nathanael se levait et lui baisait la main ou même la bouche, elle disait : « Ha ! — ha ! » et puis après : « Bonne nuit, mon cher ! »

« Oh ! âme sublime et profonde ! s'écriait Nathanael seul dans sa chambre, ce n'est que par toi, par toi seule que j'ai été compris. » (Hoffmann, 2014, p. 113)

Ce joyau de l'humour noir hoffmannien est conservé, du moins en partie, dans la dramatisation et l'opéra. L'un des principaux charmes d'Olympia est son silence. La belle n'ouvre la bouche que pour chanter et prononcer un seul et unique mot : « Oui ».

D'autre part, seules certaines parties de l'histoire originale sont conservées dans la version théâtrale. Nathanaël disparaît, emportant avec lui son ami, sa fiancée et ses souvenirs traumatisants. C'est Hoffmann, personnage dramatique, qui tombe amoureux d'une poupée mécanique. Elle est belle. Elle « sait écouter ». Il la voit à travers les lunettes magiques de Coppola.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dans les deux cas, les événements inhabituels qui se produisent peuvent s'expliquer à deux niveaux. Premièrement, comme une illusion d'optique provoquée par la science. Deuxièmement, comme la conséquence d'un certain état psychologique. Nathanaël souffre d'une maladie mentale. Hoffmann est poète et, en tant que tel, hypersensible par nature, sujet aux illusions. La folie et le talent artistique ne sont pas tout à fait la même chose, mais la frontière entre les deux est mince.

5. De l'opéra au cinéma

Comme nous avons pu le constater, l'un des attraits essentiels de la prose d'Hoffmann pour les lecteurs français du XIX^e siècle était son ancrage dans la réalité, ce que Jean-Jacques Ampère appelle son « merveilleux naturel ». (Cité par Breuillac, 1906, p. 428) Dans la dramatisation de Barbier et Carré, le réalisme hoffmannien est relégué presque exclusivement au prologue et à l'épilogue. Dans les scènes de taverne, le protagoniste (Hoffmann) montre son côté bouffon, malgré la présence de sa muse, déguisée en jeune ami. Les rêves amoureux du poète s'inscrivent dans le cadre d'une réalité banale, voire quelque peu déprimante. La mise en scène détermine si ces scènes sont dominées par le comique ou la banalité.

Les scènes dans la taverne, en particulier celles du début du film, sont sans doute la partie la moins réussie de la célèbre adaptation cinématographique de Michael Powell et Emeric Pressburger. Elles ne sont pas seulement vieilles, elles donnent l'impression d'être déjà vieilles à leur naissance. Bien que le spectateur soit averti par une inscription que la taverne se trouve « à Nuremberg », les décors et les costumes rappellent les comédies musicales américaines des années 1950. Compte tenu de la perfection esthétique du film, l'atmosphère allemande factice et clichée du prologue est particulièrement dérangeante. Même dans le film muet de Richard Oswald, datant de 1916, les scènes dans la taverne sont nettement plus convaincantes, tout comme la représentation du milieu petit-bourgeois dans lequel vit le jeune Hoffmann.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Il semble tout à fait évident que pour Powell et Pressburger, ce prologue, qu'ils doivent conserver pour des raisons dramaturgiques, n'est pas le véritable point de départ, ni le cadre réel des aventures amoureuses d'Hoffmann. Le réalisme – y compris le « merveilleux naturel » d'Hoffmann – leur est étranger.

Le dénouement principal de l'adaptation cinématographique reste le même que dans l'opéra : Hoffmann rate l'occasion de rencontrer la femme qu'il aime parce qu'il est complètement ivre.

Dans l'adaptation cinématographique comme dans l'opéra, cet échec amoureux réjouit la muse d'Hoffmann, qui est convaincue que le poète doit se consacrer à son art et non à des femmes.

Cependant, dans le film, l'explication des événements étranges, mystérieux, fantastiques et miraculeux qui se produisent ne réside ni dans l'imagination débridée d'Hoffmann, ni dans la ruse et les artifices des opticiens et des alchimistes.

Powell et Pressburger apportent un changement apparemment minime au livret de Barbier. Dans leur version, Stella, la femme qui incarne les trois amours précédentes d'Hoffmann, n'est pas une chanteuse d'opéra, mais une danseuse, une ballerine. Elle n'est pas une voix en arrière-plan, elle a une présence scénique exceptionnelle, sa danse onirique et chargée d'érotisme envahit l'écran. Ce spectacle nous fait oublier la misérable scène de taverne et s'impose comme le cadre véritable des aventures d'Hoffmann.

La raison principale de ce changement réside probablement dans la volonté des deux cinéastes d'exploiter au maximum le potentiel visuel des contes de Hoffmann. La danseuse est sans aucun doute un motif artistique plus intéressant que la chanteuse. Mais il existe également une raison plus profonde. En plaçant les aventures fantastiques et légèrement effrayantes d'Hoffmann dans le cadre d'un spectacle de ballet, Powell et Pressburger offrent au spectateur une interprétation des événements fantastiques qui est complètement différente de celle proposée par les textes originaux (les nouvelles d'E.T.A. Hoffmann), ainsi que par la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dramatisation de Barbier et Carré et même par la plupart des mises en scène de l'opéra d'Offenbach. Dans les *Contes d'Hoffmann* (*Hoffmann's Tales*) de Powell et Pressburger, les événements fantastiques ne sont pas présentés comme étant le résultat du magnétisme, d'illusions d'optique, d'expériences alchimiques, ni même comme étant le résultat de certains états d'esprit. Dans ce film, le fantastique est lié à l'illusion à laquelle nous sommes soumis dans un lieu précis : le théâtre.

Bien que de nombreuses années se soient écoulées depuis la réalisation du film, même un non-spécialiste peut reconnaître sa perfection technique. Le caractère théâtral des *Contes d'Hoffmann* de Powell et Pressburger est un effet soigneusement créé à l'aide des moyens cinématographiques.

Il est évident que, d'un point de vue technique, il aurait été possible de créer une image plus convaincante de Venise. Et pourtant, les cinéastes ont décidé de représenter Venise comme un décor, comme une toile de fond. Federico Fellini crée un effet similaire dans le film *Amarcord*. L'apparition nocturne du paquebot Rex, qui est presque un mirage pour les habitants d'une petite ville côtière, est présentée comme une scène de théâtre, avec une naïveté qui fait appel à l'imagination du spectateur.

Il en va de même pour les scènes dans lesquelles la poupée mécanique tombe en panne et se brise en morceaux. Dans le film de Powell et Pressburger, la fin tragique d'Olympia rappelle le spectacle raté d'un magicien de foire, un tour de magie dont le « secret » n'est que partiellement dissimulé par un rideau noir légèrement décoloré.

Le film contient probablement des éléments qui déplaisent à la plupart des amateurs d'opéra, déjà dérangés par le fait que seuls quelques acteurs principaux chantent réellement leurs rôles, tandis que les autres se contentent d'ouvrir la bouche, leur voix étant doublée par de véritables chanteurs d'opéra. Malgré cela, on peut constater que l'adaptation cinématographique conserve de manière très spécifique l'une des caractéristiques fondamentales de la prose fantastique d'Hoffmann. Probablement pas le naturel, ni le réalisme. Probablement et malheureusement pas l'humour hoffmannien.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Mais en tout cas, la certitude qu'il existe toujours une explication aux événements fantastiques.

Cependant, bien que Powell et Pressburger conservent l'explicabilité hoffmannienne des événements inhabituels, leur adaptation, ou plutôt leur transposition de l'opéra au genre cinématographique, entraîne un changement notable. Dans ses récits fantastiques, E.T.A. Hoffmann propose au lecteur des explications scientifiques ou pseudo-scientifiques de phénomènes inhabituels. Ces explications, bien que simplifiées, sont également présentes dans l'adaptation théâtrale de Barbier et Carré et dans l'opéra d'Offenbach. Le film de Powell et Pressburger, qui n'a rien à voir avec les enregistrements cinématographiques et télévisés d'opéras, est essentiellement une vision cinématographique du théâtre, plus précisément une analyse des effets psychologiques du spectacle théâtral. La conclusion principale de cette analyse serait probablement qu'au théâtre, les illusions sont un phénomène naturel, voire habituel.

References:

Books and Book Chapters (Livres et chapitres de livres) :

Gautier, T. (1903). *Souvenirs de théâtre et de critique* [Memories of theatre and criticism]. Bibliothèque-Charpentier.

Hoffmann, E.T.A. (1832). *Contes fantastiques* (*Fantastic Tales*). (A.F. Loève-Weimars, Trans.). Eugène Renduel.

Hoffmann, E.T.A. (1840). *Contes fantastiques* (*Fantastic Tales*). (H. Egmont, Trans.). Perrotin.

Hoffmann, E.T.A. (2014). *Contes nocturnes* [Night tales]. (H. Egmont, Trans.). Classiques Garnier.

Janin, J. (1863). *Contes fantastiques et contes littéraires* [Fantastic tales and literary tales]. Michel Lévy frères.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Klein, U. (2000). *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich* [The productive reception of E.T.A. Hoffmann in France]. Peter Lang.

Sand, G. (1869). *Lettres d'un voyageur* [Letters from a traveler]. Michel Lévy frères.

Staël Holstein, G. de (1814). *De l'Allemagne (On Germany)*. Librairie Stéréotype.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. (*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*). Seuil.

Journal Articles (Articles de revues) :

Breuillac, M. (1906). *Hoffmann en France* [Hoffmann in France]. *Revue d'histoire littéraire de la France (Journal of French Literary History)*, 3^e Année, No. 3 (1906), pp. 427-457.

Chamarat-Malandain, G. (1978). *Récit, miroir, histoire. Aspects de la relation Nerval-Hoffmann* [Narrative, mirror, history. Aspects of the Nerval-Hoffmann relationship]. *Romantisme (Romanticism)*, 1978, n°20, pp. 79-93.

Charue, J. (1985). *Peut-on s'éprendre d'une femme-machine ? Remarques à propos de L'homme au sable d'E.T.A. Hoffmann* [Can one fall in love with a machine woman? Remarks on E.T.A. Hoffmann's *The Sandman*]. *Les Études philosophiques (Philosophical Studies)*, janvier-mars 1985, No. 1, pp. 57-75.

Web and Online Content (Contenu Web et en ligne) :

George Romero on «*Tales of Hoffmann*». [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=c3Wo8ICLIHQ> (consulté le 14 juillet 2025).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

IMAGINARUL MITIC AL NEMURIRII ÎN METAMORFOZE LITERARE ȘI CINEMATOGRAFICE: TINEREȚE FĂRĂ TINEREȚE DE MIRCEA ELIADE¹

THE MYTHICAL IMAGINATION OF IMMORTALITY IN LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC METAMORPHOSES: *YOUTH WITHOUT YOUTH* BY MIRCEA ELIADE

Ionel BUȘE

Universitatea din Craiova, România/ CSIR „Mircea Eliade”, Craiova,
România

University of Craiova, Romania/ *Mircea Eliade* CSIR, Craiova, Romania

Email: ionelbuse@yahoo.com

Abstract

The mythical imagination, through its logos spermaticos, survives through its narrative metamorphoses, rewriting itself with each story. Our study aims to highlight Mircea Eliade's ideas concerning the creative relationship between myth and literature, between myth and art in general. The first part is devoted to the theoretical aspect through which the researcher shows how the narrative scenarios of myth develop in literature (short stories, tales, novels) in new forms resulting from a generative structure of the imagination that constitutes the

¹ Article History: Received: 26.08.2025. Revised: 20.09.2025. Accepted: 22.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BUȘE, I. (2025). *IMAGINARUL MITIC AL NEMURIRII ÎN METAMORFOZE LITERARE ȘI CINEMATOGRAFICE: „TINEREȚE FĂRĂ TINEREȚE” DE MIRCEA ELIADE*. *Incurșiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 108-130. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.4>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

human psyche. Literature, and art in general, acquire renewed significance as forms of “adaptation narratives” that generate new meanings, becoming a new act of culture and converting magical properties into ethical and aesthetic dimensions. The second part illustrates these ideas through the literary creations of the writer Mircea Eliade. It focuses on the myth of eternal youth in the short story *Youth Without Youth*, through which the author expresses his desire to find an original formula that would unify the plausibility of science fiction imagery with the mythological elements of fantasy literature in general, in order to reconstruct an archaic theme: the mystery of obtaining immortality. Here, as in other literary texts, he draws on his erudition in the fields of Indian culture, linguistics, philosophy, mythology, and scientific fields such as biology, medicine, physics, etc. The third part illustrates the leap from one artistic creation to another through the 2007 film adaptation of his short story *Youth Without Youth* by the great American filmmaker Francis Ford Coppola. Our analysis attempts to highlight the continuity between the short story and the film in terms of the mythical narrative, on the one hand, and, on the other hand, the creative discontinuity through the synchrony and diachrony of cinematic images in the filmmaker’s artistic vision.

Keywords: mythical imagination; “daughter of mythology”; myth of immortality; “Youth Without Youth”; Mircea Eliade; Francis Coppola

Rezumat

Imaginarul mitic, prin *logos spermaticos*, persistă prin metamorfozele sale narative, rescriindu-se cu fiecare poveste. Studiul nostru își propune să pună în lumină ideile lui Mircea Eliade privind relația creativă dintre mit și literatură, dintre mit și artă în general. Prima parte este consacrată aspectului teoretic, prin care cercetătorul arată cum scenariile narative ale mitului se dezvoltă în literatură (nuvelă, povestire, roman) sub forme noi, rezultate dintr-o structură generativă a imaginației care constituie psihicul uman. Literatura, arta în general, capătă un nou sens ca forme de „povestiri-adaptare” care oferă noi sensuri, devenind un nou act cultural, transformând proprietățile magice în proprietăți etice și estetice. A doua parte ilustrează aceste idei prin creațiile literare ale scriitorului Mircea Eliade. Ea se concentrează pe mitul tinereții veșnice din nuvela *Tinerete fără tinerete* (*Youth without Youth*), prin care autorul își exprimă dorința de a găsi o formulă originală care să unească verosimilitatea imaginației science-fiction cu elementele mitologice ale literaturii fantastice în general, pentru a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

reconstrui un temă arhaică: misterul obținerii nemuririi. Aici, ca și în alte texte literare, el folosește erudiția sa în domeniul indianisticii, lingvisticii, filosofiei, mitologiei și domeniilor științifice precum biologia, medicina, fizica etc. A treia parte ilustrează saltul de la o creație artistică la alta prin adaptarea cinematografică a nuvelei sale *Jeunesse sans jeunesse* (*Youth without Youth*), în 2007, de către marele cineast american Francis Ford Coppola. Analiza noastră încearcă să evidențieze continuitatea dintre nuvelă și film la nivel de narațiune mitică, pe de o parte, și, pe de altă parte, discontinuitatea creativă prin sincronia și diacronia imaginilor cinematografice în viziunea artistică a cineastului.

Cuvinte-cheie: imaginar mitic; „flica mitologiei”; mitul nemuririi; *Jeunesse sans jeunesse*; Mircea Eliade; Francis Coppola.

Spre deosebire de „pedagogia... bicentenară” cum o numește Gilbert Durand, de factură modern-raționalistă, metodologia imaginarii nu susține o „fractură între scenariile semnificative ale mitologiilor antice și înălțuirea modernă a povestirilor culturale: literatura, arte plastice, ideologii și istorii...” (Durand, 1998, p. 11). Pentru a-și susține ideea, antropologul francez face apel la Mircea Eliade, care „a formulat cel dintâi, clar, ipoteza după care povestirile noastre culturale, și în particular romanul modern, sunt reinvestiri mitologice mai mult sau mai puțin mărturisite” (Durand, 1998, p. 11), dar și la Carl G. Jung care

descoperea în paralel că anumite personaje mitologice, anumite configurații simbolice, anumite embleme, departe de a fi produsul evhemerist al unei împrejurări istorice precise, sunt un fel de universalii în imagini – arhetipurile și imaginile arhetipale – pasibile de a da seama despre universalitatea unor comportamente umane, normale sau patologice (Durand, 1998, p. 11).

Astfel, Gilbert Durand mărturisește că și-a făcut o profesie de credință în ceea ce privește întoarcerea la preeminența epistemologică a mitului, în așa fel încât a așezat istoria în centrul structurilor omului (Durand, 1999) și nu invers. În acest sens, el își exprimă recunoștința față de maestrul său spiritual:

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Gaston Bachelard, Carl G. Jung, Henri Corbin și Mircea Eliade, reprezentanți de marcă ai Cercului de la Eranos, care i-au inspirat cele mai multe studii „însuflețite de credința platoniciană într-un realism primordial al imaginii, într-o valoare kerigmatică a mitului” (Durand, 1998, p. 11). Acestea sunt studii în care „figurilor mitice le răspund chipurile operei”. Pentru că

orice operă umană, scrie Durand, de la cea mai umilă până la *Opus Magnum*, prezintă la lectura creatorului mai întâi, apoi a interpretului sau a amatorului, chipuri vii și emoționante în care nu numai că fiecare își poate recunoaște ca într-o oglindă propriile dorințe și propriile spaime, dar mai ales în care chipurile și descifrarea lor ridică la orizontul înțelegerii „marile imagini” imemoriale care nu sunt altele decât acelea pe care ni le repetă veșnic povestirile și figurile mitice (Durand, 1998, p. 11).

Întrebarea care se ridică atât pentru interpret, cât și pentru creatorul însuși, este în ce măsură operele sunt cu adevărat creatoare, dacă „marile imagini” cum le numește Gilbert Durand, prezente în mod repetat în povestiri și figuri mitice, stau la baza apariției lor? Dacă figurile mitice sunt redundante, despre ce fel de noutate creativă e vorba? Răspunsul se află în aceeași depășire de ordin metodologic a raționalismului pozitivist modern și a studiilor de mitografie influențate de acesta. Mitul nu poate fi imobilizat în structuri semiotico-simbolice sau religioase imuabile, fără să fie mistificat. Paradoxul figurilor mitice este că dacă le privim din perspectiva imuabilității din credințele comunităților religioase, le devitalizăm participarea la apariția operelor, iar dacă le privim de marile imagini primordiale le transformăm în categorii particulare reificatoare ale limbajului. El elaborează, astfel, o metodologie de interpretare a operelor literare, numită mitocritică, iar în deschiderea ei, o alta, de descifrare a orientărilor mitice mai largi ce țin de momentele istorice și culturale colective, numită mitanaliză. Ambele țin de o perspectivă nouă, menită să înlocuiască limbajul metodologiei ca atare, construită după modelul raționalist, cu o mitodologie. (Durand, 1999).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Pe urmele gândirii lui Gilbert Durand și a măștrilor săi, Jean-Jacques Wunenburger analizează tema transformărilor miturilor în texte literare pornind de la ideea imposibilității creatoare a unui mit dacă acesta s-ar reduce la un tipar narativ rigid, mai ales pentru formele lui orale:

departe de a fi reductibil la un text închis, imuabil, respectiv dogmatic, mitul n-ar trebui oare înțeles ca un text indefinit, ca o „operă deschisă” sau ca o poveste fără sfârșit? În acest sens, el ar fi prin natura sa „mitoforic”, adică condamnat deplasării, transportării, ca și imaginea în metaforă (Durand, 1998, p. 12).

După cum vedem, reputatul profesor francez face apel la celebra lucrare a lui Umberto Eco, *Opera aperta* (*The Open Work*), pentru a sublinia această creativitate originară a *mythos*-ului, dincolo de acțiunile sale, mai mult sau mai puțin ritualizate, într-o civilizație orală. În felul acesta, mitul nu mai este înțeles ca o versiune fixă, excesiv repetitivă și redundantă.

Dimpotrivă, totul arată că un mit este, dintr-o dată, multiplicat după variante care, implicând o schemă comună, permit devieri, inovații. Această constatare se verifică chiar în momentul trecerii de la tradițiile orale la versiunile poetice scrise (Durand, 1998, p. 13).

Cum actul de transmitere este mereu un act de re-creație, mitul nu are un autor primitiv, ci mai mulți autori de transmitere și versiuni multiple. Astfel, imaginarul mitic prin al său *logos spermaticos* subzistă numai prin metamorfozele sale narrative, rescriindu-se cu fiecare povestire.

Literatura – fiică a mitologiei

Începând cu secolul al XVIII-lea, societatea occidentală a intrat treptat într-o eră a secularizării structurilor și comportamentelor sale. Într-o lume despre care se spune că a devenit radical secularizată, literatura este sau trebuie să fie, de asemenea, complet secularizată. Toți cercetătorii fenomenului

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

religios, de la Rudolf Otto la Paul Tillich, de la Van der Leeuw la Gilbert Durand, notează demistificarea, degradarea și deprecierea simbolismului. Mircea Eliade recunoaște și el realitatea secularizării în lumea modernă, adică emanciparea și separarea, urmată de opoziția față de toate valorile sacre, transcendente, extratemporale ale omului și ale culturii. Literatura secularizată include ea însăși toate operele compuse și scrise fără nicio motivație sau scop religios, deci în afara oricărei idei religioase de transcendență. Ea se constituie „din rămășițele mitologiilor tradiționale” (Eliade, 1948, p. 712) prin abandonarea concepției arhetipale despre artă care caracterizează aceste mitologii și a „contextului ritualic” al miturilor: folclorul, basmele și poveștile – și cu atât mai mult creația individuală modernă – sunt total desprinse de dependențele rituale (Eliade, 1953). Cu toate acestea, secularizarea radicală a literaturii este o imposibilitate, crede Mircea Eliade. Acest lucru se explică prin capacitatea inepuizabilă de rezistență a sacrului la toate modificările și deteriorările posibile. Omul profan, „fie că îi place sau nu, păstrează în continuare urmele comportamentului omului religios, dar expurgate de înțelesuri religioase. [...] El nu își poate desființa definitiv trecutul, întrucât el însuși este produsul lui” (Eliade, 1965, p. 173). Sacrul reușește mereu să se ascundă, să se camufleze, să se metamorfozeze chiar și în mediile cele mai ostile, cele mai opace transcendenței pe toate planurile existenței. Astfel, literatura poate fi un mijloc exemplar de comunicare a teologiei, metafizicii și chiar a soteriologiei. Este bine cunoscut faptul că marile teme poetice moderne derivă – toate – din câteva instituții primordiale, a căror imagine rămâne încă adevărată pentru omul modern. Aceasta înseamnă că sacrul își certifică și își extinde prezența la nivelul arhetipal al psihologiei abisale „pe planurile visului și imaginarului” (Eliade, 1963, p. 242). Fascinația pe care o exercită mereu poveștile fantastice și mesajele lor secrete se explică, mai ales, prin această anamneză arhetipală, prin această imersiune periodică prin lectură „trăită”, în vastul și adâncul ocean subteran al simbolurilor ontologice care se ascunde în întreaga lume mitică și folclorică.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Nu este, așadar, excesiv să vorbim, în aceste împrejurări, despre metamorfoza și supraviețuirea sacrului și a mitului în arta și literatura modernă. Mircea Eliade este convins că un anumit proces de remitologizare este încă în desfășurare, că elitele moderne încearcă să redescopere, prin inițiere, o lume pierdută (Eliade, 1990).

Dacă elita este pasionată de *Finnegans Wake*, de muzica atonală sau de tahism, este și pentru că astfel de lucrări reprezintă lumi închise, universuri ermetice în care se pătrunde doar cu prețul unor dificultăți enorme echivalente cu calvarurile inițiatice ale societăților arhaice și tradiționale [...] „Elitele” găsesc în extravaganta și neinteligibilitatea operelor moderne posibilitatea unei gnoze inițiatice (Eliade, 1963, pp. 230-232).

Scenariile narrative ale mitului sunt extinse, în opinia savantului, în literatură (nuvelă, povestire, roman) în forme noi venite dintr-o structură generativă a imaginației constitutivă a psihicului uman. Potrivit lui Eliade, literatura, orală sau scrisă, este *fiica mitologiei* și îi moștenește funcțiile: a povesti aventuri, a povesti ceea ce este semnificativ ce s-a întâmplat în lume (Eliade, 1990). Acest lucru este verificat, printre altele, de nevoia existențială a omului de a asculta povești. El „vorbește de o anumită continuitate între mit și creația literară, pentru că ambele vorbesc de geneza unui nou univers” (Eliade, 1978, p. 69). Pe de altă parte, Jean-Jacques Wunenburger consideră că „Paradoxul artei este acela că mitul devine creativ doar în măsura în care începe să fie subiectul demitologizării” (Wunenburger, 1988, p. 13).

Asumându-și funcțiile mitului, literatura păstrează în același timp, în forme proprii, nu numai temele mitice, ci și marile drame ale omului. Arhetipurile mitice supraviețuiesc în marile romane moderne:

temele mitice ale Apelor Primordiale, Insula Paradisului, Căutarea Sfântului Graal, inițierea eroică sau mistică etc., domină și acum literatura europeană modernă. Foarte recent, suprarealismul a marcat o ascensiune prodigioasă a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

temelor mitice și a simbolurilor primordiale (Eliade, 1957, p. 35).

Mircea Eliade evidențiază astfel structura inițiativă în care întâlnim o tipologie a ritualului în care este vorba mereu de o „Căutare lungă și plină de evenimente a obiectelor fermecate, care presupune, printre altele, pătrunderea eroului în lumea cealaltă” (Eliade, 1971, p. 198).

Supraviețuirea camuflată a tradițiilor inițiatice în sferele universurilor imaginare, precum creațiile literare și artistice, se exprimă prin ceea ce Eliade numește „dialectica disimulării sacralului în profan”. Incapacitatea omului contemporan „de a înțelege misterul camuflării sacralului în profan” (Eliade, 1981, p. 242) este expresia unui proces de desacralizare a lumii căruia i se opune literatura fantastică (în forme specifice), oferind totodată cititorului posibilitatea unei inițieri transistorice. Faptul că literatura populară – și mai ales basmul, la care se referă adesea Mircea Eliade în studiile sale – poate fi interpretată dintr-o perspectivă asemănătoare cu cea a ritualurilor inițiatice nu este surprinzător: „basmul repetă, la un alt nivel și cu alte mijloace, scenariul inițiativ exemplar. Basmul preia și extinde inițierea la nivelul imaginarului” (Eliade, 1963, p. 247). Și asta, pentru că inițierea nu este un comportament exclusiv al omului în societățile tradiționale, ci este constitutivă condiției umane.

Nostalgia pentru o experiență echivalentă de tip inițiativ, ca proces de regenerare, este prezentă, potrivit lui Mircea Eliade, în gândirea omului modern, mai ales în literatură, în pictură și în arta cinematografică, și asta, pentru că simbolurile și scenariile inițiatice supraviețuiesc în inconștient, în special în vise și în universuri imaginare. Această nostalgie a încercărilor inițiatice, ca și a tuturor figurilor arhaice ale imaginației, apare în operele literare și „dezvăluie dorința omului modern pentru o reînnoire definitivă și totală, pentru o *renovatio* care poate transmuta existența” (Eliade, 1971, p. 206).

Ideea că anumite revelații primordiale nu ar fi putut dispărea este susținută de faptul că omul însuși este integrat într-un univers cosmic la care participă fără a lua în considerare dacă este sau nu conștient de el. Ritmul cosmic își transgresează

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

propria existență și acest fapt îi oferă posibilitatea de a avea acces la surse. Literatura, consideră Mircea Eliade, reprezintă una dintre aceste căi de acces. Scriitorul mai notează că o serie de cercetători interpretează acum creațiile literare din perspectiva istoriei religiilor: „mitul, ritualul, inițierea, eroii, moartea rituală, regenerarea, renașterea etc., fac acum parte din terminologia fundamentală a exegezei literare” (Eliade, 1971, p. 202).

Savantul vorbește și despre o analogie structurală între orizonturile de sens relevate de fenomenele religioase și mesajele de sens exprimate în operele literare. Așa cum sacrul, printr-o hierofanie, se dezvăluie și se camuflează în egală măsură în profan, în operele literare, valorile umane semnificative și exemplare se conturează (camuflându-se) în episoade și personaje concrete, istorice. Investigarea și înțelegerea semnificațiilor exemplare și universale ale operelor literare este un fapt analog recuperării fenomenelor sacre.

Mircea Eliade crede că omul modern trebuie să-și redescopere relația cu omul arhaic – posibilitate umană de a scăpa de *teroaarea istoriei*. Omul modern

mai păstrează cel puțin anumite reziduuri ale comportamentului mitologic. Urme ale unui astfel de comportament mitologic pot fi detectate și în dorința de a redescoperi intensitatea cu care a primit sau a știut ceva pentru prima dată; de a recupera trecutul îndepărtat, timpul beatific al „începuturilor” (Eliade, 1963, p. 232).

Ideea lui Mircea Eliade este că anumite funcții ale gândirii mitice sunt constitutive ființei umane și că nu le lipsește obiectivitatea atunci când ele creează un univers ireal sau, așa cum scrie Ernst Cassirer: „Mitul este obiectiv pentru că nu este o reflectare a unei existențe date și că este un mod particular de construire care permite conștiinței să scape și să se opună receptivității simple a impresiilor sensibile” (Cassirer, 1972, p. 31).

Pentru scriitorul de literatură, care este Mircea Eliade, există o

funcție mitologică care provoacă o ruptură de durată în timp ce realizează o ieșire din timp pentru cititor – omul

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

modern – și îl integrează în alte ritmuri, făcându-l să experimenteze alte istorii. Astfel, ieșirea din timp „operată prin lectură [...] este cea care apropie funcția literaturii cel mai aproape de cea a mitologiilor (Eliade, 1963, p. 234).

Întreaga creație artistică, poetică și lingvistică presupune, așadar, desființarea timpului, a istoriei și tinde să redescopere situația paradisiacă primordială atunci când se crea spontan, când nu exista conștientizarea timpului sau amintirea duratei temporale. Aceasta are sensul repetării unei cosmogonii când „Timpul a fost regenerat, a început din nou ca Timp sacru, pentru că a coincis cu *illud tempus* în care Lumea a apărut pentru prima dată” (Eliade, 1963, p. 234). Mircea Eliade vorbește chiar de o formulă adaptată din nou conștiinței moderne a mitului, a mitologiei.

Omul modern s-ar găsi astfel într-o situație limită din cauza unei stări de alienare în universul pragmatic cotidian, stare care impune o nevoie de compensare satisfăcută și la nivelul ficțiunii literare. Omul nu poate trăi într-o singură dimensiune – cea a raționalității pragmatice:

Un om doar rațional este o abstracție; nu se întâlnește niciodată în realitate. Fiecare ființă umană este constituită atât din activitatea sa conștientă, cât și din experiențele sale iraționale. Conținuturile și structurile inconștientului prezintă asemănări uluitoare cu imaginile și figurile mitologice (Eliade, 1963, p. 178).

Spațiul și timpul mitic și ritualic sunt complexe imaginare simbolice pe care le întâlnim în ritualurile culturii arhaice subordonate *dialecticii sacru-profane*, experiența ireductibilă a omului religios. Deși omul nereligios, omul modern, este indiferent față de sacralitate, și pentru el există evenimente unice, *locuri sfinte*, care îi dezvăluie o altă realitate decât aceea la care participă prin experiența cotidiană. În literatură, adevărate mito-filosofii ale Paradisului pierdut, ale depășirii condiției umane, au fost create de tradiția iudeo-creștină, dar și de elementele necreștine, arhaice ale culturii europene.

În proza scriitorilor americani ai secolului al XIX-lea, Mircea Eliade identifică o nostalgie *adamică*, o aspirație spre

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

primordial mărturisind un tip de mentalitate arhaică, rezistând istoriei și exaltând *sacralitatea* vieții. Practic el consideră că renașterea poeziei și a romanului se datorează redescoperirii funcțiilor mitului, simbolurilor religioase și comportamentului arhaic. De asemenea, Eliade admite că ceea ce realizează în cercetarea sa științifică nu este cu totul străin de literatură, ci dimpotrivă: „S-ar putea ca cercetarea mea să fie considerată într-o zi ca o încercare de a găsi sursele uitate de inspirație literară” (Eliade, 1990, p. 69). Poate că își exprimă și o invitație de a-și citi opera de istoric al religiilor ca roman sau ca poveste. Mai mult, crede că doar romanul se potrivește talentului său ca gen literar capabil să-l exprime pe deplin.

Literatura are, așadar, o oportunitate inepuizabilă în mituri, ritualuri, mistere, vise, jocuri. A căuta mituri înseamnă a căuta scenariul evenimentelor sacre, care este un fel de aventură esențială în universul imaginar. Literatura mitică, de care este legat universul imaginar arhaic, este practic „o căutare” (spirituală) care poate deveni aventura mitică a unei scrieri inițiatice (Simion, 1985, p. 146). În acest caz, literatura, la rândul ei, cere și un cititor inițiat într-o „lectură mitocritică”, după cum am văzut la Gilbert Durand, sau o „lectură inițiativă” (Vierne, 1978, pp. 350-354) după Simone Vierne. Scopul acestei lecturi ar fi acela de a detecta mitul ascuns în text, ca „un sistem dinamic de simboluri, arhetipuri și scheme, un sistem dinamic care, sub impulsul unei scheme tinde să fie compus într-o poveste” (Durand, 1999, p. 64).

Lectura simbolică presupune, astfel, o încercare de decodificare a elementelor mitice ale creației literare, prin interpretarea imaginilor literare, care înseamnă altceva decât le raportăm la ceea ce în mod aparent sunt. În țesătura textului literar, mitul are, așadar, o *preexistență sacră*. Aici folosim elementele simbolismului ontologic. Fiind versatil, mitul se poate raporta la ideea unui model al lumii. La nivel simbolic, arta este cea care o include – structurile ei sunt încorporate în legendă, basm, baladă, roman etc. Ea capătă un nou sens ca formă de „repovestire” prin oferirea de noi semnificații, devenind un act de cultură pentru transformarea proprietăților magice în proprietăți etice și estetice cu înclinații filozofice.

Tinerete fără tinerețe... (Youth without Youth...)

Mitologia universală abundă în reprezentări simbolice ale Epocii de Aur și ale Paradisului, ceea ce i-a determinat pe specialiști în istoria religiilor și antropologia imaginației să vorbească despre universalitatea acestor simboluri și mituri și despre importanța lor inițială în corpusul mitic care alimentează o multitudine de creații literare și variante ale imaginației utopice.

Nostalgia paradisului presupune o nostalgie a nemuririi care exprimă o unitate paradoxală între un timp real al istoriei cu un spațiu de origine ireal. Chiar dacă Epoca de Aur este pierdută pentru omul istoriei, există zile sau momente sacre în care oamenii pot avea acces în Paradis. Multe mitologii vorbesc despre călătorii în lumea cealaltă în căutarea nemuririi primordiale. Experiența mistică a societăților arhaice și mai ales extazul șamanului exprimă o întoarcere la origine prin căutarea nemuririi pierdute, chiar dacă este o nemurire spirituală.

Extazul șamanului recuperează în mare măsură condiția paradisiacă: recapătă prietenia animalelor, prin zborul sau prin înălțarea sa șamanul leagă din nou Pământul de Cer: în Cer se întâlnește cu Dumnezeuul celest și îi vorbește direct, așa cum s-a întâmplat *in illo tempore* (Eliade, 1957, p. 87).

Prezent, așadar, în culturile arhaice, în folclor, mitul nemuririi este ilustrat în literatura populară română prin basmul fantastic *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* [Youth without old age and life without death]. Astfel, în nuvelele *Tinerete fără tinerețe (Youth without Youth)* și *Cele trei grații* [The Three Graces], Mircea Eliade se referă explicit la folclorul românesc cu privire la metamorfozele timpului și la dorința omului de nemurire.

Elementele pe care le utilizează autorul din lumea cotidiană a secolului XX au un suport științific la care se adaugă, evident, imaginația creatoare a unui scriitor deja consacrat în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

literatura fantastică. Dorința sa e să găsească o formulă originală prin care să poată unifica verosimilitatea genului *science-fiction* cu elementele mitologice ale literaturii fantastice în general, pentru a reconstrui o temă arhaică: *misterul obținerii nemuririi*. Mircea Eliade se folosește aici, ca și în alte texte literare, de erudiția sa în domeniul culturii indiene, al lingvisticii, filosofiei, mitologiei, în domenii științifice precum biologie, medicină, fizică. Nuvelele sale marchează o întoarcere de la știință la mit, o *reconciliere* dintre raționalitate și imaginarul mitic, o unificare în dimensiunea arhaică, misterioasă, a credinței.

În noaptea de Paști (de Înviere), în fața Bisericii Mitropoliei Ortodoxe se întâmplă un accident ciudat, în momentul în care se aude sunetul clopotelor. Personajul Dominic Matei, un bătrân profesor de latină și italiană, care se pregătea să traverseze strada, este doborât în mijlocul ploii. De acum înainte, la fel ca eroul povestirii *Tinerete fără bătrânețe...* [Youth without old age...], personajul își asumă un nou destin – o renaștere simbolică într-o nouă existență. Fenomenul poate fi interpretat ca o renaștere simbolică sau o convertire la o nouă credință – la fel ca Saul în deșertul Iudeii (*Faptele Apostolilor* [Acts of the Apostles]; IX, 3). După Mircea Eliade, din „« perspectivă lunară » moartea omului, ca și moartea periodică a umanității, este necesară la fel ca și cele trei zile de întuneric care preced « renașterea » lunii. Moartea omului și cea a umanității sunt esențiale pentru regenerarea lor” (Eliade, 1969, p. 106). Mai mult, autorul alege un cadru deosebit, mitic: *biserica* (templul), *focul sacru* (săgeata fulgerului), *ploaia originală*. În plus, se referă la credința populară că oricine moare în *Săptămâna Luminată* (Paștele) merge în *Paradis*, obținând nemurirea.

Scriitorul își bazează narațiunea pe o teorie (probabilă în contextul ficțiunii), referitoare la efectul regenerativ al curentului electric care depășește un milion de volți, apropiindu-se astfel de literatura SF. Pe lângă asemănarea tipologică cu *science-fiction*, semnificativă, de altfel, în ceea ce privește plauzibilitatea acțiunii, aici se creează o atmosferă de mister, printr-o simbolistică mitică, prin care se realizează unitatea primordială dintre *sacru* și *profan*. Renașterea lui Dominic este pregătită printr-o regresie, cu alte cuvinte, printr-o reintrare în *haos* (la nivel cosmic), o condiție

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

esențială pentru renașterea rituală (Glodeanu, 1993, p. 157). Vechiul se *topește* în creuzetul creației originale, după care asistăm la regenerarea întregului organism. Putem recunoaște cu ușurință *vârstele timpului* (Ghinoiu, 1988) din folclorul și mitologia românească. Bătrânul înțelept din basmul *Tinerete fără bătrânețe...* [Youth without old age...] este un taumaturg și, în același timp, o posibilă metamorfoză a fiului de rege, poate chiar un arhetip al spiritului (Jung, 1994). Făt-Frumos renaște într-o altă viață, asumându-și destinul nemuririi. Eroul nuvelei lui Eliade simte imediat efectele mutilării neobișnuite, inclusiv amplificarea facultăților mintale și, drept consecință, anticiparea condiției omului în post-istorie (capabil să recupereze tot ceea ce fusese cândva gândit sau făcut de oameni, exprimat oral sau în scris).

La nivelul realității imediate, o poveste polițistă (tehnică întâlnită și în alte proze) înfățișează un accident, în urma căruia cineva de renume mondial este declarat mort, în timp ce acesta începe o nouă existență în străinătate, sub pseudonim. Ceea ce este semnificativ este ideea că personajul păstrează posibilitatea alegerii libere în toate acțiunile sale. Poate reveni oricând la starea inițială, înainte de întinerire. Libertatea de alegere este expresia unei filosofii existențialiste, actualizată prin folosirea mitologiei. Personajul care și-a asumat destinul dobândește *liberul arbitru*, cu alte cuvinte condiția umană esențială, conform mitului, a atingerii nemuririi. Numai cel care suferă o astfel de transfigurare are posibilitatea de eliberare și libertate.

Metamorfoza lui Dominic își propune să ilustreze motivul apariției *celuilalt*. Dublul înseamnă moartea (simbolică), dar în același timp și cunoașterea de sine. *Dincolo*, ca într-o oglindă, celălalt se dezvăluie ca „eu” care redescoperă sensul existențial și poate sensul lumii. Autorul își expune propriile idei cu privire la revoluția ciclică a lumii (după contele de Saint-Germain, inițiat în ocultism), asupra *crepusculului umanității* și a transmiterii tradițiilor esențiale printr-o nouă *Arcă a lui Noe*, potrivit teoriilor științifice și oculte ale mai multor personalități ale vremii. Mircea Eliade considera că, în orice catastrofă universală (exemplul războiului nuclear), omul își poate găsi posibilitățile mântuirii. Martin Heidegger scria, invocându-l pe Hölderlin, că salvarea apare în același timp cu pericolul (Heidegger, 2006, p. 38).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dominic Matei are un fel de hipermnzie, amintindu-și fapte absolut banale în cele mai mici detalii. Toate acestea se întâmplă în vis. Este recuperat, astfel, timpul pierdut, și asta, după amnezia profesorului (înainte de inițiere). Amnezia simbolizează ascunderea sensului original al existenței umane (sensul mitologic) – *nemurirea*. Amintirea acestui sens originar are loc prin renaștere și transfigurare ca *hipermnzie*. Eroul basmului *Tinerete fără bătrânețe...* [Youth without old age...] își amintește destinul pentru care a venit pe lume. În același mod, Dominic Matei ajunge la noua stare recunoscându-se în *celălalt*. Se supune unui timp pierdut, dar recuperat prin procesul de metamorfoză. Dimensiunile timpului – prezent, trecut și viitor – devin caduce. Singura dimensiune rămâne prezentul (prezentul continuu). Păstrează și recuperează trecutul prin hipermnzie și, în același timp, prefigurează viitorul. Singurul timp (esențial) este *temporalitatea* – începutul etern – timpul *Tineretii fără bătrânețe*, care se recuperează. Cele două întoarceri sunt elemente ale aceleiași deveniri mitice, unde dimensiunile reale ale Timpului sunt eludate de instituirea irealității sale, de forța imaginației.

Simbolismul trandafirilor roșii, al tineretii, dar și al morții, revine permanent în nuvelele lui Eliade. Dominic Matei se plimbă noaptea printre straturile de trandafiri, suferind de insomnie, mai mult, e un fel de trezire permanentă, o trezire asemănătoare unei reverii, în care nu știe dacă se află în vis sau în realitate. Și mereu, dincolo de straturile de flori, dincolo de perete, cu farurile stinse, îl așteaptă o mașină care să-l transporte *dincolo*, la fel ca luntrea lui Charon sau calul năzdrăvan al lui Făt-Frumos din basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* [Youth without old age and life without death].

Cel mai bun camuflaj, scrie autorul, este starea permanentă de somnambulism în care cineva îl protejează pe Dominic. Poate *celălalt*, care cunoaște gramatica chineză și albaneză – limbi pe care personajul Dominic și le „amintește” (deși nu le-a învățat niciodată). *Celălalt* este cel care trăiește în lumea imaginarului *Tineretii fără bătrânețe...* [Youth without old age...] *Dublul* este cel care dezvăluie starea de acces la *nemurirea* omului. *Dublul* este un adevărat înger păzitor. El trimite adesea la teologie, dar și la creștinismul popular, unde tradițiile

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

mitologice precreștine au fost păstrate. Ființe ale imaginarului, *îngerii păzitori, arhanghelii, serafimii, heruvimii*, sunt personaje intermediare între conștient și inconștient. Irealitatea este deci considerată ca o dimensiune specială a realității, care mediază între om și natură, între om și divinitate. Elementele unei *coincidentia oppositorum* sunt ridicate de întrebarea filozofică asupra realității obiective a *dublului*, a *îngerului păzitor*, a *celuilalt*, a *celui care nu se vede* (Noica, 1988). Dublul este tânăr și bătrân, viață și moarte, spirit și materie, om și divinitate, magicianul alb și magicianul negru (Jung, 1994, p. 121), conform lui Carl Gustav Jung.

Dominic Matei este *alesul* unui destin singular. Baza acestei condiții este un mister, iar misterul se retrage înaintea oricărei încercări de iluminare rațională. Dar există și inițiați care au revelația unei părți din temeiul acestui mister. Făt-Frumos din basmul *Tinerete fără bătrânețe...* [Youth without old age...] este *alesul* trimis prin remediul oferit părinților de către bătrânul înțelept, e poate *celălalt* al său. El este purtătorul unui mister. Acolo unde sunt mistere, sacral apare prin hierofanie. În același timp, alegerea nu se poate datora întâmplării, alesul însuși participă la alegere, dobândind astfel conștiința libertății. Dominic Matei a fost ales pentru că și-a dorit, în tinerețe, să posede o știință universală, „atunci când tocmai eram pe punctul de a-mi pierde memoria în întregime, mi s-a dat o știință universală care nu va fi accesibilă omului decât peste mii de ani” (Eliade, 1994, p. 128). Pierderea memoriei actuale, amintirea devenirii, se aseamănă cu o reminiscență esențială a *tinereții* și a *nemuririi*, prin care eroul trece din lumea *devenirii* în lumea *ființei*, provocând o metamorfoză timpului.

Prin aceeași experiență trece și profesoara Veronica Buhler în vara anului 1955, dar cu diferența că nu obține puterea omului postistoric, ci merge în trecut, în preistorie. Ea se întoarce cu douăsprezece secole în urmă pentru a se regăsi în India misterioasă, când, după identitatea ei străveche, se numea Rupini, fiind fiica lui Nagabhata din casta Kshatriya, din linia primelor familii ale Magodha, convertită la budism. Ea trece și printr-un proces de reamintire esențială a unei situații paradisiace, trăind (până la limbajul nearticulat) *in illo tempore*, când omul *înțelegea* vocile animalelor și ale zeilor. În același

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

timp, își uită identitatea prezentă (devine amnezică) odată ce ajunge în India și găsește peștera în care se retrăsese Rupini.

Întâlnirea cu Dominic Matei este o întâlnire cu Celălalt al ei. În același timp, este și reamintirea mortalității. Acesta simbolizează cuplul îndrăgostiților, poate androginul arhaic, care transformă Timpul în eternitate, unul stăpânind viitorul, celălalt trecutul, prefigurând, în același timp condiția de muritor a celui alt, condiție care aparține devenirii. Aceasta este poate condiția esențială a omului, ascunsă în tragedia *unei mari căderi*. Amintindu-și adevărata identitate, după ce l-a întâlnit pe Dominic Matei, Veronica Buhler începe să îmbătrânească rapid. Autorul evidențiază aici printr-un artificiu imaginar relația dintre *devenire și eternitate*.

Sărbătoarea centenarului lui Dominic, ajuns la vârsta plenitudinii, îi oferă *ultima amintire esențială* prin apariția imaginii condiției muritoare, întrucât cealaltă față a divinității nemuritoare este, pentru om, moartea. Moartea este simbolizată din nou aici prin ultimul trandafir, a treia amintire, a treia transfigurare a timpului. La fel ca Făt Frumos, Dominic Matei cade într-o *Vale a Plângerii*. Găsește întâmplător, pierdut printre discurile sale, albumul de familie.

Cu albumul în mână rămâne nehotărât ceva timp. Și al treilea trandafir? se întrebă el. Unde vrei să-l pun? – Lasă albumul și arată-mi unde vrei să pun trandafirul. Al treilea trandafir... Râde cu un râs amar, enervat... Încet, nu fără emoție, deschide albumul. Între cele două pagini îl aștepta un trandafir proaspăt cules, mov, pe care îl mai văzuse o singură dată până atunci (Eliade, 1994, pp. 128-129).

Deschiderea albumului este un act de liberă alegere. Omul eliberat, care se asemănase cu zeii, conform destinului său, este liber să accepte moartea ca pe ultima *întâmpinare divină*. Se uită la fotografia casei tatălui său din Piatra Neamț și redevine muritor, la fel ca Făt-Frumos, din basmul amintit, care se întorsese acasă.

La final, autorul creează o ambiguitate scenică sugerând că toate acestea s-ar fi putut întâmpla în vis. Revine obsesia

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

filozofică a timpului, marea întrebare a personajului Colomban: *Ce să faci cu Timpul?* – mister esențial al condiției umane aflat „între nostalgia eternității și imaginea dispariției” (Glodeanu, 1993, p. 163).

De la Eliade la Coppola

Ecranizarea literaturii lui Mircea Eliade începe în 1988 cu regizorul Nicolas Klotz, care pune în scenă *Maitreyi (La nuit de Bengali)* în limba engleză *The Bengali Night*, ca scenariu semi-autobiografic, o poveste de dragoste relativ banală între un european și o indiană, fără accentul mistico-exoteric pus în text de către scriitor. În 1992 apare prima ecranizare a romanul *Domnișoara Cristina* [Miss Cristina], în regia lui Viorel Sergovici (cu Adrian Pinte, Mariana Buruiană, Irina Petrescu, Medeea Marinescu etc.) care dorește să surprindă ideea de mister eliadian, asociată mitologiei populare a vampirului. A doua ecranizare a romanului va avea loc în 2013, în regia lui Alexandru Maftai (cu Maia Morgenstern, Ioana Anastasia Anton, Ioana Sandu, Tudor Aaron Istodor). În general, cele două regii au pretenția că sunt fidele textului literar. De asemenea, Dan Pița a realizează în 1996 producția *Eu sunt Adam!...* [I am Adam!...], după câteva secvențe literare din nuvelele: *Pe strada Mântuleasa* [On Mântuleasa street], *Uniforme de general* [General's uniforms], *Marcantropul* [Marcantropus] ale lui Mircea Eliade, film cu tentă antitotalitară, considerat la vremea respectivă un hibrid literar-cinematografic ușor suprarealist, care strălucește prin jocul unui actor de excepție: Ștefan Iordache.

Ecranizarea nuvelei lui Eliade *Tinerete fără tinerețe...* (*Youth without Youth...*) (2007) a reprezentat un eveniment major în lumea filmului și în cunoașterea operei literare a istoricului religiilor, pusă în umbră de notorietatea sa de fenomenolog și hermeneut al mitului. A fost un eveniment cinematografic important pentru că era realizat de celebrul regizor Francis Ford Coppola. Printre cercetătorii care l-au ajutat pe Francis Coppola să cunoască proza lui Mircea Eliade a fost Wendy Doniger, profesoară de istoria religiilor în cadrul Facultății de Teologie a Universității din Chicago, nu întâmplător

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

specialistă în hinduism și mitologie orientală, cunoscătoare a operei savantului de origine română, prin intermediul căreia regizorul a luat contact cu nuvelele sale, dar și discipolul cel mai apropiat al istoricului religiilor, Mac Linscott Ricketts, unul dintre cei mai importanți biografi ai săi (Ricketts, 2004). Trebuie precizat faptul, nu lipsit de importanță, că Francis Coppola se întorcea la film, cu *Tinerete fără tinerețe* (*Youth without Youth*), după zece ani de absență în cinematografie. Apropiatii spun că regizorul fusese fascinat de nuvela lui Eliade, dar și de București, unde el unde filmează o mare parte din film. Cronicile și exegezele filmului sunt împărțite. Ele merg de la elogii și aprecieri la superlativ la critici care văd în această întoarcere la regie a celebrului realizator american, un fiasco.

În România cronicile au fost mai curând pozitive, ba chiar i s-a dedicat o carte (Scarlat, 2018) de către profesoara Cristina Scarlat, preocupată de transpunerea literaturii lui Mircea Eliade în teatru, film și piese muzicale. Autoarea consideră că filmul este cea mai fidelă operă după un text literar al lui Mircea Eliade. Ea vorbește de o complementaritate semiotică între cele două creații.

Numitorul comun al celor două versiuni, text și varianta lui cinematografică – de unde și complementaritatea semiotică – îl reprezintă lumea de sensuri, povestea, pe care o regăsim în ambele, aceeași, scrisă, însă, cu mijloace specifice fiecăruia dintre cele două sisteme semiotice (Scarlat, 2018, p. 15).

Cristina Scarlat are în vedere fenomenul cinematografic Eliade-Coppola în totalitatea lui (pregătire, realizare, receptare) prin analiza celor mai multe dintre cronici apărute în țară și străinătate. Demersul cercetătoarei de la Iași este unul remarcabil, dacă ne luăm, într-adevăr, după mărturia sa expresă:

Ni s-a părut oportun să abordăm acest aspect al receptării – transpunerea în alte coduri semiotice: televizual, dramatic, cinematografic, plastic, spectacol multimedia etc. cu atât mai mult cu cât acest aspect al receptării operei lui Eliade nu a făcut subiect de analiză, sistematic, ilustrativ, nicăieri în lume (Scarlat, 2018, p. 18).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

În acest fel, autoarea anunță în *Argument* [Argument] metodologia proprie de cercetare care nu se oprește la o reproducere fidelă a textului (potrivit lui Alain Garcia), ci la o remodelare a materiei literare într-o operă nouă (potrivit lui Etienne Fuzellier), în așa fel încât textul literar și ecranizarea să devină complementare. Fără îndoială că această perspectivă aduce o noutate în analiza filmului lui Coppola. Practic e vorba de două opere absolut diferite prin mijloacele de realizare, dar în același timp complementare. Întrebarea este cum două opere absolut diferite pot fi complementare fără o genealogie comună? Materia primei opere este o simplă magmă din care se poate realiza orice, fără să se țină seama de un *filum mythicum*? Nu se pierde dimensiunea mitoforică a creativității mitice? Cristina Scarlat are în vedere o analiză semiotică, nu una mitocritică. Ea pornește de la lingvistica lui Emil Benveniste și de la semiotica lui Roland Barthes. Pe aceeași linie a semioticii găsește puncte de sprijin la Algirdas Julien Greimas:

că sisteme semiotice diferite, având un sens comun, pot fi complementare, că pot exprima acest sens cu mijloace specifice fiecăruia. În această perspectivă, Greimas sesizează, de exemplu, că există un nivel comun al narațiunii literare și al celei filmice, numindu-l nivel „antropomorf, dar nonfigurativ”, plecând de la faptul că elemente narrative asemănătoare se regăsesc în opera literară și în cea filmică (Scarlat, 2018, p. 20).

Analiza semiotică explică corespondența din punct de vedere ale semnelor care apar, dar nu și sensul lor creator. Ele spun cum sunt din punct de vedere al structurii non-figurative, dar nu explică creativitatea lor simbolică, figurativă. Ultima este explicată mai curând nu în structuralismul semiotic, ci de hermeneutica simbolică. De aceea filmul lui Coppola trebuie înțeles, mai cu seamă, printr-o abordare de ordin hermeneutic pe linia lui Eliade, altfel se pierde posibilitatea detectării sensului, a acelui *filum mythicum* care susține orice povestire (literară, dramatică, filmică).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Contactul regizorului cu Wendy Doniger a fost hotărâtor în ceea ce privește cunoașterea universului simbolic al lui Mircea Eliade. Cu alte cuvinte, celebrul realizator a fost efectiv întâi inițiat în simbolurile ascunse ale prozei sale de factură mitico-inițiată. „Am fost încântat să redescopăr în nuvela lui Eliade conceptele-cheie pe care vreau să le înțeleg mai bine: timpul, conștiința și fundamentul fantastic al realității” (Scarlat, 2018, p. 31).

Deși Cristina Scarlat vorbește de o analiză semiotică a filmului, care trimite la structuri autonome ale celor două opere (literară și filmică), pornind de la diverse cronici cinematografice de întâmpinare, afirmă, în același timp, că

regizorul american a redat cu acuratețe și atmosfera nuvelei lui Mircea Eliade, împletirea acțiunii în planuri temporale diferite fiind mai ușor de urmărit în varianta cinematografică. Există o coerență aproape farmaceutică în abordarea textului în limbaj filmic. Dacă în multe din peliculele anterioare inspirate din proza lui Eliade regizorii au jonglat pe marginea textelor originare, au „brodat”/interpretat adăugând elemente noi sau schimbând contexte, integrate economiei interne a peliculei dar străine textelor originare [...] știrbind sau stimulând receptarea textului originar, în filmul lui Coppola regăsim universul lui Eliade redat într-o versiune didactică (Scarlat, 2018, p. 34).

Ceea ce ne duce cu gândul că dincolo de tehnica cinematografică însăși e vorba, mai curând, de o formă de creativitate imaginativ-instrumentală prin care realizatorul devine gardianul simbolurilor și al sensului povestirii, într-o expresie nouă. În acest sens, adaptarea cinematografică este o metamorfoză creatoare și nu o simplă transpunere semantică după legi abstracte de compoziție materială a semnelor. Francis Coppola este doar un alt „povestitor” esențial al *mythos*-ului „tinereții veșnice”, intermediat de nuvela lui Eliade. Avem aici toate elementele unei mitoforii, cum o numește J.-J. Wunenburger (1988), care presupune origine, genealogie, creativitate. Sau, urmând gândul lui Eliade, după *fiica mitologiei* (literatura) ne vine în întâmpinare una dintre nepoatele ei, cinematografia.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Referințe:

- Bușe, I. (coord.) (2001). *Symbolon. Aspecte ale mitului* [Symbolon. Aspects of myth]. Universitaria.
- Cassirer, E. (1972). *La Philosophie des formes symboliques. La Pensée mythique* [The philosophy of symbolic forms. Mythical thought]. vol. II. Minuit.
- Durand, G. (1998). *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză* [Mythical figures and faces of opera – from myth criticism to myth analysis]. Trad. de Irina Bădescu. Nemira.
- Durand, G. (1999). *Structurile antropologice ale imaginarului* [The anthropological structures of the imaginary]. Trad. de Marcel Anderca. Univers Enciclopedic.
- Durand, G. (2004). *Introducere în mitodologie* [Introduction to mythodology]. Trad. de Corin Braga. Dacia.
- Eliade, M. (1948). *La mythologie primitive* [Primitive mythology]. *Critique*. 271/1948.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane* [The sacred and the profane]. Gallimard.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe* [Aspects of the myth]. Gallimard.
- Eliade, M. (1969). *Le mythe de l'éternel retour* [The myth of eternal return]. Gallimard.
- Eliade, M. (1990). *Încercarea labirintului* [The maze trial]. Trad. Doina Cornea. Dacia.
- Eliade, Mircea (1957). *Mythe, rêves et mystères* [Myths, dreams, and mysteries]. Gallimard.
- Eliade, Mircea (1971). *La nostalgie des origines* [Nostalgia for one's origins]. Gallimard.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Eliade, M. (1981). *Fragments d'un journal* [Fragments from a diary]. Gallimard.
- Eliade, M. (1994). *Tinerete fără tinerete* [Youth without youth]. *Proza fantastică a lui Mircea Eliade* [The fantastic prose of Mircea Eliade]. vol. II. Moldova.
- Gaster, T.H. (1953). Préface [Foreword]. Eliade, M. *Les plus anciens contes de l'humanité* [The oldest tales of humanity]. Payot (pp. 7-8).
- Glodeanu, G. (1993). *Fantasticul lui Mircea Eliade* [The fantastic in Mircea Eliade]. Editura Gutinul.
- Ghinoiu, I. (1988). *Vîrstele timpului* [The ages of time]. Meridiane.
- Heidegger, M. (2006). *La question de la technique. Essais et conférences* [The question of technique. Essays and lectures]. Gallimard.
- Jung, C.G. (1994). *Lumea arhetipurilor* [The world of archetypes]. Trad. Vasile Dem. Zăneanu. Jurnalul literar.
- Noica, C. (martie, 1988). Ceea ce nu se vede [What cannot be seen]. *Viața românească*. nr. 3.
- Ricketts, M.L. (2004). *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade* [Mircea Eliade's Romanian roots]. Criterion Publishing.
- Scarlat, C. (2018). *F. F. Coppola & Mircea Eliade. Tinerete fără de tinerete. O perspectivă dinspre România* [Coppola & Mircea Eliade. Youth without Youth. A perspective from Romania]. Eikon.
- Simion, E. (1985). *Sfidarea retoricii* [Defying rhetoric]. Cartea Românească.
- Vierne, S. (1978). La littérature sous la lumière des mythes [Literature in the light of myths]. *Cahiers de l'Herne*. n° 33 (350-354).
- Wunenburger, J.-J. (1988). Le mythe à l'œuvre ou le discours voilé des origines [The myth at work, or the veiled discourse of origins]. *Art, mythe et création* [Art, myth, and creation]. Le Hameau.

De la pagina scrisă la ecran

**THE CINEMATOGRAPHIC INNARDS OF JOSEPH
HELLER'S *CATCH-22*¹**

Felix NICOLAU

Technical University of Civil Engineering of Bucharest, Romania
University of Granada, Spain

Email: felixnicolau@gmail.com

Abstract

Joseph Heller wrote a few quite cinematographic novels. His most famous one, *Catch-22*, has a discontinuous and non-chronological structure. In addition, it displays a lengthy string of events. All these traits stimulated the shot of two cinema versions and a script. While the novel is massive, the movie transcriptions retained the most spectacular scenes. The spectacle in the novel has a twofold nature: one highlights the absurdity of war and military camps; the other one stresses the brutality and cruelty of war. Oscillating between framing and montage, these intersemiotic translations of the novel capture the ineffable expressivity of a disturbing narration.

Keywords: Joseph Heller; *Catch-22*; framing; montage; intersemiotic translation.

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 28.09.2025. Accepted: 29.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: NICOLAU, F. (2025) *THE CINEMATOGRAPHIC INNARDS OF JOSEPH HELLER'S "CATCH-22"*. *Incurșiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 133-144. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.5>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

1. Introduction

This article will rely on the parallel between constructing textual war-narratives and visual war-narratives. Apart from making use of absurd and maniacal perspectivism, there will be an analysis of the techniques of framing and montage in passing from text to text-to-be-moved-into-image. This transfer of message between different systems of signs is called intersemiotic transfer. Of course, the script remains a textual enterprise, but it resorts to a textual selection with the purpose of creating subsequently a series of images. The research will take aim at the way and means of selecting the message in order to configure the intersemiotic translation and will try to figure out the effectiveness of such a “distillation” of perspective and meaning.

Part of Joseph Heller’s novels benefit of a cinematographic construction. *Catch-22* (1961) is the most suitable in this respect as, apart from the event-filled narration, it is based on a discontinuous and amalgamated structure. As it is well known, the novel is built around the skepticism of Captain Yossarian about an army led by greedy and dictatorial officers. This article will focus on a the part 1.1 of script inspired by the novel with sparse hints to the classical screened version of *Catch-22*. The authors of this script are the Australians Luke Davies (writer) and David Michôd (actor, producer, and director) and it constituted the base for the television miniseries *Catch-22* from 2019. My interest revolved around the selection of events practiced by the scriptwriters and the way they outlined the dialogs. The theoretical cargo involves the austerity that instills the movies of Michelangelo Antonioni in parallel with the difference between framing and montage as explained by Gilles Deleuze (in Marrati, P., 2008).

The absurd of the human condition is derived by Albert Camus from the determination of apprehending the world as an intelligible unity: “The mind’s deepest desire, even in its most elaborate operation, parallels man’s unconscious feeling in the face of his universe: it is an insistence upon familiarity, an appetite for clarity” (Camus, 1955, p. 13).

2. The absurd and the structure of the novel as reflected in the film script

History reveals a persistent occurrence of irregularities and actions that often defy comprehension. This leads to a profound incongruity between rational thought and the ambiguous, chaotic nature of the world. In this context of “nostalgia for unity” and the “unreasonable silence of the world” (Camus, 1955, p 21), Camus identified the origins of absurdity in human experience.

The phenomenon described as an “appetite for clarity” (Camus, 1955, p. 13) represents a paradigm of entrapment for individuals, as the functioning of the world appears to be distorted and marked by inefficiency. It could be posited that wars serve as manifestations of this inefficacy. Camus astutely anticipated this complex absurdity of existence, asserting that “if the only significant history of human thought were to be written, it would have to be the history of its successive regrets and impotencies” (Camus 14).

The most successful survivor is characterized by an alignment with the prevailing irrationalities of the world or by a profound skepticism regarding the established structures and propositions that govern it.

There are two film adaptations of the novel *Catch-22*. I will discuss the first version tangentially, but I will focus mainly on a 2017 screenplay written by Luke Davies and David Michôd and based on Joseph Heller’s novel.

The film preserves the chronology and the interrupted line of events, facts easy to achieve given that the novel is designed for a cinematic vision. Of course, cinema offers the advantage of special effects and expressive close-ups. But I will come back to these aspects.

The pilot project highlights the spectacular effects, especially during the bombings, using fade-ups, swirling smoke, and fleeting silhouettes “in the swirl and confusion” (Davies and Michôd, 2019, p. 1). Impressionistic and expressionistic techniques are used to enhance the chiaroscuro effect, but also the sound effect: “The persistent rumble of those powerful

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

engines” (Davies and Michôd, 2019, p. 1). The apocalyptic vision consists of the fleeting appearances of a naked man. The spotlights will follow this figure and the suggestion is revealed by the screenwriters themselves: “Walking through some other circle of Dante’s *Inferno*” (Davies and Michôd, 2019, p. 2).

3. Cinematicity relying on mania

The first installment of the script (Davies and Michôd, 2019), employs an array of special effects, echoing the cinematic approach of the film it accompanies. However, the focus is primarily on the dialogues and exchanges, which are laced with serial allusions to comic and absurd actions and reactions. For example, the characters Yossarian and Marion are described as engaging in “beautifully enthusiastic sex” (Davies and Michôd, 2019, p. 1). In both the novel and the script, Yossarian is portrayed as a hedonistic figure with a desire for polyamorous relationships, yet he is thwarted in his pursuits by a vengeful deity, depicted as a “brainless conceited hayseed” (Davies and Michôd, 2019, p. 2). Through this characterization, Heller reopens age-old discussions regarding the nature of God, particularly in relation to human suffering and decay. He positions his character as a mouthpiece for quasi-theological debates and constructs his narrative — subsequently adapted into various scripts — as a polyphonic exploration. Although Yossarian, as a hedonist, may not embody the role of an analytical Gnostic, his contentions resonate powerfully against the otherwise superficial and intellectually vacuous dialogues found throughout the work.

One very important strategy in switching from text to cinematographic script was the selection of episodes relying heavily on some characters’ manias. Whether they be of material/ somatic sort or of psychic extraction, the script laces them with the purpose of highlighting the stereotypical and twisted minds of those in command. Of course, the novel is richer in such instances, but it also exposed innocent jokes and dramatic actions which were not selected for the script.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The intricate structure of the narrative encompasses a multitude of cinematic episodes, with one notable highlight being the comedic interlude involving the parade training of Lieutenant Scheisskopf, whose German name translates to “Shithead”. This character exemplifies a unique obsession. Heller employs a rather direct approach in character development, eschewing nuanced representation in favor of an unvarnished depiction of his traits and shortcomings. For example, Scheisskopf is described as “prowling the ranks of men barking his particular brand of lunacy at them like a beardless Lear with a military buzzcut” (Davies and Michôd, 2019, p. 4). Moreover, the author exhibits a marked irreverence towards both the tumultuous history of the United States and the Western literary canon, demonstrating little regard for established norms in his narrative.

In his analysis of Michelangelo Antonioni’s films, Bert Cardullo highlights the concept of austerity in artistic expression:

When I say austerity and restraint I certainly don’t mean narrowness of imagination or skimpiness of theme. I mean a cinema with silences and absences that can reveal more than thick, dense presences—the hurly-burly activity with which it is all too easy for a filmmaker to clot our eyes (Cardullo, 2009, p. 62)

In contrast, Joseph Heller and those who adapted his narratives — whether screenwriters or directors — did not pursue austerity in their creative endeavors. This divergence may stem from the inherently brutal nature of war, which itself embodies a stark form of austerity.

In *Catch-22*, it is easy to identify absurd yet visually striking actions which often serve to highlight the robotic and pointless mindset of the officers, particularly in wartime. For example, the parade master, Scheisskopf, embodies this senselessness when he demands, “Why can you not walk a straight line? Why can you not turn a ninety-degree angle after eleven weeks?” (Davies and Michôd, 2019, p. 5). However, the most compelling aspect of the novel’s visual absurdity lies in its dialogue, which turns ridiculous questions into a kind of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

warped logic. Take Cadet Clevinger, for instance, he attempts to provide logical and useful answers to these nonsensical demands, naively believing that the war machine operates on principles of logic and efficiency. This reflects a counterpoint technique, where the logic of his responses is at odds with the overwhelming absurdity of the situation. Yossarian, the novel's primary critic of this madness, recognizes the absurdity of perfection in such trivial tasks. For example, Scheisskopf's directive, "And the hundred dollar question: Why is it so hard to restrict the swing of your arms to a maximum seven-inch lateral pendulum arc, with a maximum four-inch distance from wrist to thigh?" (Davies and Michôd, 2019, p. 6), reveals the ridiculousness of these expectations.

4. The danger of logic and culture in a robotized universe

The 'disposable man', the anonymous soldier perceived by officers and politicians as a humble tool, must be completely robotized to perform preposterous tasks perfectly. Scheisskopf menaces:

I have a friend in the sheet metal shop and he could make me little pegs of nickel alloy and I could sink them into each man's thigh bones and link them to the wrists by strands of copper wire with exactly three and a half inches of play (Davies and Michôd, 2019, p. 7)

Only Yossarian understands the criminal nature of this absurdity. He dissuades his comrades from demanding logic and justification. He fulfills the role of a pedagogical Joker: "What's here to understand. They hate you. They hated you before you got here. They hate you while you're here. And they're going to keep on hating you after you leave" (Davies and Michôd, 2019, p. 9). Back home or in the netherworld – my addition.

The sad absurdity is compounded by the victims' own justification of the torturous methods and approaches of their oppressors. Apart from complying without much questioning to the aberrations inflicted on them by their superiors, soldiers:

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

“Yossarian: ‘Tell me one thing that’s not meaningless about parades.

Clevinger: Discipline. Chain of command. Working together as a unit. Geometry” (Davies and Michôd, 2019, p. 12).

The dialectic of master and slave works perfectly as long as the plebeians are offered the opportunity to experience vulgar pleasures. At this point, Yossarian’s multifaceted and flexible nature emerges: he also belongs to the hedonist group, but he manages to safeguard and affirm his noble human essence. He is the only one who de-mythologizes the ludicrous military and warfare mythology and tries tirelessly to re-humanize his peers.

Parades aren’t designed to teach us anything. They’re designed to humiliate us. [...] because apparently that’s how sadists get their kicks. And we can sit here and pretend all we want that there must be some noble purpose to all this walking around in fucking rectangles, but there isn’t one (Davies and Michôd, 2019, p. 13).

When Yossarian realizes the passivity and self-deception of his comrades, he chooses the hospital over reality.

Despite his skeptical wisdom, Yossarian cannot escape the perverse military machine, especially since he is perceived as a bad influence on his less subtle peers. The script portrays Yossarian being punished alongside the stubborn and naive Clevinger. The former is punished for the latter daring to faint during a parade.

This is the pinnacle of absurdity and dictatorial behavior in military-oriented organizations. The pseudo-dialogue between the reasoning Clevinger and his commander is particularly absurd. Clevinger believes in his innocence on the basis of the Bill of Rights, the Declaration of Independence, common law and the Military Code of Justice, while Scheisskopf brands all these as crap. The former has a mind filled with theories that are completely at odds with the harsh reality he belongs to. He acts like a naive idealist who is unable to cope with the world’s lack of logic and pervasive evil.

The source of the disagreement between the two is the issue of punishment without question. Any questioning on the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

part of the soldier would only worsen his situation. Logical discussions are simply impossible and undesirable in the military:

CLEVINGER: I'm sorry, sir. I never said you couldn't punish me.'

SCHEISSKOPF: Now you're telling us when you did say it. I'm asking you to tell us when you did say it. When did you say we couldn't punish you?" (Davies and Michôd, 2019, p. 20)

Thus, Heller constructs a perfectly structured absurd environment.

"SCHEISSKOPF: Is that the only time you didn't say it?" (Davies and Michôd, 2019, p. 22).

The officer simply cannot grasp the concept of "justice". Yet he is supposedly taking part in a war fought to re-establish justice. In this way, the novelist – most probably unwillingly – questions the positive role played by the American army in WWII. How could an army under the command of idiots, crooks, and dictators stand for peace, harmony, and justice in the world?

5. Anti-heroes or semi-heroes. Psychological limitations

The sources of humor and burlesque in such a mechanized and soulless society are innumerable. One scene (INT. BEDROOM – DAY) sheds light on Marion, Scheisskopf's wife, who is now on the high track of psychological investigation after having sex with Yossarian. Marion sleeps with the officer's subordinates, which could explain her husband's inferiority complex manifesting as domineering behavior.

MARION: *"Do you sleep with me because you like me, or because you hate my husband?"*

Yossarian retorts with the same analytical subtlety:

"A bit of both. I could ask you the same question". (Davies and Michôd, 2019, p. 23)

In Heller's universes, whether military or corporate, there is this romantic Moira, the price of sin, but in a posterous

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

manner. A versatile and ironic god steers the fate of a crazy, out-of-joint world.

For example, Yossarian is recognized as the troublesome anti-hero of the squadron because he cares deeply for his comrades while the number of bombing missions increases. Unlike many young Americans, he did not share the general enthusiasm for war, which is why he joined the air corps. He believed the war would not last long, knowing that bomber crews needed extensive training. However, he was mistaken, as he lacked the intellectual curiosity to seek out knowledge and information.

Both the script and the film strive to expressively render the special visual effects. However, the script uses metaphors, whereas the film is not interested in capturing them: "Ping, thump, and clatter all around. Puffs of flak blooming through the plexiglass around Yossarian's head like deadly black flowers" (Davies and Michôd, 2019, p. 25).

In terms of superior mimesis, Yossarian does not emerge as a heroic figure. Not even in terms of human relations. While he is less dehumanized than his superiors and other officers, he is not truly empathetic towards those in need around him. Although he is affected by the horrors of war, his human radar does not detect the misfortune of others. For example, when a new cadet is assigned to his tent, Yossarian looks unhappy and carelessly directs Mudd, the newcomer, to the wrong administrative tent. Mudd ends up in the tent of Lieutenant Colonel Korn and inadvertently becomes involved in a bombing mission, where he meets his death. Upon hearing the news, Yossarian does not feel too guilty.

ORR (to YOSSARIAN): You heard a plane went down this afternoon?

YOSSARIAN: Yeah, I heard.

ORR: Mudd was on it.

YOSSARIAN: Who's Mudd?

MILO: He was that kid in your tent.

YOSSARIAN: Oh, shit. (Davies and Michôd, 2019, p. 27)

6. The type of humor and the way of shooting it

Generally speaking, the humor is bluff, as Heller is not an intellectual writer. His grassroots approach only allows for a close reading of a matter-of-fact yet preposterous society. For example, there is a sergeant named Major Major Major. His bombastic name serves as his destiny, following Laurence Sterne's theory that people's names are fateful. Thus, Sergeant Major Major Major will become a real major, despite his reluctance to accept such a precipitous promotion.

The shot conceived as movement-image has two components: framing and montage. If framing focuses on moving parts in space, montage focuses on time and works with continuities, false continuities and cuts (Marrati, 2008, p. 44).

The script also features the abominable figure of Milo Minderbinder, the unscrupulous salesman who embodies the commercial side of the American Dream and its Puritan roots. The New Jerusalem established in the USA is supposed to be bountiful. Business success is the epitome of God's covenant. Consequently, the army's public mission gives precedence to private money laundering interests. As Milo puts it: "Ours is a mercantile world" (Davies and Michôd, 2019, p. 39). This facet of the Hellenesque comedy emphasizes the incongruity and perversity of the officers who demand heroism from the rank-and-file soldiers. Milo tells Major de Coverley, "We shouldn't have to miss the strudel, sir" (Davies and Michôd, 2019, p. 40).

7. From text to moving images

Airborne battle scenes are transcribed in a literary manner in the script. The authors must have been aware of the impossibility to capture textual metaphors on the screen, but they could not resist the temptation. Luckily, there are plenty of indices about emotional close-ups: "SPLATS horrifically into Yossarian's nose cone-like a bug onto a windscreen – inches from Yossarian's own equally horrified, equally uncomprehending face. Dunbar hangs there for a millisecond, with that final look of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

terror on his face, before being swooped into the roaring void.” (Davies and Michôd, 2019, p. 42).

Another strategy is to highlight oxymoronic attitudes during the fight: the gruesome realism mingled with a New Sensibility type of Adamic reaction:

a smear of BLOOD - a gruesome trace of Dunbar's impact with the nose cone. The wind buffeting the blood in a raked pattern as it trickles across the plexiglas. All is NOISE and CHAOS and RATTLING and SHOUTING inside the plane, but for just an instant Yossarian is like a child studying a snowflake. The wonder of nature. (Davies and Michôd, 2019, p. 43)

The spectacular riffraff of sky confrontations helps a lot to increase the dynamism of the script, but it completely misses whatever humorous effects: “EXTERIOR: meanwhile back outside, the extraordinary high altitude ballet of ten planes peeling off in all directions in a sky spackled with flak, as huge explosions thump and bloom on the ground thousands of feet below.” (Davies and Michôd, 2019, p. 44).

The film version plentifully used military technology to increase absurd comic effects. For instance, the mercantile lunatic discussions between Milo Minderbinder and Colonel Cathcart right on the runway in the middle of a desert. Meanwhile, planes crash and fire brigade automobiles shoot past them in an Inferno-like atmosphere.

What seduced the scriptwriters was the paradoxical syllogism *Catch-22*. Doc Daneeka can ground combatant personnel only if they are crazy, but as long as they realize it is crazy to risk their lives flying countless missions, they manifest logical thinking, so they are sound, not crazy. They will have to keep on fighting:

“DOC DANEEKA (CONT'D): *Catch-22* specifies that a concern for one's own safety in the face of dangers that are real and immediate is the process of a rational mind.” (Davies and Michôd, 2019, p. 50).

8. Conclusions

Catch-22 is a massive and eventful novel, consequently, the two scriptwriters, Luke Davies and David Michôd, had to find a wise way of extracting the most suggestive episodes in the novel for their script. On account of this, they selected those chapters representative for the absurd comic and, in counterpoint, gloomy scenes full of war atrocities and bad luck. Thus, the ludicrous and illogical episodes alternate with ominous ones. Owing to such an approach, the script avoids the verbose analyses in the novel, but it misses subtle points. However, the gains of the script are the exposure of war as preposterous and absurd machinery fueled by stupidity, mania, greed and cruelty. Accordingly, this is a script that relies not on experimental techniques, but on framing the two major narrative threads in the novel and displaying them in a montage which targets stark contrasts. The purpose of the part 1.1 of the script is to delineate a bizarre world supported by two pillars: the absurd and preposterous comic and the carnage implied by a war fought by exploited and misled soldiers.

References:

- Camus, A. (1955). *The myth of Sisyphus*. Translated by Justin O'Brian. Vintage.
- Cardullo, B. (2009). More from Less: The Art of Michelangelo Antonioni. In *After Neorealism: Italian Filmmakers and*.
- Davies, Luke, David Michôd (2019). Part I of the script for the six-episode television miniseries "Catch-22".
- Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze, Cinema and Philosophy*. JHU Press.
- Park, P. (2016). *The Absurd and the Comic*. MA thesis. Texas A&M University.

**DAMSEL- DECONSTRUCTING THE QUEST: GENDER
ROLES AND HEROISM IN THE FILM AND NOVEL
ADAPTATION¹**

Luminița TODEA

Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, România/ Centrul Universitar
Nord, Baia Mare, România
Technical University of Cluj-Napoca, Romania/ North University Centre
Baia Mare, Romania

Email: luminita.todea@fsc.utcluj.ro

Abstract

This paper examines the deconstruction of traditional quest narratives and heroic archetypes in *Damsel*, analysing both the film and its novel adaptation through the lens of feminist and deconstructive literary theory. Furthermore, the analysis reveals how *Damsel* undermines the binary oppositions in classical heroic tales, particularly those between hero and victim, masculine and feminine, or active and passive. By presenting a protagonist who initially appears to conform to the 'damsel in distress' archetype, the narrative gradually examines genre expectations, repositioning the female character as a figure of subversive agency. While the film introduces visual empowerment through action and survival, the novel displays psychological depth, internal conflict, and expanded world-building. By comparing the two

¹ Article History: Received: 12.08.2025. Revised: 20.09.2025. Accepted: 22.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: TODEA, L. (2025) "DAMSEL" - DECONSTRUCTING THE QUEST: GENDER ROLES AND HEROISM IN THE FILM AND NOVEL ADAPTATION. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1.. 145-163. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.6>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

forms of art, the paper argues that the novelization enhances feminist storytelling by reclaiming Elodie's voice and providing critical introspection absent in the cinematic portrayal. Ultimately, *Damsel* not only reimagines the traditional framework of the quest narrative but also challenges the normative ideologies that inform conventional heroic archetypes, inviting a rethinking of narrative authority and gender representation.

Keywords: adaptation; agency; heroic archetypes; gender roles.

Introduction

The paper examines how the film vs. novel *Damsel* subverts traditional fairy tale tropes to present a powerful narrative of female agency, survival, and transformation. Based on a screenplay by Dan Mazeau, this work represents an innovative and collaborative storytelling project between New York Times bestselling author Evelyn Skye and the creative team responsible for the 2024 Netflix film *Damsel*, directed by Juan Carlos Fresnadillo, featuring Millie Bobby Brown in the lead role. The writer had access to the draft screenplay and drew inspiration from it for the novel, while Netflix's filmmaking team incorporated elements from the book into the film whenever they felt it would enhance that form of storytelling. While the core narrative of the film and book remains consistent, Skye was granted creative freedom to reinterpret the story, offering readers a distinct experience from the film. The additional details she introduced in the book were later used to enrich the characters and the world in the film adaptation.

As Evelyn Skye notes in an interview, although both the novel and film share the same origin, they remain "unique works of art" (Perez, 18 octombrie 2022).

Adaptation Theory Framework

The adaptation is a composite of textual and filmic signs merging in audience consciousness together with other cultural narratives and often leads to confusion as to which is novel and which is film. [...] What one discovers is that

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

many so-called 'unfaithful' adaptations are operating under a de(re)composing model. They are condemned as unfaithful because critics read only one way - from novel to film - and find that the film has made changes. But if one reads in both directions - from novel to film and then from film back to novel - one often finds the alleged infidelities clearly in the text. These 'infidelities' represent rejections of certain parts of the novel in favor of others, not total departures from the novel (Eliot 2003, p. 157).

George Bluestone, a pioneer in the study of film adaptations of literature, argues that filmmakers are independent creators who craft their own work rather than simply translating the original writer's material (Constanzo, 1992). According to the author, adaptation acts as a form of raw material that conveys thematic content. Key characters, significant events, and major themes serve as the foundational elements of the film. He emphasizes that a film adaptation, instead of being a transitional phase between mediums, has a distinct artistic identity. This idea is illustrated with the image of 'two intersecting lines', where novels and films meet at a single point before diverging; therefore, "what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each" (Constanzo, 1992, 20).

Rather than striving for strict fidelity to the source text, McFarlane (1996) argues that an adaptation should 'play around' with it, aiming to evoke rather than replicate the original work. The key challenge lies in conveying the essence of the text, such as its plot, characters, and major development, while implementing necessary modifications and transpositions to move beyond illustration.

The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable - even inevitable - process in a rich culture; it fails to take into serious account what may be transferred from novel to film as distinct from what will

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

require more complex processes of adaptation; and it marginalizes those production determinants which have nothing to do with the novel but may be powerfully influential upon the film (McFarlane 1996, p. 10).

McFarlane's central theoretical contribution is his distinction between elements that can be directly transferred from text to screen and those that require adaptation. He identifies plot, setting, and character as transferable, while aspects connected to medium-specific signifiers, such as enunciation, style, and the transformation of space into time, require adaptation. For example, McFarlane cites the use of subjective camera or voice-over as equivalents to first-person narration. However, this approach overlooks important narratological distinctions, particularly between focalisation and narration, or between mode and voice. In the context of fidelity, literature and film are not considered equal; texts are judged by different standards and often to a lesser degree than other art forms, especially film. Only adaptations are seen as capable of being 'unfaithful' to the original text. Elements such as new characters, key events, added scenes, and thematic interpretations become crucial in providing authenticity to the film (Stam 2000).

In *Concepts in Film Theory* (1984), Dudley Andrew outlines three primary ways in which a film can relate to its source text: 'borrowing', 'intersecting', or 'transforming'. 'Borrowing' involves directly taking elements from the original work; 'intersecting' corresponds to what McFarlane describes as transferring, and 'transforming' refers to a more substantial adaptation, which Andrew considers to be adaptation proper.

Kamilla Elliott's study *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003) focuses on the idea that "novel and film studies are particularly hospitable to a critique of theory from practice, since there is often no clear demarcation between theorists, critics, novelists, filmmakers, reviewers and reader-viewers" (Eliot 2003, p. 6). In Elliot's view, one can notice six types of adaptation, an approach that better aligns with the overall theory of film adaptation by emphasizing theorizing from films rather than

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

narrowly defining each one, shifting from practical application to theoretical discussion, as follows: 'the psychic concept of adaptation' preserving the essence of the text; 'the ventriloquist concept of adaptation' that "blatantly empties out the novel's signs and fills them with filmic spirits. [...] The adaptation, like a ventriloquist, props up the dead novel, throwing its voice onto the silent corpse" (Elliott 2003, p. 143); 'the genetic concept of adaptation' applying narratological tools to examine the connections between text and film; 'the de(re)composing concept of adaptation'; 'the incarnational concept of adaptation' highlighting the longstanding belief that cinema is the most realistic art form and 'the trumping concept of adaptation' as films appear to pay tribute to the novels they adapt.

According to Hutcheon and O'Flynn (2013), adaptations are a common aspect of everyday media, including films, television, theatre, digital platforms, novels, comics, theme parks, and video games. When people perceive a work as an adaptation, they recognize its clear link to a previous text, which often continues to shape their experience of the new version. Moreover, "adaptation is repetition, but repetition without replication" (Hutcheon and O'Flynn 2013, p. 7) as it can stem from different motivations: some aim to honour the original through imitation, while others seek to challenge, reinterpret, or even replace the source material in the audience's perception.

Seen as a formal entity or product, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This 'transcoding' can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation; as a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-) interpretation and then (re-) creation...Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative- a work that is second without being secondary (Hutcheon and O'Flynn 2013, p. 9).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Films rely on visual spectacle and temporal compression, while literature offers psychological depth, introspection, and narrative fluidity. “Film adaptations can be seen as a kind of multileveled negotiation of intertexts” (Stam 2000, p. 67).

Evelyn Skye’s novel *Damsel*, published in 2023, preceded the film’s release, offering a layered and introspective version of the same story. While the core plot remains, the literary version expands the main character’s interior life and deepens thematic exploration. “The relentless linearity associated with the usual reading of a novel favours the gradual accretion of information about action, characters, atmosphere, ideas” (McFarlane 1996, p. 27).

By comparing the two forms of representation, the paper argues that the novelization enhances feminist storytelling by reclaiming Elodie’s voice and providing critical introspection that is absent in the cinematic portrayal.

In the telling mode- in narrative literature, for example- our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by the selected, directing words of the text and liberated- that is, unconstrained by the limits of the visual or aural. We can stop reading at any point; we can re-read or skip ahead; we hold the book in our hands and feel, as well as see, how much of the story remains to be read (Hutcheon and O’Flynn 2013, p. 23).

The film *Damsel* (2024) offers a subversion of the traditional ‘damsel in distress’ trope, providing a fresh and complex portrayal of a young woman’s journey from passivity to empowerment. Unlike the traditional heroine, whose journey often centres on romantic fulfilment, Eloise’s quest is one of personal survival and self-discovery, ultimately challenging and redefining the genre’s portrayal of women, a celebration of feminine autonomy and resilience.

But with the move to the mode of showing, as in film and stage adaptations, we are caught in an unrelenting, forward-driving story. And we have moved from the imagination to the realm of direct perception with its mix of both detail

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

and broad focus. The performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories. Visual and gestural representations are rich in complex associations; music offers aural “equivalents” for characters’ emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience; sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects (Hutcheon and O’Flynn 2013, p. 23).

In McFarlane’s opinion (1996), it is essential to recognise and interpret not only the narrative and cinematic techniques but also the extra-cinematic codes that contribute significantly to meaning-making such as: *language codes*- verbal communication and dialogue styles used by characters that reflect social contexts or cultural identities; *visual codes*-costume, colour, lighting, framing; *non-linguistic sound codes*-background music, sound effects, and silence and *cultural codes*-specific social, historical, or ideological contexts, which influence how audiences decode character behaviour, plot development and themes. Therefore, it would be inaccurate to assert that films are superior to their source novels, as “they can often both evoke quite similar emotions and experiences, but go about doing so with much different executions” (Stan 2025, p.207).

The Quest for Survival: from Traditional ‘Damsel in Distress’ Archetype to Self-Empowered Heroine

Both the film and the novel follow Elodie’s journey from a naive princess to a self-reliant heroine. The central conflict involving Prince Henry’s betrayal and the fight against the dragon is consistent across both representations. The opening line of the film, “There are many stories of chivalry, where the heroic knight saves the damsel in distress. This is not one of them.”, serves as a powerful introduction to Elodie’s story by immediately subverting traditional fairy tale and fantasy tropes. It informs the audience that this narrative will break away from the usual ‘knight-in-shining-armor’ storyline. Instead of a helpless damsel being rescued, Elodie is likely to become the hero of her own story- strong and independent- setting the tone

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

for a more modern, empowering tale in which the female protagonist takes control of her destiny and challenges the gender roles of classic stories.

The binary opposition between male and female characters in fairy tales is highlighted by Parsons (2004), who describes the typical female heroine as “weak, submissive, dependent and self-sacrificing” in opposition to the “powerful, active and dominant male character” (Parsons 2004, p. 137). Society educates women from a young age to fit the patriarchal framework in which the focus of gender construction is to “prepare young girls for romantic love and heterosexual practices” and that their “value lies in men’s desire for them” (Parsons 2004, p. 136).

Elodie, a free-spirited princess with a passion for travelling the world, receives a sudden proposal from the queen of Aurea, Queen Isabelle, to marry her son, Prince Henry. The young girl reluctantly accepts the proposal after her father and stepmother, Lord Bayford and Lady Bayford, convince her to do so to save the struggling people of their kingdom. She accepts the marriage alliance not out of love or personal desire, but out of a sense of responsibility. Moreover, Elodie and Floria, her younger sister, are dazzled by the warmth, bounty, and luxury of the Queen’s home, and heartened by their welcome in Aurea. Prince Henry seems to be as charming as fairy tale princes are expected to be. Despite Lady Bayford’s increasing concerns that something is wrong, the wedding goes through, with all the pomp and circumstance a fantasy royal wedding deserves. Following the wedding, an unusual ritual takes place near the entrance of a cave when Queen Isabelle runs her dagger across the newlyweds’ palms and mixes their blood, expressing her deeper thoughts, “Tonight, you join a long line of women who have helped build this kingdom. It is this sacrifice we commemorate every generation. A tradition going back centuries. For generations, it has been our task, our duty, to protect these people.” Elodie quickly learns that Aurea has deadly secrets. The hero/ heroine “and/ or the world in which he finds himself suffers from a symbolical deficiency” (Campbell 2004, p. 35). Every generation,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

three princesses have been sacrificed to the fire-breathing dragon and their lives traded for the kingdom's safety.

Consequently, rather than leading to a honeymoon, the wedding concludes with Elodie's violent descent into a crevasse. This space is described by Campbell (2004, p. 53) as 'a place of strangely fluid and polymorphous beings, unimaginable torments, superhuman deeds, and impossible delight.'"

Prince Henry, initially perceived as a Prince Charming, emerges as a deceptive agent of tradition, undermining the expectations of a romantic hero. Elodie's fall into the cave becomes symbolic. Abandoned and burned, she awakens into agency. The moment she declares "I am not doing what I'm told" marks the rupture of her passive role. She charts her escape through intelligence and emotional resilience, reworking the 'hero's journey archetype' with a gendered twist.

Elodie's journey in the dragon's lair begins while she is still wearing her multi-layered wedding gown, elements of which she gradually repurposes in response to each challenge she faces. Through resourcefulness and creativity, she transforms parts of her attire into tools for survival, enabling her to navigate and overcome the various threats she encounters. Thus, her dress serves as a visual representation of the heroine's growth and transformation throughout the film. It becomes a metaphorical and practical tool for her survival as she uses some of the fabric as protection, rips off parts of it to give her more freedom of movement, or the corset busk, made of metal sharpened into a dagger.

Regarding the film characters, Queen Isabelle's behaviour is premeditated and cruel as she addresses Lady Bayford "Your family needs money. My family needs a bride. What we don't need is more family", highlighting conflicting family needs: one seeks financial support, the other a marital alliance as well as rejecting expanding family ties, emphasizing the desire to avoid further complications within already strained relationships. She perpetuates the cycle of sacrifice, insisting that Elodie should fulfil her duty as a princess. She plays the part of a powerful woman, yet her power is still confined within a male-dominated structure supporting a system where women are ritualistically

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sacrificed. Her role as a loyal matriarch in the service of a kingdom relies on the idea that female suffering can maintain the illusion of peace. In contrast, Lady Brayford successfully avoids the evil stepmother trope, offering a refreshing twist on this classic role. Though there is some tension between Elodie and her stepmother at the beginning of the story, it becomes obvious that she is a kind and courageous woman, standing up for her stepdaughter even when Lord Bayford would not. Her stepmother's warning, "This wedding is a mistake. I only want what's best for you!" foreshadows the treachery ahead, yet Elodie submits to the marriage with dutiful determination, believing in her sacrificial role as a noble daughter.

The visual medium emphasises survival and action through a more visually driven and action-oriented style of the film. Scenes such as the heroine's descent into the dragon's cave or her tactical escape from the burning cavern are central, framed through dynamic camera work and heightened narrative tension. The dragon confronts Elodie with the harsh reality of her situation: "I want what is promised. What is owed? Every generation, your kind must pay". Through their interactions, Elodie learns about the history of the sacrifices and the shared pain of the women who came before her. This knowledge empowers her to confront the injustices of Aurea and to seek a path toward freedom not just for herself but for all the women who have been victimized by the kingdom. Ultimately, Elodie and the dragon forge an unexpected alliance, representing the potential for transformation and the disruption of oppressive cycles.

The lack of internal monologue positions the audience as observers rather than confidants, creating a more ambiguous viewing experience. The film follows a traditional three-act structure, mirroring the fantasy genre's cinematic norms. However, it subverts it by gradually withdrawing the viewer's investment in the male hero and re-centring the story on Elodie. Early in the film, she is shown as the traditional damsel awaiting her fate: "I am not a hero. I'm just someone who has been chosen. I've been told what to do all my life." At the narrative's final moment of confrontation with the dragon, when she stands in defiance, no dialogue is needed. Elodie's firm posture and the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dragon's hesitation highlight her transformation into the story's true agent, with body language and cinematic space emphasising her newfound autonomy. The dragon's final words, "You were never meant to be the prize, Elodie. You were the warrior all along" reveal a powerful shift in identity and perspective. Elodie, once seen as a passive reward or sacrifice, is recognized as the true heroine of her own story, transforming her from someone acted upon to the one who takes action. McDonough (2017) underlines the fact that modern female characters are described as proactive agents who take control of their destinies, departing from the traditional roles of passivity.

On the other hand, in the book, the writer has the opportunity to explore the backstories of each of these characters. For instance, Queen Isabelle is the conflicted one; she feels awful about what she has been doing, yet she has to carry on "her eyes told a different story, one of centuries of sadness and regret [...] but she carried the weight of the guilt with her" (Skye 2023, p. 81). Prince Henry is a man toughened by duty, having been forced into it at a young age by his older brother: "if there were any other way, we would take it. But there isn't. The dragon demands three sacrifices of royal blood every year or else it will destroy this entire kingdom" (Skye 2023, p. 209).

By contrast, Evelyn Skye's novel allows for reflective pauses, enabling readers to engage with Elodie's introspection and moral dilemmas. Themes of empowerment and survival are reinterpreted through an introspective lens, offering a more profound commentary on feminist ideals, e.g. "I am not just one of the many! My name is Elodie! she shouted. And the other princesses had names, too. [...] You will remember them! You will respect them!" (Skye 2023, p. 165). Her powerful statement expresses a rejection of being reduced to a mere symbol of sacrifice, asserting that her identity and worth extend beyond fulfilling a role defined by duty or tradition. Rather than passively accepting a fate imposed on her, she acknowledges the cost but does so with agency, refusing to be seen only as a tool for others' survival or success. She also discovers she is not the first, but one of many princesses sacrificed.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Unlike traditional narratives where female characters are often placed in opposition, *Damsel* highlights the importance of solidarity among women as a powerful force for resistance. The markings left behind by previous princesses on the cave walls serve as a testimony to their existence and resistance, offering Elodie guidance and strength. The sisterhood formed from past sacrifices reflects ongoing resistance and solidarity, transforming the image of isolated victims into one of collective strength and defiance against oppression. The evolving relationship between Elodie and the dragon adds depth to the narrative, highlighting themes of empathy and mutual respect. By exploring their interactions, the story underlines the importance of understanding and challenging preconceived notions about others.

The novel opens with her conflicted emotions about the arranged marriage, her loyalty to her people, and her scepticism of Prince Henry's too-perfect demeanour. Once she is thrown into the abyss, the narrative becomes a study in trauma, survival, and determination. The prose allows for extended reflection: Elodie's fear is not just instinctual but existential; her resistance is not just tactical but philosophical. By granting Elodie full interiority, the novel constructs a heroine who reclaims not just her life, but her narrative. It also provides a more in-depth exploration of Elodie's internal struggles, fears, and gradual realization of betrayal in statements such as: "I don't believe in destiny" [...] "I believe in making my own future" (Skye 2023, p. 234) or "I won't give in to you," she said. "If you want my blood, you're going to have to come and get it. (Skye 2023, p. 235). As the young woman reflects on her situation, she internalizes the societal expectations placed upon her: "How could you do this?" she moaned. It was a question for the royal family. For her father. And even for herself, for thinking she could simply marry a stranger and everything would work out not only fine, but happily ever after. Instead, she'd been thrown over a bridge to her death" (Skye 2023, p. 82). Elodie's accusatory question to her father, "Did you know, Father? Did you willingly sell me to a dragon?" (Skye 2023, p. 145) frames the act not only as treachery but as complicity in a patriarchal system that objectifies women. The betrayal catalyses her transformation, propelling her into a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

quest for survival, self-determination, and self-reliance. The dungeon setting serves as a symbol for the patriarchal world Eloise inhabits, which is dangerous and hostile. However, it is in this space of oppression that Eloise begins to forge her path toward autonomy, marking the beginning of her transformation from victim to heroine.

The book's ending is more complex than the film's, as Elodie and the dragon undergo a mystical merging process that enables Elodie to transform into a dragon: "But then Elodie unfurled her wings and smiled. She was a queen. A dragon. But most of all, she was herself. And she soared. To all the brave souls who dare to remake the world." (Skye 2023, p. 256) highlights a moment of self-empowerment, e.g., "I will save myself!" Elodie cried. (Skye 2023, p. 193). Elodie embraces her new identity and emerges as a symbol for all individuals aspiring to contribute meaningfully to society. Although she is not invincible, her perseverance in the face of vulnerability and uncertainty enhances her complexity and renders her a more compelling protagonist. She chooses not to see the dragon as a bad omen, a common trope, but instead embraces it as a symbol of the extraordinary- a positive foreshadowing. "Dragons weren't real, only fantasy. This was no bad omen. If anything, it was a symbol of the extraordinary to come" (Skye 2023, p. 12). The phrase "extraordinary to come" hints at future events that will break from the ordinary, preparing the reader for an adventure or turning point. The dragon becomes a symbolic figure, not of fear, but of transformation or greatness. These sentences challenge the boundary between reality and myth. The heroine's optimism and openness to wonder suggest that the narrative is about to shift into a more magical or extraordinary realm.

Gheran (2022) suggests that the dragon symbolizes the people's longing to break free from restrictions and limitations, representing 'human aspiration' and 'inner strength'. Traditionally depicted as an embodiment of evil to be vanquished by a male hero, the dragon in *Damsel* is reimagined as a misunderstood figure, a mother seeking retribution for the death of her three newborns. Thus, Elodie understands that even if she and her sister escaped the dragon, others would take their

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

place, and the cycle of violence would persist. Rather than killing the dragon, she employs the glowworms to heal its wounds, thereby restoring it from the verge of death.

Through Elodie's exposure of the truth and her demonstration of empathy, the dragon becomes an unexpected ally. In Elodie, the dragon at last finds a companion it can trust, someone just, kind, and entirely different from the king of Aurea and his family. This reconfiguration of the monstrous feminine recasts the final act as a collective rebellion against a shared oppressor: the kingdom of Aurea. By allying with the dragon and orchestrating her sister's rescue, Elodie reshapes the classic David and Goliath paradigm, not by slaying the monster, but by redefining the true source of monstrosity. It is not the dragon, but the monarchy, that perpetuates sacrifice and deceit. Queen Isabelle's cryptic remark, "You know nothing of our story", reveals the generational complicity in this patriarchal legacy. Elodie, however, refuses to follow the expected script, ultimately confronting the queen and declaring: "This is the end of your story".

Eloise and the Dragon: Mirrored Journeys of Self-Discovery and Agency

Bradford et al define *agency* as "the making of choices and taking responsibility for them, in accepting the moral imperatives, which in a properly functioning civil society should determine 'the choice we choose'" (Bradford et al 2008, p. 31). In their view, agency fundamentally arises from the interplay of making decisions, executing those decisions, and assuming responsibility for the resulting actions; therefore, "to be able to act -to have agency also means being able to answer for our actions, to be responsible" (Bradford et al 2008, p. 33).

Throughout the film, Eloise uncovers deeper truths not only about her world but also about herself. The magical elements, such as hidden prophecies and ancient artifacts, serve as metaphors for her hidden potential. For instance, Eloise might discover a family legacy or a magical power that has been concealed from her, revealing that she is capable of shaping her

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

destiny, independent of the men who have previously defined her world. Her self-discovery is also marked by the realization that the script society has prescribed for her - marriage to a prince and submission to male authority- is not the only way for her to define her life. Her ability to escape and take control of her fate sets the stage for the rest of her journey, where she asserts herself as an independent force. Rather than passively waiting to be rescued or relying on others, Eloise repeatedly demonstrates her problem-solving skills and tenacity. Elodie's agency is expressed through action and survival, culminating in her defiance of the queen and the dragon. When faced with dangerous situations, the young girl takes initiative, uses clever tactics to outwit enemies, avoids danger through quick thinking, and takes risks to save herself, often when there is no immediate hope for external help. These repeated moments of self-reliance demonstrate Eloise's growth as an individual capable of navigating danger on her own terms. Each instance highlights the heroic quality of self-preservation in a world designed to break her down. As she rejects the role of the passive princess waiting to be rescued, Eloise begins to chart a new path for herself, one that allows her to embrace her strength, not as a product of romantic love, but as a result of her own growth, decision-making, and internal power. The story strategically subverts traditional binary oppositions such as hero/victim, masculine/feminine, and protector/protected, thereby revealing their inherent instability and cultural construction. Rather than embracing victimhood, Elodie asserts, "They chose me to die. I choose to live," a moment that deconstructs the binary of hero vs. victim by repositioning herself as both the subject and the agent of resistance. Her refusal to perform the concept of femininity embodied by obedience and sacrifice undermines the masculine/feminine binary by appropriating traditionally masculine-coded traits such as aggression, autonomy, and strategic thinking. The traditional protector/protected dichotomy is subverted in this context: whereas the king and prince are ostensibly the guardians of the realm, they are ultimately exposed as perpetrators of violence. In contrast, Elodie and the dragon become the true protectors of others and of the truth itself.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The climax of Eloise's change occurs when she confronts Prince Henry. By this point, Eloise is no longer a young woman defined by others' expectations. She has grown into a true heroine, capable of using her physical, magical, and intellectual abilities to fight back and reclaim her agency. The princess steps up as a leader, offering advice, taking action to protect others, and using her newfound abilities to guide people to safety or stability. This reflects a mature sense of responsibility and a willingness to help others. Thus, her decision to embrace leadership emphasises her growing recognition of her power and responsibility within the world. Her victory is not simply about defeating a villain; it is about asserting control over her fate, self-identity, and personal freedom. In reclaiming her identity, she demonstrates a powerful form of heroism, one rooted not in physical courage but in autonomy, resilience, and the refusal to remain a victim.

Rather than a romantic resolution, the story ends with Elodie, her sister Floria, and their stepmother returning home, accompanied by the dragon, with the opportunity to determine their upcoming lives moving forward.

The dragon's journey through the narrative is, at its core, a story of metamorphosis as well. Initially portrayed as a revengeful creature, its rage is rooted in deep personal loss and betrayal, as previously mentioned. However, the dragon's encounter with Elodie marks a turning point. Unlike the royals it once knew, the young woman approaches the creature with compassion and a willingness to see beyond its monstrous exterior. This empathy creates the space for the dragon's gradual conversion- from a symbol of destruction to one of renewal. Its journey from vengeance to guardianship mirrors a process of emotional restoration. No longer anchored to the ruins of Aurea, the dragon finds purpose in protection and peace, not in retribution. Its choice to accompany the young princess signifies not only personal healing but also a broader hope for reconciliation and change, and a step toward supporting Elodie in her quest to bring peace and prosperity to her people.

The dragon's transformation serves as a similar journey to Elodie's, creating a dual narrative of healing, justice, and self-

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

discovery. While Elodie pursues the more visible path of a human protagonist challenging oppression and reclaiming her voice, the dragon also undergoes a profound metamorphosis, reflecting the classic stages of the hero's journey. Their intertwined stories demonstrate that transformation is achieved through compassion rather than violence. Both characters confront inherited ferocity and resist the roles imposed upon them, ultimately emerging transformed. Their parallel evolution from victimhood to agency gradually dissolves the initial opposition, culminating in a meaningful partnership. Through mutual recognition and empathy, Elodie and the dragon forge a bond rooted in shared purpose. This transformation from dichotomy to alliance redefines them not as adversaries, but as co-agents of justice, suggesting that true change emerges not through dominance, but through solidarity and compassion.

The final image of the boat sailing toward freedom, not a castle, replaces the happily ever after traditional ending with a self-determined future. Her journey is not toward marriage, but toward self-discovery. "The story of their lives has not been written yet, as they're flying away. [We wanted] to leave you with this idea that we've been through our inverted version of the fairy tale. It's our inverted version of happily ever after" (Gomez, 8 march 2024).

Conclusion

Eloise's journey of survival and self-discovery in *Damsel*, characterised by her resilience and personal growth, challenges and expands conventional notions of heroism. By subverting the classic trope of the 'damsel in distress', the film and the book analyse the limitations placed on women in both fantasy narratives and society at large. Eloise's journey highlights the importance of agency and rejecting predefined roles in the pursuit of personal autonomy. Whether she is escaping a dungeon, taming a fire-breathing dragon, confronting betrayal, or leading others, Eloise demonstrates that true heroism lies in personal agency, overcoming fear, and having the courage to shape one's own fate. While both the film and the novel

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

adaptation of *Damsel* share a foundational narrative, the novel offers a more nuanced and extended exploration of the story's themes and characters. The differences in ending, character development, and thematic depth highlight the unique strengths of each medium in storytelling. For readers seeking a more culturally enriched interpretation of the narrative, the novel serves as a valuable and compelling counterpart to the film.

Consequently, *Damsel* becomes more than a fantasy; it offers a modern reimagining for a contemporary generation where the dragon is not an enemy to be destroyed, but a being to be heard, and where the princess does not passively wait for rescue, but takes action and dismantles the very structures meant to confine her.

References:

- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Bradford, C. et. al. (2008). *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. Palgrave Macmillan.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces* (3rd ed.). Princeton University Press.
- Costanzo, W. V. (1992). *Reading the Movies: Twelve Great Films on Video and How to Teach Them*. National Council of Teachers of English, Urbana.
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press.
- Fresnadillo, J. C. (Director). (2024). *Damsel* [Film]. Netflix.
- Gheran, N.L. (2022). A Brief Overview of Imaginary and Mythical Creatures of Southeast Asia and their Symbolic Significance. *Incursiuni în imaginar* (13). 63-96. DOI:10.29302/InImag.2022.13.4

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Gomez, D. (8 march 2024). *Why That 'Damsel' Ending Is an 'Inverted Version of Happily Ever After'*. <https://www.thewrap.com/damsel-ending-explained-netflix>.
- Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- McDonough, M. S. (2017). *From Damsel in Distress to Active Agent: Female Agency in Children's Literature and Young Adult Fiction*. Electronic Theses and Dissertations. Paper 2728.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press.
- Parsons, L. (2004). Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender-appropriate Behaviour. *Children's Literature in Education*, 35(2), 135-154.
- Perez, L. (18 october 2022). *Netflix Teams With Author Evelyn Skye for Novelization of Millie Bobby Brown's 'Damsel' (Exclusive)*. <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/arts/damsel-movie-netflix-evelyn-skye-novel-1235241137>.
- Skye, E. (2023). *Damsel*. New York, Random House Worlds.
- Stam, R. (2000). *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, New Brunswick, NJ: Rutgers UP, retrieved from <https://todaygoodtext.web.fc2.com/beyond-fidelity-the-dialogics-of-adaptation-pdf-file.html>.
- Stan, S. (2025). On Book to Movie Adaptations. *Cultural Intertexts*, (9), 201-208.
<https://www.gup.ugal.ro/ugaljournals/index.php/cultural-intertexts/article/view/8522>.

**PRIVIREA PRIVILEGIATĂ A „PERSONAJULUI-FILTRU”
ÎNTR-UN CONTEMPLARE ȘI INTERDICȚIE, ÎN FILMUL
„SPĂRGĂTORUL DE NUCI ȘI CELE PATRU TĂRÂMURI”¹**

**THE PRIVILEGED GAZE OF THE “FILTER
CHARACTER” BETWEEN CONTEMPLATION AND
PROHIBITION, IN THE MOVIE “THE NUTCRACKER
AND THE FOUR REALMS”**

Gabriela CHICIUDEAN

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, România
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: gabriela.chiciudean@uab.ro

Abstract

In our paper we would like to discuss several aspects related to the “privileged gaze” of the central character in the movie *The Nutcracker and The Four Realms*, released in 2018. E.T.A. Hoffmann’s source text, *The Nutcracker and the Mouse King*, published in 1816, has been continuously adapted according to the type and development of society, and now finds variants in literature, ballet, music, theater, cartoons, film, etc. Focusing on the film directed by Lasse Hallstrom and Joe Johnson, a sequel to Hoffmann’s story, we would like to discuss how

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 29.09.2025. Accepted: 30.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: CHICIUDEAN, G. (2025). PRIVIREA PRIVILEGIATĂ A „PERSONAJULUI-FILTRU” ÎNTR-UN CONTEMPLARE ȘI INTERDICȚIE, ÎN FILMUL „SPĂRGĂTORUL DE NUCI ȘI CELE PATRU TĂRÂMURI”. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L’IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1.. 164-180. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.7>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

time is perceived in the two worlds, real and fantasy, but starting from the image and what the main character Clara, who has become a “filter-character” involved in the realization of this aspect, captures in her eyes. The director of the movie accepts the idea of a parallel world, and chooses as the link between the two worlds the very clock from which Clara has the opportunity to observe the mechanism of the passage of time, but also to capture the emotional states of her family members. For this approach, we have taken the theoretical and practical reference points provided by Victor Ieronim Stoichiță in *The View*. As in painting, the different frames of the images in the film, “frozen”, fixed, can provide a narrative, an interesting story.

Keywords: E.T.A. Hoffmann; the privileged gaze; the filter character; movie; *The Nutcracker and The Four Realms*.

Rezumat

În lucrarea noastră dorim să discutăm câteva aspecte legate de „privirea privilegiată” a personajului central din filmul *Spărgătorul de nuci și cele patru țărâmur* (*The Nutcracker and The Four Realms*), lansat în 2018. Textul sursă al lui E.T.A. Hoffmann, *Spărgătorul de nuci și regele șoarecilor* (*The Nutcracker and the Mouse King*), publicat în 1816, a fost adaptat continuu în funcție de tipul și evoluția societății, iar acum se regăsește în literatură, balet, muzică, teatru, desene animate, film etc. Concentrându-ne pe filmul regizat de Lasse Hallstrom și Joe Johnson, o continuare a poveștii lui Hoffmann, dorim să discutăm modul în care timpul este perceput în cele două lumi, reală și fantastică, pornind de la imagine și de la ceea ce se vede prin ochii personajului principal, Clara, care a devenit un „personaj-filtru” implicat în realizarea acestui aspect. Regizorul filmului acceptă ideea unei lumi paralele și alege ca legătură între cele două spații chiar ceasul, din interiorul căruia Clara are ocazia să observe mecanismul trecerii timpului, dar și să surprindă stările emoționale ale membrilor familiei sale. Pentru această abordare, am ales câteva puncte de referință teoretice și practice furnizate de Victor Ieronim Stoichiță în *Vezi (The View)*. La fel ca în pictură, diferitele cadre ale imaginilor din film, „înghețate”, fixe, pot oferi o narațiune, o poveste interesantă.

Cuvinte-cheie: E.T.A. Hoffmann; „privirea privilegiată”; personaj filtru; film; *Spărgătorul de nuci și cele patru țărâmur*.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Povestea lui ETA Hoffmann, *Spărgătorul de nuci și Regele șoarecilor* (*The Nutcracker and the Mouse King*), a fost scrisă în 1816, a fost publicată inițial într-o culegere de povestiri pentru copii, după care, în 1918, a fost publicată independent, în volum. De atunci, textul scriitorului austriac a fost adaptat continuu, în funcție de tipul și de dezvoltarea societății

Adaptarea textelor este o metodă ce a funcționat încă din antichitatea greco-latină și a atins apogeul de-a lungul secolului al XX-lea, prin metoda constructivistă. De pildă, în Antichitate miturile erau adaptate în teatru, în special în tragedii, în Evul Mediu au fost preluate teme și motive în teatrul miracolelor, în Renaștere se dezvoltă în special muzica și baletul, iar după industrializare, predomină și capătă amploare adaptările cinematografice. *Spărgătorul de nuci și Regele șoarecilor* (*The Nutcracker and the Mouse King*) scris de E.T.A. Hoffmann, de pildă, a fost adaptat, cincizeci de ani mai târziu, în limba franceză, de către Alexandre Dumas. De altfel, „încă din Renaștere, basmele au făcut obiectul unor rescrieri, în urma colectărilor efectuate de scriitori, dând naștere de-a lungul secolelor unui gen literar de sine stătător.” (Chira, 2013, p. 10).

În studiul de față, propunem ca punct de plecare textul lui E.T.A. Hoffmann, *Spărgătorul de nuci și Regele șoarecilor* (*The Nutcracker and the Mouse King*), și vom urmări „privirea ghidată” în filmul artistic *Spărgătorul de nuci și cele patru tărmuri* (*The Nutcracker and The Four Realms*), lansat în 2018, în regia lui Lasse Hallström și Joe Johnston, după un scenariu de Ashleigh Powell, care se dovedește a fi o continuare a textului sursă.

La adaptarea unui text literar pentru cinematografie, trebuie avute în vedere unele considerente. De exemplu, textul se leagă de film prin scenariul cinematografic, numit „un obiect textual” (Carabăț, 1987, p. 310). După primatul textului literar, textul este modelat în cadrul scenariului pentru a putea fi realizat filmul. Scenariul există și poate fi apreciat independent de film și filmul poate fi înțeles și apreciat independent de scenariu. Între cele două pot apărea decalaje, minore sau semnificative (Carabăț, 1987, p. 310).

Filmul de aventură și fantezie, ca o continuare a poveștii lui E.T.A Hoffmann, a fost inspirat din piesa de teatru a lui

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ashleigh Powell, o scriitoare australiană și cadru universitar la Flinders University, ce a studiat psihologia și marketingul. De asemenea, o altă sursă de inspirația a fost baletul realizat de Marius Petipa cu muzica scrisă de Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Personajele principale sînt Mackenzie Foy (Clara Stahlbaum), Morgan Freeman (nașul Drosselmeyer), Helen Mirren (Mama Ghimbir), Jayden Fowora-Knight (Căpitanul spărgător de nuci) și Keira Knightley (Bombonica) (*The Nutcracker and the Four Realms*, 2018b).



Fig. 1. Distribuție (*The Nutcracker and the Four Realms*, 2018b)

Filmul *Spărgătorul de nuci și cele patru tărîmuri* (*The Nutcracker and The Four Realms*) nu a fost foarte apreciat de public, primind mai multe critici negative legate de poveste și de coregrafie. În film s-a păstrat doar parțial muzica din baletul lui Tchaikovsky, melodia originală suferind unele modificări și fiind completată cu alte piese

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Acțiunea filmului se desfășoară în Londra, în sec. XIX, într-o atmosferă de iarnă și decor specific sărbătorii Crăciunului, cu multă bună dispoziție și agitația specifică sărbătorilor.

Familia Stahlbaum a suferit o pierdere grea, întrucât Marie Stahlbaum, soția domnului Stahlbaum și mama celor trei copii, Fritz, Clara și Louise, s-a stins recent. Din film aflăm că Marie a fost orfană și a fost crescută de Drosselmeyer, de la care a învățat arta reparării jucăriilor mecanice. Această îndeletnicire și pasiune a fost ulterior preluată de fiica mijlocie, Clara. Copiii, contrar obiceiului familiei, își primesc cadourile pregătite de Marie în Ajunul Crăciunului. Louise primește rochia preferată a mamei, Fritz primește un set de soldăței de plumb, iar Clara primește o cutiuță în formă de ou, pe care nu o poate deschide pentru că nu are cheie. În cutia în care este împachetat cadoul se găsește un bilet pe care este specificat că înăuntrul oului se află tot ce va avea ea vreodată nevoie. Clara, eroina principală a filmului, devine preocupată de găsirea cheiței.

Urmînd să plece la petrecerea de Crăciun organizată de nașul Drosselmeyer, tatăl copiilor, care nu știe cum să gestioneze situația, o roagă pe Clara să nu dispară, ascunzîndu-se în cine știe ce ungher, așa cum își făcuse obiceiul după moartea mamei.

Clara îi cere nașului ajutorul, pentru a deschide oul, și, urmînd firul călăuzitor către cadoul ei, pregătit de Drosselmeyer, va ajunge în pădurea brazilor de Crăciun, unde descoperă cheia de care avea nevoie și unde îl întâlnește pe Căpitanul spărgător de nuci. Un șoricel, pe nume Mauserinks, fuge cu cheia, silind-o pe Clara să îl urmeze, și aceasta, însoțită de Căpitan va intra în regatul distracției, acum o pădure dezolantă, pe teritoriul Mamei Ghimbir. Ulterior, cei doi vor ajunge la palatul tărîmului unde Clara va fi recunoscută drept prințesa regatului, întrucît mama ei, Marie, a fost regină. Regenții celebrează sosirea Clarei printr-o petrecere, unde îi este prezentat, printr-un spectacol de balet, modul în care mama ei, Marie, a descoperit acel tărîm.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR



Fig. 2. Clara, Imagini (*The Nutcracker and the Four Realms*, 2018b)

Clara își amintește că mama ei îi spunea că forța ei constă în modul său specific de a vedea lucrurile. Această idee, a capacității de a crea lumi imaginare, apare în textul original al lui Hoffmann legat de Marie, care avea capacitatea de a făuri o lume fermecată (Hoffmann, 2013, p. 93), iar acțiunea filmului se va desfășura exact în acest tărîm creat de Marie, pe care îl va descoperi ulterior Clara, fiica acesteia. Clara descoperă, deci, Cele patru tărîmuri, o lume fantastică în care parcurge o inițiere spre descoperirea propriului sine.

Ne vom opri, în cele ce urmează, la o secvență referitoare la trecerea timpului în tărîmuri, față de lumea reală. De altfel, ceasul din salonul nașului Drosselmayer, sală în care are loc balul, face legătura dintre cele două lumi, dintre planul real și cel fantastic, regăsit în „Împărăția păpușilor” în textul lui Hoffmann. În lumea basmului, apare o dilatare a timpului, situație în care acesta se scurge foarte încet.

În textul *Spărgătorul de nuci și Regele șoarecilor* (*The Nutcracker and the Mouse King*) de E.T.A. Hoffmann, prințul o invită pe Marie în „Împărăția păpușilor”, care, deși este imensă în descrierile capitolelor dedicate acestui tărîm, poate fi străbătută în „cîțiva pași”. Acesta spune: „dacă ați avea bunăvoința să mă urmați doar cîțiva pași, Preabună demoiselle, vă rog, veniți, veniți!” (Hoffmann, p. 87). Marie acceptă, dar își exprimă îngrijorarea de a nu dura prea mult: „- Merg cu dumneata, domnule Drosselmeyer, dar nu cumva să fie prea departe sau să dureze prea mult...” (Hoffmann, 2013, p. 87; Dumas, 1996, p. 111). Această teamă de-a nu fi plecată prea mult timp de lîngă familia sa, apare și în film, cum vom vedea ulterior.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dilatarea timpului la Hoffmann se observă doar la întoarcerea fetei acasă, din Palatul de marțipan, situat în Capitala tărîmului - o lume construită de un cofetar. Castelul avea „o sută de turnuri înalte, scăldate în raze trandafirii!” (Hoffmann, 2013, p. 97), corpul din mijloc al palatului era acoperit cu o cupola uriașă, turnurile aveau acoperișuri piramidale și totul era pictat cu „orbitorul roz-alb” (Hoffmann, 2013, p. 97). În timp ce pisa o bucată de zahăr candel într-o piuliță „care suna drăgălaș și plăcut ca un cîntec cristalin” (Hoffmann, 2013, p. 102) și ascultat povestea Spărgătorului de nuci, Marie sesizează că nu mai aude cuvintele și nici zgomotul făcut de piuliță și „se prăbuși din înălțimi nemăsurate înapoi în pat” (Hoffmann, 2013, p. 103). Dumas, care preia textul lui Hoffmann aproape 50 de ani mai târziu și îl adaptează, păstrează idea de „coborîre”, întrucît eroina, în timp ce sfărîma zahăr candel, îl aude pe tînărul domn Drosselmayer tot mai slab, simte că este „învăluită de un abur ușor ce se schimbă într-o bură de argint tot mai deasă” (Dumas, 1996, p. 123), apoi aude o melodie ciudată și simte că „se înalță tot mai sus și că poc! se prăbușește de la o înălțime ce n-o putea măsura” (Dumas, 1996, p. 123).

În textul lui Hoffmann întîlnim ideea că tărîmul fantastic este situat undeva deasupra realității, idee ce va fi preluată și în film prin mai multe aspecte, iar ideea de univers paralel, dezvoltată și în *Spărgătorul de nuci și cea patru tărîmuri* (*The Nutcracker and The Four Realms*), apare la finalul cărții lui Hoffmann. După căsătorie, Marie devine „regina unei țări unde pot fi văzute peste tot păduri cu falnici pomi de Crăciun, castele străvezii de marțipan – pe scurt, cele mai extraordinare și mai minunate lucruri, **dacă ai ochi să le vezi**” (s.n. G.C.) (Hoffmann, 2013, p. 110). Dumas, păstrează și el ideea, specificînd că, după ruperea vrăjii, tinerii domnesc „împreună în împărăția păpușilor” (Dumas, 1996, p. 129) și că Marie „a rămas pînă-n ziua de azi în această frumoasă împărăție unde se văd /.../ tot felul de lucruri fermecate și minunate, **cu condiția să ai ochi buni să le vezi**” (s.n. G.C.) (Dumas, 1996, pp. 130-131).

După ce Clara este avertizată de Bombonica și de unul dintre regenți că timpul funcționează altfel în tărîmuri și că „nimic nu este ceea ce pare”, observăm curiozitatea de a vedea și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

frustrarea că nu poți vedea, acestea fiind două „configurații vizuale”, cum le numește V.I. Stoichiță (2024, p. 10). Deși cele două lumi sînt apropiate, nu se poate vedea dintr-una în cealaltă, decît prin pendul.

V.I. Stoichiță, în volumul *Vezi (The View)*, oferă niște repere de interpretare pentru pictura impresionistă pe care le preluăm în analiza noastră, fiind de ajutor în descifrarea unor secvențe. Conform acestor repere, personajul central, Clara, este un „personaj-filtru”, sau „reflector”, „martor”, „de mediere”, cum mai este întîlnit în naratologie, iar privirea sa ne conduce prin imagine, aceasta fiind, de fapt cheia interpretării noastre. Imaginile din film sînt filtrate prin „ecranul” Clarei. „Personajul-filtru” este comun în literatură și este de regulă fie personaj principal, fie personaj secundar, fie episodic, fie „periferic” și prin intermediul acestuia creatorul prezintă diferite imagini fără a interveni în narațiune, ca instanță auctorială. Este realizată, cu alte cuvinte, o descriere mijlocită.

Termenul „ecran” în sensul de privire filtrată este preluat de la Émile Zola, din textul *Ecranul (The screen)* în care ni se explică faptul că „fiecare operă de artă este ca o fereastră spre creație”² (1908, p. 10). Fereastra este acoperită cu un ecran transparent prin care noi, receptorii, vedem obiectele „deformate” cu „modificări mai mult sau mai puțin vizibile în liniile și culorile lor” (p. 11), și aceste modificări de percepție se datorează acelui ecran care este „mediul” prin care trece imaginea.

Creația aparține unui om, este specifică unui creator, și o vedem în operă. Aici e vorba de personalitate, de temperamentul creatorului. La rîndul nostru, interpunem un ecran între noi și opera respectivă, caz în care se modifică percepția. Acest lucru conduce la ideea că „realitatea exactă este, prin urmare, imposibilă într-o operă de artă” (Zola, 1908, p. 11). Iar deformarea, „minciuna” cum o numește Zola, „se datorează în mod evident

² Traducerea tuturor citatelor din limba franceză, din textul Zola, E. (1908). *L'écran - L'écran et la création - L'écran ne peut donner des images réelles* [The screen - The screen and creation - The screen cannot give real images]. In *Correspondance. Les lettres et les arts* [Correspondence. Letters and the arts]. Paris: Bibliothèque Charpentier. 10-23, ne aparține.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

naturii ecranului” (1908, p. 11). Orice imagine trece printr-un mediu, este privită printr-o „fereastră” care o modifică, oricât de transparentă ar fi sticla acestui ecran. Geamul, oricât de curat și limpede ar fi, are o grosime, o culoare proprie, un anume grad de refracție, sau „un praf gri fin îi întunecă limpezimea” (p. 20). Și, conchide Zola, „artistul se pune în contact direct cu creația, o vede în felul său” (p. 14), o înțelege în funcție de pulsunile interioare „și ne trimite înapoi razele ei luminoase, după ce le-a refractat și le-a colorat, asemenea unei prisme” (pp. 13-14).

Ideea ar fi că orice creație pe care o avem în față nu trebuie acceptată așa cum este, nici nu poate fi întrucît imaginile oferite de ea, fiind filtrate de ecranul creatorului, nu sînt reale, nu sînt adevărate. Ecranul respectiv are „proprietăți particulare care distorsionează imaginile și care, în consecință, fac din aceste imagini opere de artă” (Zola, 1908, p. 21). Cum creația nu este percepută „în adevărata sa culoare, în liniile sale exacte” (Zola, 1908, p. 18), nu are importanță cum arată „ecranul” creatorului, ce metodă de „deformare” utilizează acesta, nici gradul de adevăr al operei, însă receptorul poate să aibă preferințe cînd alege o creație, în funcție de gust și de temperament.

Imaginile din interiorul ceasului ne sunt redată prin ochii personajului principal care ne ghidează. Clara este văzută din spate și din lateral, iar privirea ei ne îndeamnă să o urmărim, chiar dacă experiența personajului nu corespunde cu contemplarea noastră.



Fig. 3. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 31:49

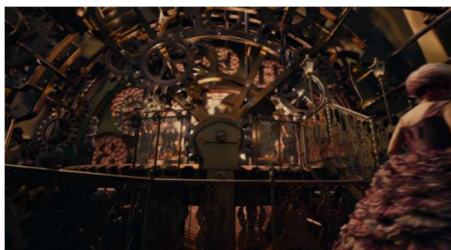


Fig. 4. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 31:52

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Mecanismul ceasului, roțile, barele de metal, par a „bloca” privirea, după care Clara devine o figurină în pendul pentru a putea contempla realitatea, aceasta ca să înțeleagă cum funcționează timpul în tărîmuri. Ca observatori, ca spectatori care deținem propriul ecran, surprindem, la rîndul nostru, imaginile sugerate, ghidate de privirea Clarei. Imaginea fetei redată de jos în sus, în pendulul simbol al timpului, separă clar cele două planuri, real și imaginar, la fel cum privirea fetei desparte imaginile în care pot fi surprinși membrii familiei sale. Este sus, poate contempla nestingherită, dar nu poate interveni în povestea din planul real, de jos, aici apărînd interdicția. Această interdicție generează tristețea personajului feminin.



Fig. 5. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:27



Fig. 6. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 33:08

Ea intră în mecanismul ceasului cu o reală bucurie, încântată de descoperirea acelei lumi fantastice, însă întâlnirea cu realitatea este brutală, frustrantă, bucuria ei transformându-se în tristețe în momentul în care își surprinde frații și tatăl exact așa cum sînt. Privirea personajului central se fixează pe ceea ce este important și noi percepem prin ochii fetei trei planuri: cel general al petrecerii, camera în care se află frații și camera unde stă tatăl copiilor „pierdut”. Mișcările, vocile personajelor din lumea reală sunt toate redată cu încetinitorul pentru a sugera dilatarea timpului. Trauma cauzată de moartea mamei generează stările personajelor, astfel Clara se refugiază în propriul sine, nu participă la evenimente, „dispare”, sora mai mare caută companii zgomotoase, iar Fritz caută în surorile lui o mamă surrogat.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

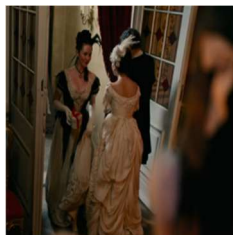


Fig. 7. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:24



Fig. 8. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:47

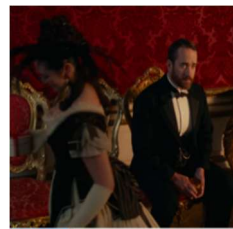


Fig. 9. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:53

Planurile secundare ale realului operează o „descompunere a imaginii” (Stoichiță, 2024, p. 14) care conduce spre „privirea transparentă” (p. 14), adică descoperim narațiunea, povestea din imagine.

Clară intră în ceas cu zîmbetul pe buze, fiind o experiență pe care o încearcă cu multă curiozitate, își îndreaptă privirea spre noi, și în continuare putem observa, din spatele ei, transformările prin care trece.



Fig. 10. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:20



Fig. 11. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:27



Fig. 12. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:44

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

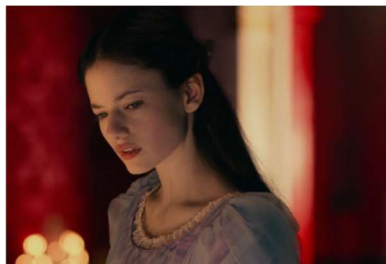


Fig. 13. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:46



Fig. 14. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:59

Victor Ieronim Stoichiță afirmă că „figura văzută din spate din interiorul imaginii îl atrage pe privitor în imagine” (2024, p. 23), fiind vorba de tema „privirii voalate” din pictura impresionistă. Personajul-filtru mijlocește perceperea unei secvențe, a unui episod al filmului, care, în întregul său, redat cu încetinitorul pentru a marca dilatarea timpului, diferențele din lumea reală și lumea basmului, pare neclar și necesită o limpezire, o lămurire. Este, la prima vedere, o căutare de natură optică, întrucât putem urmări secvența prin ochii și privirea fetei, de sus în jos, în cuvinte puține și semnificative. E ca o spionare din spatele timpului dar care oferă o înțelegere a situației. Din punct de vedere psihologic, detașarea de durere, care se poate produce în tărimuri, permite conștientizarea, înțelegerea și acceptarea realității, din interior spre exterior, din propriul sine.

Intrarea Clarei în ceas este similară cu o îngrădire a privirii, în termenii lui Victor Ieronim Stoichiță (2024), întrucât mecanismul, grilajul, roțile dințate, toate sunt ecrane succesive care îngreunează observarea. Clara identifică spațiul în care se află, deși i se pare neverosimil, pentru ca apoi imaginea să se deschidă înspre profunzime, de sus în jos, și să „privim ceea ce privește” (Stoichiță, 2024, p. 38) personajul.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

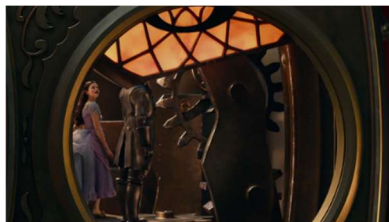


Fig. 15. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:16

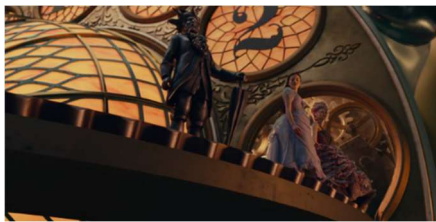


Fig. 16. *The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 32:29

Privim, prin implicare, „ceea ce în mod obișnuit nu remarcăm, și anume vederea filtrată împreună cu filtrul” (Stoichiță, p. 40), adică urmărim realitatea împreună cu Clara. Metoda de observare este limitată, o jumătate de lungime de cerc, și limitativă, întrucât nu se poate interveni în lumea reală, deci personajul se situează între contemplare și interdicție. Privirea poate urmări pas cu pas scena, se întoarce după personajele urmărite, dar numai pînă se încheie parcurgerea jumătății de cerc.

Privitorul, urmărind privirea Clarei, este invitat să pătrundă în imagine și poate dobîndi „privilegiul clarității” (p. 28), cum îl numește V.I. Stoichiță. Adică, privitorul este invitat să își verifice experiențele reale și cele care țin de imaginație. Fiind vorba de un document vizual, în care dialogul este minimal, narațiunea lipsește, sentimentele sunt redată prin alte metode, de exemplu prin trecerea personajului dintr-o stare afectivă în alta, prin culoare, prin lumină sau prin focalizarea de sus în jos, de aproape sau de la distanță.

Se pare că derularea timpului în cele două spații existențiale devine pretext pentru surprinderea sentimentelor eroilor centrali ai filmului, foarte important fiind aici locul din care se face observarea, întrucât acesta, deși este un spațiu deschis, poate limita. Cadrul imaginii, filtrat prin cadranul pendulului din sala de bal a nașului Drosselmeyer, este dublat intern de elementele filtru, adică de privirea Clarei și ulterior de privirea noastră, a receptorului.

Această scenă, un element cheie al filmului, sugerează o „trezire în conștiință” a eroinei care își va schimba atitudinea față

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de propria familie și față de viața pe care o va începe, după parcurgerea sa inițiativă, cu etapele sale de activare a simțurilor în vederea trezirii conștiinței de sine, o primă etapă fiind, de exemplu, activarea intuiției feminine (Estés, 2020).

Pentru a putea trage concluziile referitoare la analiza noastră, apelăm la cartea *Femei care aleargă cu lupii* (*Women who Run With The Wolves*), de Clarissa Pinkola Estés (2020), în care am identificat o serie de similitudini între ecranizare și povestea rusească *Vasilisa*, pe care autoarea o analizează în capitolul *Adulmecînd esența: recuperarea intuiției ca inițiere* [Sniffing out the Essence: Recovering Intuition as Initiation]. Asemănările evidente ce se regăsesc la basme depărtate în timp și spațiu, dar și din punct de vedere cultural, pot fi explicate, în termeni jungieni, prin inconștientul colectiv. Mai mult, Rodica Gabriela Chira consideră că „basmelor reprezintă una dintre căile prin care putem accesa simultan caracteristicile locale și universalitatea” (2013, p. 7). Autoarea acceptă că situația basmului este una specială și susține că „dacă acceptăm ipoteza conform căreia ar exista un fond comun al umanității din care toate etniile se inspiră” (p. 9), înseamnă că orice cultură îl poate „îmbogăți cu particularități locale, legate de spațiul geografic, de epoca istorică etc.” (p. 9), cu riscul ca aceste particularități „ar ajunge să-l facă mai puțin inteligibil” (p. 9).

În cazul Clarei, putem identifica fenomenul de „activare a intuiției”, la fel ca personajul din povestea *Vasilisa* analizat de Clarissa Pinkola Estés (2020), însă este vorba de mult mai mult, mai exact de o inițiere în vederea maturizării, de consolidarea identității proprii, alături de regăsirea sinelui. Activarea intuiției este o strategie prin care se poate ajunge descoperirea sinelui, scrie Estés (2020), care consideră că trebuie „Să lăsăm să crească tensiunea dintre cine sîntem învățate să fim și cine sîntem cu adevărat. Și, în fine, să-i permitem vechiului sine să moară și noului sine intuitiv să crească” (p. 98).

La petrecerea nașului, Clara urmează un fir și, din punct de vedere psihologic, ea se transpune într-o stare de conștiință modificată, adică se transpune într-o altă dimensiune, una creată de mama sa, pentru dobîndirea conștiinței de sine (Florea, în Chiciudean, 2025, pp. 91-96).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Clara, în timpul nopții, își amintește de discuția avută cu mama ei, care îi lasă Tărîmul moștenire, iar nașul îi va confirma că este „cea mai înaltă creație” (*The Nutcracker and the Four Realms*, 2018a, 1:26:31) a mamei ei. Moștenirea, firul roșu al neamului, se continuă prin ea, nu prin sora sau prin fratele ei. Doar ea poate ajunge în acea lume, iar starea de conștiință modificată este legată de puritatea copilului care crede în tărîmul creat, și care este viu doar atîta timp cît crede în el. În universul exterior, societatea și familia au normele lor, pe cînd în universul interior percepțiile sînt diferite, iar resursele noastre pot fi accesate. Altfel, acestea sînt neînsuflețite ca și păpușile în care copila nu mai crede, de aceea trebuie activate.

Moștenirea primită este un dar și povară (Florea, în Chiciudean, 2025, p. 95). Atîta vreme cît Clara nu are informația necesară, o resimte ca pe o povară, are trăiri ce nu le înțelege și își ia masca de rebelă. Eliberîndu-se prin călătoria inițiatică, moștenirea îi va deschide sufletul.

Asemenea Vasilisei, prin inițierea parcursă în tărîmuri, Clara dobîndește „puterea de a-i vedea pe ceilalți și de a acționa asupra lor” (Pinkola, 2020, p. 119). Viața sa este văzută acum într-o altă lumină și eroina găsește drumul spre propria familie. Abia după sesizarea și înțelegerea elementelor negative și a dezechilibrelor din interiorul nostru, cu un efort de voință, trebuie „să acționăm în raport cu cele văzute fie pentru ameliorarea situației sau refacerea echilibrului, fie pentru a-i permite unui anumit lucru să trăiască sau să moară” (Pinkola, 2020, p. 123).

Privirea Clarei ne-a ghidat în tabloul familiei, în acela al petrecerii, după care, prin trecerea privirii în planul interior, fata devine conștientă de realitatea duală și are revelația profunzimii vieții. Durerea și suferința provocată de moartea mamei nu i-au permis să găsească sensul vieții și a căutat răspunsul în exterior, dorind caoul primit cadou să o ghideze. Oul mecanic, ca și păpușa Vasilisei, de altfel, sugerează nevoia de apartenență, nevoia fetei de a fi ghidată într-o lume ale cărei reguli nu îi sunt cunoscute, în care nu are nici cunoașterea necesară, nici o strategie (Florea, în Chiciudean, 2025, p. 96).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Trecerea în planul interior o eliberează de durere, se ridică vălul, ecranul în termenii lui Zola, și eroina poate vedea realitatea. Revelația legată de modul în care funcționează timpul și lucrurile în cele două lumi îi permite să vadă prin ochii adevărului propria familie, un lucru important pentru ea în acea etapă a vieții.

Suferința ne blochează în minte, iar la despovărare mintea coboară în inimă și poți vedea cu ochii inimii, ai iubirii, realitatea așa cum este și se trezește compasiunea, cea care activează toate simțurile și se ajunge la descoperirea sensului vieții, *iubirea*.

Timpul din cele patru tărîmuri, urmărit prin ochii Clarei, un „personaj-filtru”, este unul „calitativ, legat de momentul oportun, de experiență, de transformare interioară” (Florea, în Chiciudean, 2025, p. 93). Este o idee „care ne amintește să fim prezenți și receptivi la momentele cruciale ale vieții, ce pot deschide porți spre creștere și transformare autentică” (Florea, în Chiciudean, 2025, p. 93).

Ceasul este liantul dintre lumea reală și lumea fantastică, și este spațiul în care eroina principală a filmului surprindă stările emoționale ale membrilor familiei sale. Prin dilatarea maximă a timpului, diferitele cadre ale imaginilor din film, „înghețate”, fixe, oferă o narațiune, o poveste interesantă, această poveste fiind, în cazul nostru, legată de activarea intuiției feminine a Clarei, care îi va permite maturizarea și înțelegerea nevoilor membrilor familiei sale. Ea va dobîndi „discernământul și capacitatea de a alege conștient” (Florea, în Chiciudean, 2025, p. 94). „Coacerea” interioară, inițierea ce are loc în lumea fantastică a filmului, care poate fi urmărită ca o poveste mijlocită de privirea sau, cum îi spuneam, „ecranul” Clarei, determină restabilirea ordinii, a echilibrului din lumea exterioară, și înlocuirea măștii rebele cu aceea a fiicei mature.

References:

Carabăț, D. (1987). *De la cuvînt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii* [From word to image. Proposal for a theory of the screenization of literature]. Editura Meridiane.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Chiciudean, G. (2025). Povestea Spărgătorului de nuci - o simplă poveste? Interviu cu Denisa Georgiana Florea, specialist în Psihologia sănătății publice și clinice, realizat de Gabriela Chiciudean [The Nutcracker Story – just a simple story? Interview with Denisa Georgiana Florea, specialist in public and clinical health psychology, conducted by Gabriela Chiciudean]. *Zenit* 22. Nr. 15/ 2025. 91-96.
- Chira, R.-G. (2013). Sur l'identité culturelle par le biais des contes [On cultural identity through fairy tales]. *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*. 14, Tom 2. 7- 18
- Dumas, A. (1996). *Povestea Spărgătorului de nuci* [The Nutcracker story]. (trad. Corina Dinu). Editura Coresi.
- Estés, C.P. (2020). *Femei care aleargă cu lupii. Povești și mituri ale arhetipului femeii sălbatice* [Women who run with the wolves: Tales and myths of the wild woman archetype]. (Trad. Simona Voicu). Niculescu.
- Hoffmann, E.T.A. (2013). *Spărgătorul de nuci* [The Nutcracker]. Editura Poseidon.
- Stoichiță, V.I. (2024). *Vezi* [The view]. (Trad. Mona Antohi, Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru). Humanitas.
- The Nutcracker and the Four Realms* (2018a) Online subtitrat în română HD/ Film Online (veziseriale.org), accesat la 06.11.2024
- The Nutcracker and the Four Realms* (2018b) <https://www.cinemagia.ro/filme/the-nutcracker-and-the-four-realms-1108087/>, accesat la 02.12.2024
- Zola, E. (1908). L'écran - L'écran et la création - L'écran ne peut donner des images réelles [The screen - The screen and creation - The screen cannot give real images]. In *Correspondance. Les lettres et les arts* [Correspondence. Letters and the arts]. Bibliothèque Charpentier. 10-23.

**THE JOKER.
THE PROFILE AND PHILOSOPHY OF A CHARACTER
THROUGH LITERATURE, COMICS, AND FILM¹**

Bogdan-Alin IMBRI

West University of Timișoara, Romania

Email: bogdan.imbri87@e-uvt.ro

Marius-Mircea CRIȘAN

West University of Timișoara, Romania

Email: marius.crisan@e-uvt.ro

Abstract

The Joker has risen from a mere episodic appearance as a negative character in the early 1940s to the fans' centre of interest either as Batman's utter foil or the vigilante's faithful self-reflection. At the same time, the character's appeal also lies in its permanent transformation and transgression from Victor Hugo's novel in the second half of the 19th century, to the comic books in the mid and late 20th century, and the films at the beginning of the new millennium. This article aims to offer an overview of the Joker's features as they appear in three forms of artistic expression – literature, comic books, and film – examining them as embodiments of the Jungian trickster archetype, found in other literary

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised:12.09.2025. Accepted:13.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: IMBRI, B.I., CRIȘAN, M.M. (2025). *THE JOKER. THE PROFILE AND PHILOSOPHY OF A CHARACTER THROUGH LITERATURE, COMICS, AND FILM*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 181-206. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.8>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

works as well. For this purpose, in addition to the comic books and films where the Joker appears as the insidious antagonist, we have selected three writers who have created Joker-like characters or worlds in their literary productions, namely Victor Hugo with his *The Hunchback of Notre-Dame* (1831) and *The Man Who Laughs* (1869), le Marquis de Sade with *The 120 Days of Sodom* (1785), and F.M. Dostoevsky with the novel *The Possessed* (1872). The rationale behind extending our analysis to several works is that, in order to ascertain the character's function as an archetype, it must appear as an explicit figure in as many works as possible, or at least emerge as a mental projection. Such an approach would qualify, in our opinion, for an assessment of Carl G. Jung's theory of the archetypes rooted in the collective unconscious (Jung 1959/1969), since the term "collective" implies a large number. The criteria considered in opting for these particular writers and novels took into account defining themes in the profile of the Joker that were identified in the above-mentioned works, in addition to the portrayal of the character in comic books and films. These overarching ideas included: the masks of insanity, the appearance of monstrosity, perspectives on the essence of human nature, evil and psychopathy, chaos and nihilism, the relation between madness and power, the radicalization of the philosophy of protest and subversion, the fabrication of morality, good versus evil, dominance and control, psychopathology and deviance, the providential leader, freedom and choice. At the same time, the order for introducing these writers' works into our analytical interpretation will be based on preference for the chronology of their respective contents, and not the succession of the writers' lives. In other words, we will start with Victor Hugo because not only did he inspire the creation of the Joker, but he also introduced the image of the disfigured fool as alterity and alienation in the medieval world, as represented by the characters of Quasimodo and Gwynplaine. Then, we will delve into the 18th-century libertinage and *moeurs* with Sade's amorality from the citadel of *The 120 Days of Sodom*. And, lastly, we will probe into the analogy between the Joker and Verhovensky from Dostoevsky's novel *The Possessed*, as elements of evil and radicalization of nihilism in the 19th century. Together with the comic and cinematographic adaptations of the *Batman* stories (featuring the Joker) set in the 20th and 21st centuries, the profile of the Joker as an archetypal character will demonstrate its validity. With the exception of Victor Hugo's character, Gwynplaine, from the novel *The Man Who Laughs*, whose serving as the original source of inspiration for the Joker in *Batman* was attested by the creator of *Batman*, Bob Kane himself (Kane, 1989), the interpretation of the characters, themes, and other particularities from the literary works approached in this article as

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

part of the Trickster archetype manifested by the Joker, is entirely original. To our knowledge, there is no previous academic study that has examined these works through a Joker-focused perspective.

Keywords: Joker; Batman; literature; comics; film.

1. *The Joker and His Origins*

The Joker has been part of the Batman mythos since the beginning. In 1940, just one year after Batman was introduced to the public by artist Bob Kane and writer Bill Finger in *Detective Comics* #27 (May 1939), the Caped Crusader's popularity had already grown so much that the editorial team decided to give him a comic book of his own. This is how *Batman* #1 appeared in the spring of 1940. This issue is important not only because it includes Batman's origin story (actually a reprint from *Detective Comics* #33, Nov. 1939), but it also contains four other stories that feature three of the most popular villains in Batman's famous rogues gallery: Dr. Hugo Strange, the Catwoman, and the Joker (the last two making their debut).

In his autobiography, *Batman and Me*, published in 1989, artist Bob Kane writes how he, writer Bill Finger, and fellow artist Jerry Robinson came up with the Joker character. They were contemplating the idea of a new villain who would be an impactful, powerful nemesis to the Dark Knight, and they drew inspiration from the Joker playing card and the practical jokes they used to play as kids. They wanted "a maniacal killer," Kane writes, "who would play life-and-death jokes on Batman, and that would test his mettle and ability to outwit his foe" (Kane, 1989, p. 105). 18-year-old assistant Jerry Robinson sketched the Joker card that was later used in the story², while Bill Finger put forward the photo of Gwynplaine, a character with the face carved into a grotesque, wide grin, played by actor Conrad Veidt in the film *The Man Who Laughs* (1928). Additionally, the Steeplechase Face, the logo of the Steeplechase amusement Park in Coney Island, Brooklyn, showing a man with an abnormally large smile on his

² And that was also used by the Joker (played by Jared Leto) in the film *Zack Snyder's Justice League* (2021) as a tribute to Jerry Robinson.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

face, was another major source of inspiration. Finger presented his ideas to Bob Kane, who thus drew the first portrait of the Joker, with green hair, a white face, and a large red laughing rictus, which became iconic to this day (Kane, 1989, p. 105).

It is worth mentioning that *Detective Comics* issued a one-shot comic book in February 2005 titled *Batman: The Man Who Laughs*, in Victor Hugo's honour. Narratively speaking, it is a modernised version of the 1940 story from *Batman* #1 where the Joker makes his first appearance. Both the plot (the Joker killing notable citizens of Gotham with his laughing gas) and the characters are faithfully preserved in an homage to the French novelist who inspired, as well as to the American editorial team who created, the Joker. Furthermore, in 2019, DC launched the comic book series *The Batman Who Laughs*, which presents a 'jokerized' Batman, a version of the hero who has given in to all the primal instincts and vengeful impulses that he has too long suppressed and has thus become a literal reflection of the Joker.

Ever since 1940, the Joker has been constantly reinvented. As opposed to Batman, who is a constant character, the Joker's constancy is change. Alan Moore and Brian Bolland's graphic novel, *The Killing Joke* (1988), stands in the centre of the Batman universe and is one of the most important texts in the Batman canon, not only because of the whole new set of philosophical ideas that it introduces but also for perhaps the most iconic take on the Joker's origin. A timorous, unnamed lab assistant turned comedian with no humour and no gigs gets involved in a plan to rob his former chemical plant to support his family. Not only does the heist take a bad turn when the security and Batman intervene, but his pregnant wife, Jeannie, is also killed in an out-of-nowhere and absurd explosion of the boiler in their house ("It was a million to one accident!"). The former lab assistant, now dressed as Red Hood for the robbery, escapes Batman by throwing himself into the toxic waste drainage system, at the end of which he is physically and mentally transformed into the Clown Prince of Crime we know. In the story titled *Pushback*, the lab assistant-turned-comedian is given a name — Jack — and nuanced details are added to his backstory and trauma, which help shed light on his transformation. A corrupt cop carries the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

pregnant Jeannie into an apartment, leaving her unconscious, and turns on the gas stove to pressure Jack into following through with the hit on Ace Chemicals. Both plots spiral into tragedy, giving rise to the Joker (Lieberman et al., April-Sept. 2004).

2. *The Joker and the Hugoesque Craze*

Psychiatrist Carl Jung, in his theory of archetypes, supports the idea that art, along with dreams and neurotic states, is an outlet for the mental frameworks ingrained in the collective unconscious since the creation of mankind (Jung, 1959/1969). He described archetypes – such as the Self, the Persona, the Shadow, the Animus and the Anima – as determining recurrent human behaviour and influencing patterns of thinking. A subtype of the Shadow archetype, the Trickster is mentioned by Jung as a representation of man's proclivity for humour, chaos, rebellion, and reform (Jung, 1959/1969, pp. 255-274). Therefore, even though Bob Kane, Jerry Robinson, and Bill Finger were originally inspired just by Gwynplaine's disfigured face for their new villain, time showed that the Joker took much more from the film *The Man Who Laughs*. This motion picture, directed by Paul Leni, is actually based on Victor Hugo's homonymous novel published in 1869. However, except for the ending, the movie changed little from the book, keeping to it very faithfully.

Gwynplaine's story is a tragic one: although noble by birth, he was kidnapped from his parents by a band of vagabonds when he was only two years old. They also mutilated his face at the orders of King James II, who wanted to retaliate against the boy's father, his political adversary. Gwynplaine was found and raised by a mountebank, Ursus, who, together with Dea, the little blind girl whom Gwynplaine saves from her mother's frozen body, and the wolfdog Homo, become the boy's family. They earn their living by performing in street freak shows where the main attraction is Gwynplaine with his bizarre smile carved onto his face. His noble origin surfaces eventually, and he is invested as Lord of England. He is also drawn into an engagement to Duchess Josiana, the King's illegitimate daughter. Nevertheless,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

when he delivers his speech in the House of Lords criticising the inequalities in society, the audience bursts into laughter and mocks him. Gwynplaine, disheartened but shaken awake to reality, renounces his privileges and engagement and seeks to find his former family. He unites with them, but in the novel, Dea dies in his arms, grief-stricken that he had abandoned her, which makes Gwynplaine throw himself overboard out of regret for having lost the only person who had loved him despite his disfigurement. In the film, a different ending is preferred, with the reunited 'family' sailing away together happily in the night.

Victor Hugo (1802-1885) is a master of creating powerful romantic characters, who are either angelically good or diabolically evil. His greatest works, such as *The Hunchback of Notre-Dame* (1831), *Les Misérables* (1862), and *The Man Who Laughs* (1869), stand as proof in this respect. Characters such as Jean Valjean, l'abbé Myriel, Cosette, Javert, Thénardier, Quasimodo, Esmeralda, l'abbé Frollo, Gwynplaine, Dea, Homo, or Josiana carry so much weightiness in their moral construction that their physical aspect reflects either their inner self or the ethical battle inside their soul. More often than not, Hugo's utterly physical monsters are figures of great moral nobility, but socially misunderstood and repugnant. Hugo himself was repudiated by his own country because of his beliefs; therefore, he perfectly understood the status of an outcast. This is actually what all the Batman villains are: individuals whom society has disfigured, emotionally and/or physically, and then ostracized for not fitting in. The striking point, however, is that such monsters are not only a creation, but also a reflection of society, which bans monsters and madmen because they show its own ugliness.

Gwynplaine's mysterious genealogy and traumatic past echo in exactly the same story of treacherous memory and family tragedy as the Joker's, as we gradually uncover it. Both of them smile all the time, but the expression of apparent happiness has been painfully forced upon them, and does not convey the darkness beneath the white makeup. Whenever they reappear in public, society casts them away as undesirable because their ideals are not in line with its artificial prescriptions. The only context in which they are accepted is when the Joker and

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Gwynplaine represent a distraction in the garb of fools that disguises their act.

In Hugo's world, the fool is always an unshapely character who provokes laughter through his physical oddity. The perception of him is only surface-deep, either because of people's ignorance or their fear of the truth that makes them insensitive to the fact that fools actually mirror an equally monstrous society. In the medieval world – depicted in Hugo's novels *The Hunchback of Notre-Dame* and *The Man Who Laughs* – the jester, or the fool, is the stand-up comedian of modern times that Arthur Fleck aspires to be in the film *Joker* (Phillips, 2019). His awkward comedy is a pungent irony aimed at the *moeurs* of society and the infatuated sense of importance of those who are appointed to serve the people, but in reality take advantage of their position to cheat, steal, and only accumulate more power. In the guise of a madman, the court jester or the market square buffoon derides the venality, intrigues, lechery, and stupidity of kings, officials, preachers, and philosophers who have lost contact with the people who produced them.

Considered crazy, or simply performing an act, the fool is spared from legal or political reprisal by a special privilege awarded to him by the king, who wants to have such a person around because the jester is the only authentic character who speaks the truth that nobody else dares to. No royal or nobiliary feast is ever successful without the presence of the buffoon, who both amuses and speaks words of wisdom. The Trickster spirit is that natural part of the human psyche that warns people it is time to unwind when too much reality becomes overwhelming.

At the community level, the outlets for personally long-repressed and politically stifled desires, frustrations, grievances, and conflicts are represented by concerts, festivals, and other such events that channel the people's energy in socially accepted ways. Revolts, rebellions, and revolutions are thus averted, the masses are superficially satisfied, and order is maintained. In the ancient world, during the goat bacchanals dedicated to Dionysus, and in the Middle Ages, at the time of carnivals occasioned by the Epiphany or before Lent, the city's lawful order gave way to the people's instinctual (natural?) order for a few days. *The*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Hunchback of Notre-Dame begins with such a *Fête des Fous* during which, following the Saturnalian tradition, the order of things was reversed. Masters became slaves, slaves turned into lords, holy became profane, and profane mocked sanctity. This happened not necessarily out of the generosity and tolerance of the privileged, but out of the vicious envy and animalistic instinct of the enslaved.

Amidst singing, dancing, morality plays, and allegories, but also drunkenness, debauchery, laughter, and disorder that professed unbound natural freedom for the people, Quasimodo is elected the Pope of Fools in a supreme gesture of parody and caricature addressed contemptuously to the sanctimonious order. Similarly, Gwynplaine is appointed Lord of England, but his ugliness and modest upbringing only arouse the Peers' disdain and jeers at the inadequacy of the situation. Notwithstanding the crowd's reactions, both have the illusion that they mean something from that seemingly honourable position when, in fact, they are placed there just for the comedy of the situation. Moreover, Gwynplaine actually has a very sensible speech that somewhat echoes the Joker's sententious words from various stories:

I am a monster, do you say? No! I am the people! I am an exception? No! I am the rule; you are the exception! You are the chimera; I am the reality! I am the frightful man who laughs! Who laughs at what? At you, at himself, at everything! What is his laugh? Your crime and his torment! That crime he flings at your head! That punishment he spits in your face! I laugh, and that means I weep!" (Hugo, Vol. 2, n.d./1869, p. 297)

Losing your temper yet, Lex? I'll let you in on a little secret. I lost my temper long, long ago, and I've never found it. Maybe it's under one of the sofa cushions! Pain? You can't stop me by hurting me! Don't you know me at all? Pain is my boon companion! My stalwart friend! (Sturges et al., June 2008³)

³The majority of comic books are unpaginated; therefore, page numbers cannot be provided in their in-text citations.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The Joker inherits from Hugo's medieval monsters the repulsive disfigurement, along with the idea that society fears what is different and therefore does not understand, all the while recognizing itself in the repulsiveness of monsters and the criticism of madmen. The medieval world started claustrating the fool on account of his madness, which, according to Foucault (1988/1961), had a vast array of 'symptoms', from genuine insanity to simply holding beliefs that diverged from the dogma. The Joker is excluded from society for presumed insanity and a pronounced antisocial personality disorder that results in criminality.

3. *The Joker and Sadean Amorality*

Philosophers and writers often bring into discussion the nature of man so as to explain human behaviour. Spinoza, for instance, expands on the divine essence of God's creation, Darwin, on the other hand, argues in favour of mere biology, while Marx insists on dynamics and cyclical change. Then, there are those who consider that Nature (as essence of humanity) is neither good nor bad, but *is*. The Marquis de Sade (1740-1814) is their most notorious representative. Not only does he affirm and practice a state of amorality in which the individual unreservedly follows the natural passions of his senses, but, in *The 120 Days of Sodom* (1785), he contemplates the prototype of a society that is governed solely by primal vice. It is the prospect of a community that validates the étatisation of instinctuality, where people are supposedly happier thanks to the abolishment of accountability. It is a projection of the Joker's idea that people are virtuous out of fear of punishment, and not out of a sincere creed. "Their morals, their code; it's a bad joke..." the Joker comments in *The Dark Knight* (Nolan, 2008, 1:24:00-1:27:00), while the Dying Atheist admonishes the Priest: "What man is there in the world who, seeing the scaffold beside his proposed crime, would commit that crime, if he were free not to do so?" (Sade, 1782/1997, p. 15)

In the citadel of vice, Sade's protagonists are notable members of civilized society: an aristocrat, a bishop, a magistrate,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

and a banker, yet secretly, laureates of every sin imaginable: debauchery, incest, murder, corruption, and whatnot. They are the mirror of 18th-century French high society, where the official discourse in favour of the Enlightenment through reason coexisted with the growing preference for unrestrained sensuous libertinage. They despise virtue fiercely and seek to defile any form of innocence. This corresponds to the Joker's own aversion towards morality as a fabricated concept:

The kidnapping of the mayor. The crippling of the city on numerous occasions. Oh, and my glorious abduction of the commissioner and his daughter. MASS MURDER, MAIMINGS, TORTURE AND TERROR! I'VE DONE IT ALL, LADY! YOU'RE LOOKING AT THE EINSTEIN OF CRIME! Sticking some poison on the back of some postage stamps, lady? Amateur night in Dixie. Simple as that.⁴ (Dixon et al., 1995)

Moreover, there are elements in Sade's biography that resonate with the destiny of the Joker as a transgressor of morality. Sade himself was declared insane on account of his excessive libertinage ("libertine dementia") and imprisoned in state hospitals that, just like Arkham Asylum, were a combination of both mental institutions and houses of correction. As a matter of fact, it is in such asylums as Bicêtre and Charenton, which Foucault researched in his *History of Madness*, that Sade wrote his work. Unlike the Joker, who is confined to Arkham primarily because he commits appalling crimes, Sade is *imprisoned* in such institutions for scandalous conduct and writings.

Apart from sexual excesses and immoral ideas, accusations that today would be judged discriminatory and politically incorrect, no other charge was ever brought to incarcerate him. As it happened, in 1794, he was arrested and sentenced to execution for "moderatism" (!) during the Reign of Terror in France, while serving as commissioner for health and charity! In retrospect, this

⁴ The bolding, capitalization, and italicization of certain words in lines taken from comic book stories are as in the original and reflect the stylistic choices of their respective authors; they are not alterations that we have made to the text.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

would appear like a comedy of situations if it weren't real. Only now does Joker's line from the 2019 film start to make sense: for a guy to spend almost half of his life in and out of prison for ideas, and to nearly be executed for moderatism, this really does sound like his life was "nothing but a comedy" (Phillips, 2019, 1:35:00-1:46:00). That is why Sade denounces in his writings the hypocrisy of society, morality, and religion with such vehemence that all the glorification in which he holds abominable acts is made precisely because they "most outrage the laws of both Nature and religion." (Sade, 1785/1966, p. 219)

Sade makes the supreme goal of his happiness to topple the values upon which society is built, and, to prove their inauthenticity, his characters only find satisfaction inasmuch as their pleasures diverge from the ordinary practices. In Sade's citadel, vice is ritualized and raised to the level of religious observance: incestuous and sanctimonious weddings are performed by priests who are corruptors of morals rather than their betterers, in chapels destined not to praying but to relieving themselves. Everything gives the impression of a perpetual orgiastic bacchanal from ancient times dedicated to Dionysus, the god of excess, or the mockery of the church rites from the *fête des fous* from medieval times, where norms and roles were reversed and the rawest biological senses were allowed a last outlet before being numbed by the Lent. The Trickster archetype is, therefore, validated, because time and again it finds frameworks to reiterate the theme of a figure who pokes fun in order to expose and who shakes old structures to erect new foundations. By this trickster spirit, the Joker too mocks the uptight religiosity of morality:

Oh, yes! Fill the churches with dirty thoughts! Introduce honesty to the White House! Write letters in dead languages to people you've never met! Paint filthy words on the foreheads of children! Burn your credit cards and wear high heels! Asylum doors stand open! Fill the suburbs with murder and rape! Divine madness! Let there be ecstasy, ecstasy in the streets! Laugh and the world laughs with you! (Morrison et al., 1989)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Sadism, as a way of life in which causing pain arouses pleasure, is the Joker's ethos. Sade wrote that "crime has of itself such a compelling attractiveness that, unattended by any accessory activity, it may be itself suffice to inflame every passion and to hurl one into the same delirium occasioned by lubricious acts" (Sade, 1785/1966, p. 426). He also expanded on why such perverse brutality excites the senses, and concluded that it is the comparison between the untouchable status as a dominator and the vulnerable position of the victim that stirs up:

It is the pleasure of comparison, a pleasure which can only be born of the sight of wretched persons. It is from the sight of him who does not in the least enjoy what I enjoy, and who suffers, that comes the charm of being able to say to oneself: 'I am therefore happier than he.'
(Sade, 1785/1966, p. 362)

For the most part, we cannot even understand why the Joker wants to kill people and destroy Gotham, other than for his sheer fun and for the excitation he gets from seeing people fear what they don't understand: him and his frenzy:

YOU know what it's like to walk into a room and have **men** catch their breaths. I get that from **EVERYONE**. Darkness... solitude... stealth... It makes your **heart** speed up. It makes you **SWEAT**. It's like **SEX** and **I'M** its **master**. It's **BETTER** than sex, because I'm **ALWYAS** in the **mood**. **I LOVE** murder. I love the **look in their eyes**, looking **ONLY** at **me**. In those moments, I am what I was **MEANT** to be... **The Cosmic Joke!** (Englehart et al., Sept. 2005).

Psychiatrist Richard von Krafft-Ebing explains, a century before modern psychiatry manuals, that psychopathological manifestations rooted in sexual life originate in unfulfilled needs or abusive behaviours dating back to the individual's childhood (Krafft-Ebing, 1924/1886). Maltreatment and trauma gave birth to the Joker personality and the deviant behaviour associated with it. In the story "The House of Hush", the Joker had originally been an orphan in the care of the clinic of Batman's parents. The

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

scars on his face that give the impression of an eternal broad smile are the result of that boy being beaten to disfigurement by the gangsters who wanted to burn down the clinic (Dini et al., January 2011). Therefore, in the light of Sade and Sacher-Masoch's writings, and Krafft-Ebing's pioneering expertise, we now acknowledge more clearly the sexual undertones of the Joker's remarks, his abusive relationship with Harley Quinn, his sadistic drive to inflict pain on people, and, why not, his masochistic fondness for Batman.

It is true that the Joker and Batman represent two different worlds, one defined by chaos and eccentricity, and the other by order and reason. As a result, they always clash violently, but very often it looks like the Joker purposely wants Batman to go after him and whip him. Batman does not kill him for the ethical rule he has, while the Joker won't kill Batman because he's "just too much fun": "What would I do without you?" the Joker tells Batman in *The Dark Knight* interrogation scene while he's being manhandled by the Crusader, "Go back to ripping off mob dealers? No. No. NO! No, you - you complete me!" (Nolan, 2008, 1:24:00-1:27:00) In one story, he even shoots Catwoman in order to stop her from marrying Batman: "**I** have to save **Batman**. I **need** him... On the rooftops. In the alleys. **I** need him to tell me I'm a **horror**. I **need** him to hit me. To **bleed** me. I **need** him to stand between me and everything. You don't understand. No one understands." (King et al., Aug. 2018.). And in another, Batman is offering his help to the Joker:

Maybe I've been there **too**. Maybe I can **help**. We could **work** together. I could **rehabilitate** you. You needn't be out there on the **edge** any more. You needn't be **alone**. We don't **have** to kill each other. What do you **say**? (Moore et al., 1988)

The Joker declines Batman's help, considering himself irredeemable, but does throw in a joke about two lunatics in an asylum trying to escape. Even the grim Batman laughs heartily at it, probably recognising himself and the Joker in the anecdote in which only a lunatic would light the way for another one

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

when there's clearly no way out of it for either of them (Moore et al., 1988).

The Joker is indeed fascinated by Batman's intelligence and obstinacy in pursuing his mission uncorrupted by any temptation or impulse: "You can't kill me without becoming like me! I can't kill you without losing the only human being who can keep up with me! Isn't it IRONIC?" (Morrison et al., April 2007) But there is also a compulsive masochistic obsession that might be inferred from the Joker not feeling his act complete without drawing the attention of Batman, who he knows will unfailingly thwart his actions, beat him badly, and then have him locked up, as it always happens.

The suggestion moves one step further from implication to explicitness in the story *The Joker: Year of the Villain*, published by Detective Comics in December 2019. In it, the Joker and his young sidekick, Six of Hearts, break out of Arkham and assault people dressed as the Batman and Robin from the 1960s show. At a certain point, Six realizes everything they are doing is wrong, so he runs away to his mother. The Joker beats him to it and, having tied her up, threatens her with a knife, only to force Six's hand to jump up on him. As Six is strangling him, the Joker smiles mischievously and gives in to it, takes off his Batman cowl and puts it on Six's head while screaming "Harder...". Then Six regains himself, to the Joker's disappointment, who lashes at him with a crowbar and leaves him half dead.

The psychopathological deviations are manifold in this narrative, and they all concur with Psychiatrist Krafft-Ebing's rationale for such degeneracy. First of all, Six follows the Joker and considers him a model and a mentor because the absence of a warm, guiding father had crippled him emotionally. It turns out that Six's father had abused him till he could not take it anymore and killed him. His mother, although she loved Six, all the while justified his father's ill-behaviour. The Joker perfidiously picks up on the trauma, assumes the father role, and influences the kid into his twisted ways: "We've got to break this pattern harder than you broke your pop-pop's *skull*, Sixy." (Tynion IV et al., Dec. 2019)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Secondly, the Joker sees in the situation an opportunity for him to satisfy one of his fantasies and seizes it: “We need to get **weirder**. We need to get... **kinkier**.” (Tynion IV et al., Dec. 2019) Six meets all the criteria: underage, frail, broken, defenceless, mentally shaky, gullible. He’s the perfect candidate for the Joker’s fancy. Six falls into the trap because the Joker feigns teaching, protecting, and staying with him when others haven’t, and Six’s trauma makes his broken psyche select only those impressions that are, for once, heart-warming. When he sees the Enchantress, he is drawn to her erotically, but his history of mistreatment immediately makes him think that she wants a stronger man who would both possess and maltreat her, not “a little boy with a big heart” (Tynion IV et al., Dec. 2019), whom she would laugh about with her friends.

Thirdly, Six breaks loose from the Joker after he insults his mother with lewd words: “Your mom sounds like she **sucks**. Yeah she... she sucks.” (Tynion IV et al., Dec. 2019). The Joker thus triggering a jealous Oedipean reaction in him, Six runs away to find his mother and see if she is alright after five years since he last saw her. It turns out that the Joker did abuse her in his childhood home, where she still lives, as Six finds her tied to the chair, liquid spilled on the table, hair dishevelled, the top of her shirt unbuttoned, and the Joker pointing a knife at her in a perfect image of a phallic assault. This enrages Six because he realizes that the Joker had only been taking advantage of his mental frailty to bring him where he had wanted from the beginning: he “listened to every word I said about her. Remembered it all. So he could do **this**. (...) He’s **evil**. Not crazy. I’m crazy. **Not** evil.” (Tynion IV et al., Dec. 2019) He attacks the Joker, who submits unresistingly to Six choking him while putting the Batman mask on Six’s head and screaming “Harder...”. This is the Joker’s masochistic fantasy that he’s trying to enact with this role play: to be killed by Batman, or, at least, be heavily mistreated by him, as he, in his turn, abused in his childhood and youth, had inflicted pain onto many other innocent people in order to please himself and to numb old repressed wounds. After all, most of the sadomasochists in Sade’s work are impotent.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The fantasy goes further when Six falters and resumes the position of the vulnerable. The Joker is disappointed with the exciting, but curt, tryst, – even refers to it in sexual terms: “Our **fling** was fun, my faithful friend” – and steps into the status of Six’s torturer by beating him to near death with a crowbar, in a move that evokes him killing Jason Todd, Batman’s second Robin, many years before (Starlin et al., December 1988). Yet, the Joker stops short of killing Six, and, just for the sadomasochism of having the game complete, he throws in the last mockery as he heads for the door: “By the way -- if you could swear eternal **vengeance**, I’d appreciate it. It’ll be **much** more fun to murder you once you’ve spent a couple decades training yourself.” (Tynion IV et al., Dec. 2019) This is an allusion to both Batman swearing vengeance for his parents’ murder and training himself to fulfil this mission, and to the Robins he’s mentored as his sidekicks (“You get to fulfill the **ultimate** sidekick fantasy!”), some of whom have even lost their lives in the mission (such as Jason Todd, Damian Wayne, Stephanie Brown, but who have all been resurrected, nevertheless, in later stories).

Reiterating Sade’s argument which started this section – that choice rooted in conviction supersedes decision haunted by punishment – we recall the words of the young man at the end of the story in *The Killing Joke*, contemplating the perspective of doing “something completely **cruel** and **horrible...** and **unnecessary...** and... and... **motiveless.**” (Moore et al., 1988) to see if it is good or evil that makes him feel better: “We’re put on this earth with free will. We can choose to do this or that. We can choose to be good or bad. But sometimes I think most people are good and not bad only because they’re scared they might go to jail or hell or someplace.” (Moore et al., 1988). Whatever the origin and the substance of human nature, there are ‘instruments’ that can be used to control it or guide it in one direction or another. Batman chooses to apply reason and self-restraint for long-term satisfaction and solace. The Joker, on the other hand, seizes the moment and goes with the flow. One confronts demons while struggling to avoid becoming one; the other represents one such fiend, gaily trying to spread malevolence. The Joker illustrates here the Trickster’s propensity

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

for rebellion against contrived moral notions. In the end, it is not trauma that turns people into monsters; it is their own will.

4. *The Joker and Dostoevskian Evil*

Dostoevsky, like Victor Hugo, is an exceptional creator of strong characters. If Hugo's characters are sublime, either in good or in evil, Dostoevsky's are prototypes of diabolism. As a matter of fact, the positive figures in Dostoevsky are blameworthy as well. They become responsible for the creation or propagation of evil through their very good nature, even if only by inadvertence. The overarching themes in Dostoevsky's works, such as *Crime and Punishment*, *The Idiot*, *The Possessed*, and *The Brothers Karamazov*, are evil, freedom, and guilt. These, combined with the ones inspired by the writer's own limit-experiences, such as *Notes from Underground* and *The Gambler*, make Dostoevsky (1821-1881) a seminal source for understanding the mechanisms of evil manifested through fictional personae.

The novel *The Possessed* (1872) (also translated as *The Devils*) occupies a central role in our analysis for the ideas of moral abyss, chaos, anarchism, and malevolence, organized around the Joker-like character of Verhovensky. Pyotr Stepanovitch Verhovensky is the antagonist in a novel without a 'good' protagonist. At best, his father, Stepan Trofimovitch Verhovensky, may be considered a positive character, but Stepan Trofimovitch is so ineffectual that he may actually be held accountable for the creation of the novel's vilest figures: his son, Pyotr Stepanovitch, for completely abandoning him in the care of his dead wife's parents when he was very little, and Nikolay Vsyevolodovitch Stavrogin, his student, for alienating him from his family and failing to provide him with a solid formative education. When growing up, the two, Verhovensky and Stavrogin, turn into viciously callous psychopaths and manipulators who form a conspiratorial anarchical group with the purpose of starting a revolution.

Our comparative assessment reveals that the plot of *The Possessed* presents similarities with both the *Joker* and *The Dark Knight* films. A juxtaposition of the two cinematic masterpieces

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

would get very close to the scenario in *The Possessed*. Taking the revolt from *Joker* and placing it in *The Dark Knight* as the end-stage in the destructive plan of the nihilistic anarchist Heath Ledger Joker, we get the development of *The Possessed*. Verhovensky is the Joker figure here. Like Momus, Loki, or Trickster, the chiefs of misrule banished from heaven for upsetting the gods with criticism and sincerity, he “seemed to have dropped on us from heaven to tell stories about other people’s affairs (...) by touching on too painful a spot.” (Dostoevsky, 1872/2014, p. 186) Verhovensky, paradoxically, causes disturbance and antipathy by coldly telling the truth without filtering any of his interventions. In such a manner, he compromises his father’s reputation and even indirectly causes his death.

He also arranges the deaths of Stavrogin’s wife and her brother just by picking up on an allusion from Stavrogin, who wants to be free to marry somebody else. Verhovensky has their bodies placed in a sector of the city where houses were burning from the civic violences he has caused, so there is no proof to suspect Stavrogin and, luckily for Stavrogin, Verhovensky has nothing to tell the police, otherwise the implication he himself makes is that it is highly possible he might have told the police the truth: “And you must admit that all this settles your difficulties capitally,” Verhovensky tells Stavrogin: “you are suddenly free and a widower and can marry a charming girl this minute with a lot of money, who is already yours, into the bargain. See what can be done by crude, simple coincidence – eh?” (Dostoevsky, 1872/2014, p. 542) Seeing the calm indifference with which Verhovensky tells him that, a sign of sheer psychopathic failure to understand risk, accountability, and empathy, Stavrogin scolds him: “Are you threatening me, you fool?” (Dostoevsky, 1872/2014, p. 542)

On other occasions, Stavrogin calls him a buffoon, thus deepening the analogy with the Joker. Verhovensky himself admits that, despite starting a conspiracy and civil unrest with a socialist discourse, “I am a scoundrel, not a socialist. Ha ha ha!”. His hysterical laugh to close the scene only strikes with how much of the Joker is in this character. And, just to make the whole irony of coincidences complete, and to make us wonder whether

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dostoevsky had any sort of ability to foresee characters such as the Joker, Verhovensky even *looks* like the Joker: "He had a wrinkle on each cheek which gave him the look of a man who had just recovered from a serious illness." (Dostoevsky, 1872/2014, p. 180), which draws him even nearer to the Joker's physical and psychical profile with all the particulars and pathologies associated.

He does not do his evil acts for any personal profit. As it turns out, the other subversive groups he convinces his followers he has established all over Russia to spark the revolution and seize power do not even exist. In this light, all the violence Verhovensky starts and the murders he commits appear absurdly gratuitous. Much like the Joker, Verhovensky embodies the same Jungian archetype of the Trickster because his sadistic satisfaction is to do evil for evil's sake: "I find that crime is no longer insanity, but simply common sense, almost a duty; anyway, a gallant protest." (Dostoevsky, 1872/2014, p. 435)

Verhovensky is a nihilist, like the Arthur Fleck Joker, who states directly and gleefully: "I don't believe in anything." (Phillips, 2019, 1:35:00-1:46:00), and an anarchist, like the Heath Ledger Joker who declares beyond any shadow of doubt that "I am an agent of chaos." promoting it as a political creed: "Introduce a little anarchy. Upset the established order, and everything becomes chaos. (...) Oh, and you know the thing about chaos? It's fair!" (Nolan, 2008, 1:43:00-1:46:00)

Verhovensky subordinates his creed to the obsessive attraction he has for Stavrogin, in the same way as we have seen the Joker being ecstatically drawn to Batman: "I love beauty, I am a nihilist, but I love beauty. Are nihilists incapable of loving beauty? It is only idols they dislike, but I love an idol. You are my idol!" (Dostoevsky, 1872/2014, p. 435) Verhovensky declares to Stavrogin, and, starting from here, the assimilation of Stavrogin with Batman becomes strikingly precise, which proves the validity of Jung's archetypes as patterns of behaviour stemming from the collective unconscious and perpetuated through time. Their reverberation is obvious in the Joker's final words- "I think you and I are destined to do this forever," - addressed to Batman towards the end of *The Dark Knight* (Nolan, 2008, 2:08:41), as well as in Verhovensky's bordering on godlike fascination and masochism:

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

You injure no one, and everybody hates you. You treat every one as an equal, and yet everyone is afraid of you – that's good. Nobody would slap you on the shoulder. You are an awful aristocrat. An aristocrat is irresistible when he goes in for democracy! To sacrifice life, your own or another's is nothing to you. You are the man that's needed. It's just such a man as you that I need. I know no one but you. You are the leader, you are the sun and I am your worm.

He suddenly kissed his hand. A shiver ran down Stavrogin's spine, and he pulled away his hand in dismay. They stood still.

"Madman!" whispered Stavrogin. (Dostoevsky, 1872/2014, p. 435)

Verhovensky does not manage, however, to seduce Stavrogin into being the leader of the new order he is trying to instate through revolution. The uproar only produces mayhem and violence, and the members of the conspiratorial group are not devoted to the revolution to the extent that they would jeopardize their freedom. When the situation worsens and they witness Verhovensky's viciousness, they run away, hide, or go to the police, prompted by a troubled conscience. Maybe with the exception of Kirilov, who commits suicide simply to put into practice his philosophy of the ultimate freedom. Claiming that people are enslaved through their fear of death, Kirilov wants to prove that he, not God, has the right to decide upon his life. Verhovensky, through his perverse manipulations, manages to persuade him into writing a letter before he kills himself, in which he takes the blame for the group's murders. Verhovensky is an unscrupulous seducer and a skilled puppet master. He does not believe in the revolution more than all the rest, and, despite the proclaimed populist ideals, his true intentions are to merely use revolution to disrupt society and then rule its reorganization through even more control and despotism than the ones he argues against as people scream in chaos.

This is actually the materialization of Joker's vision of society. If the Joker in Batman ever got to the point of being

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

victorious in his plans, this is what his new world and order would look like. We get a glimpse of it in the film *The Dark Knight Rises* (Nolan, 2012), where Bane conquers Gotham and opens the gates of prisons, letting criminals be the city's enforcers. Such a society becomes chaotic and abusive. Its citizens live in fear and poverty, while the rulers mete out justice arbitrarily and illogically 'in the name of the people'. The Scarecrow is the judge without a jury, the legal process being not the weighing of facts, but the mere hearing of sentences. People's guilt has already been determined, and only then are they offered a choice, in being allowed to opt for their penalty: exile or death. But even this mockery of freedom is illusory and absurd, for all who choose exile are cast out of the city and forced to cross the frozen waters of the East River, which swallow them. When Commissioner Gordon chooses death, however, he is sadistically granted the wish: "Very well then. Death... by exile." (Nolan, 2012, 1:57:50) Gotham has finally become T.S. Elliot's wasteland where death comes by water. The society based on the illusions that the Joker sells is a sham; it is Hobbes's bedlam State of Nature where people "eat each other" (Nolan, 2008, 1:24:00-1:27:00). The Joker creates it by exploiting people's frustrations, but does not produce anything that raises humanity; he only lets it consume itself with resentment and exasperation.

While the rest of the conspiracy – whose members and views are now exposed – will suffer the legal consequences, Verhovensky has already fled and lost his way in Petersburg. In standard Joker fashion, whose origin is murky and identity remains a mystery, Verhovensky himself becomes a man with no precise identity, yet another representative of the trickster/joker archetype, whose most valuable feature is not to assume a self, but to challenge ethics. Verhovensky and the Joker take advantage of people's naivety and enact the role of a providential leader, only to play with the notion of free will that people hold dear. Just like the Trickster, they only tear apart; they do not build strong, enduring worlds.

5. Conclusion

The numerous works of fiction in which Joker-like characters and worlds appear are arguments for the validity of Jung's theory of the archetypes, which articulates the view that patterns of thought and behaviour stem from the collective unconscious and are transmitted through art, dreams, and, exceptionally, hysteria (Jung 1959/1969). Due to space limitations, we have restricted our analysis to three writers and their respective works, but an archetype of such intriguing complexity can be traced in many more texts. In our opinion, Hugo's Quasimodo and Gwynplaine, and Dostoevsky's Verhovensky are personages who have either inspired or developed in literature a prototype that was perfected in the comics and films of the 20th and 21st centuries, where it was given a name – Joker – to identify more precisely a long-existing Trickster archetype. Sade's dystopian citadel and Dostoevsky's anti-idealistic society are concrete realizations of the Joker's most instinctual drives that, in the Batman mythos, are mere projections threatening to be perpetrated but never fully accomplished. The Joker, the insidious antagonist, is the latest, modern incarnation of a figure who has eternally symbolized both renewal and reform, and chaos and destruction at the same time.

Ultimately, Hugo's, Sade's, and Dostoevsky's characters, comparable to the figures in the Batman universe, are tragic. They are defined less by their deeds than by their conscience. Evaluating actions without delving into the psychology behind them is as misleading as a Joker story. Both heroes and villains are products of circumstances, and, if they were to rebuild themselves after debilitating trauma, they would have to be champions of their conscience and not its victims. The Joker is not one to have existential crises, like Batman; confronted with the world's absurdity, he becomes a nihilist who wants to destabilize the foundations of civilization itself. He is a complex and multi-layered character, whose enigmatic backstories and multiple literary reincarnations reveal him as an embodiment of the Trickster archetype theorized by Jung. His profile is characterised by constant change, both of himself and of the worlds he is part of. This is what defines his archetype that

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

continues indefinitely through reinvention, both as a mental projection of the collective unconscious and as the antagonist par excellence of multimodal narratives. To the Joker, heroism does not redeem, but madness does fascinate.

References:

Books and Novels:

Dostoevsky, F. (1872). *The possessed, or, The devils* (Constance Garnett, Trans.). Digital edition created in 2014. www.holybooks.com (Original work published 1872).

Hugo, V. (2004). *The Hunchback of Notre-Dame* [Translator unknown]. Wordsworth Classics. (Original work published 1831).

Hugo, V. (n.d.). *The man who laughs* [Translator unknown] (Vols. 1–2). Boston, MA: Estes and Lauriat; University Library Association. (Original work published 1869).

Kane, B., & Andrae, T. (1989). *Batman and me*. Forestville, Eclipse Books.

Sade, M. de. (1997). *Dialogue between a priest and a dying atheist* (S. Putnam, Trans.). (Original work published 1782). Sharp Press.

Sade, M. de. (1966). *The 120 days of Sodom and other writings* (A. Wainhouse & P. Klossowski, Trans.). Grove Press. (Original work published 1785).

Batman and Joker Comics / Graphic Novels:

Brubaker, E., & Mahnke, D. (2005, February). *Batman: The man who laughs*. DC Comics.

Dini, P., & Nguyen, D. (2011, January). The House of Hush, Chapter two: The reunions. *Batman: Streets of Gotham*, 17 (1). DC Comics.

Dixon, C., Aparo, J., & Costanza, J. (1995). *The Joker: Devil's advocate*. DC Comics.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Englehart, S., Rogers, M., Austin, T., Chuckry, C., & Workman, J. (2005, September). Everybody dance now. *Batman: The Dark Detective*, 5 (1). DC Comics.
- Finger, B., & Kane, B. (1939, May). The case of the chemical syndicate. *Detective Comics*, 27 (1). DC Comics.
- Finger, B., Fox, G. F., Kane, B., & Moldoff, S. (1939, November). The Batman wars against the dirigible of doom!. *Detective Comics*, 33 (1). DC Comics.
- Finger, B., Kane, B., & Robinson, J. (1940, Spring). The Joker. *Batman* 1 (1). DC Comics.
- King, T., Janin, M., Chung, J., & Cowles, C. (2018, August). The best man, Finale. *Batman*, 49 (3). DC Comics.
- Lieberman, A. J., Barrionuevo, A., & Pina, J. (2004, April–September). Pushback. *Batman: Gotham Knights* 50–55 (1). DC Comics.
- Miller, F., Janson, K., & Varley, L. (1986). *The Dark Knight returns*. DC Comics.
- Moore, A., Bolland, B., & Higgins, J. (1988). *Batman: The killing joke*. DC Comics.
- Morrison, G., Van Fleet, J., Baron, D., & Workman, J. (2007, April). The Clown at midnight. *Batman*, 663 (1). DC Comics.
- Morrison, G., McKean, D., & Saladino, G. (1989). *Arkham Asylum: A serious house on serious earth*. DC Comics.
- Snyder, S., & Jock. (2019). *The Batman who laughs*. DC Comics.
- Starlin, J., Aparo, J., DeCarlo, M., Roy, A., & Costanza, J. (1988, December). A Death in the family – Chapters III & IV. *Batman*, 427 (1). DC Comics.
- Sturges, L., Chen, S., Wong, W., Kalisz, J., & Wands, S. (2008, June). Burning down the ~~house~~ world. *Salvation run*, 6 (1). DC Comics.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Tynion IV, J., March, G., Morey, T., & Bennett, D. (2019, December). *The Joker – year of the villain*. DC Comics.

Films:

Nolan, C. (Director). (2008). *The Dark Knight* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Nolan, C. (Director). (2012). *The Dark Knight rises* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Snyder, Z. (Director). (2021). *Zack Snyder's Justice League* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Online articles:

Melrose, K. (2019, October 9). John Carpenter reveals Joker's ultimate kink – and yes, it involves Batman. *CBR*.
<https://www.cbr.com/joker-year-of-the-villain-batman-kink/>.

Other Literary / Philosophical References:

Darwin, C. (2022). *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life*. World Cloud Classics. (Original work published 1859).

Foucault, M. (1988). *Madness and civilization: A history of insanity in the age of reason* (R. Howard, Trans.). Vintage. (Original work published 1961).

Hobbes, T. (1929). *Leviathan*. Oxford University Press. (Original work published 1651)

Jung, C. G. (1969). *The archetypes and the collective unconscious* (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1959).

Krafft-Ebing, R. von. (1924). *Psychopathia sexualis: With special reference to the antipathic sexual instinct, a medico-forensic study* (F. J. Rebman, Trans.). Physicians and Surgeons Book Company. (Original work published 1886).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Marx, K. (2013). *Capital: A critical analysis of capitalist production* (S. Moore & E. Aveling, Trans.). Wordsworth Classics of World Literature. (Original work published 1867).

Sacher-Masoch, L. von. (2004). *Venus in furs* (F. Savage, Trans.). <https://melodypanosian.info/wp-content/uploads/2011/05/Leopold-von-Sacher-Venus-in-Furs.pdf>. (Original work published 1870)

Spinoza, B. (2001). *Ethics* (W. H. White, Trans.). Wordsworth Classics of Literature. (Original work published 1677).

**BRIDGING THE GAP BETWEEN CANONICITY,
CELEBRITY, AND CURRICULUM VIA CULTURE-TEXTS:
THE SECRETS OF THE PRINCESSE DE CADIGNAN AND
ITS TV-FILM AND CINEMATIC ADAPTATIONS
(1960, 1982, 2023)¹**

Dana VUCKOVIC
University of Oxford, England

Email: dana.vuckovic@bnc.ox.ac.uk

Abstract

This article examines the evolving cultural, cinematic, and educational status of *The Secrets of the Princesse de Cadignan*, a lesser-known novella by Honoré de Balzac published in 1839, whose successive adaptations have elevated it from a commercially motivated serialized novel to a canonical culture-text. Focusing on Jean-Paul Carrère's 1960 TV-film, Jacques Deray's 1982 adaptation, and Arielle Dombasle's 2023 cinematic release, the study investigates how these versions negotiate the novella's place within *The Human Comedy*, highlighting its increasing integration into France's school curricula and its role in shaping the nation's collective memory. The article's central research question asks how these adaptations bridge the gap between canonicity, celebrity, and

¹ Article History: Received: 19.08.2025. Revised: 20.09.2025. Accepted: 20.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: VUCKOVIC, D. (2025). "BRIDGING THE GAP" BETWEEN CANONICITY, CELEBRITY, AND CURRICULUM VIA CULTURE-TEXTS: THE SECRETS OF THE PRINCESSE DE CADIGNAN AND ITS TV-FILM AND CINEMATIC ADAPTATIONS (1960, 1982, 2023). *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 207-231. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.9>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

curriculum, while also respond to shifting aesthetic, pedagogic, and commercial priorities. Furthermore, it explores how each adaptation engages with Diane de Cadignan's agency, the films' varied endings in comparison to the original, and the intergenerational parallels, particularly between the 1960 and 2023 versions. The analysis draws on archival records from the RTF and the ORTF, close readings of the films, and pedagogic materials including *parascolaire* [extracurricular] editions and the *Zéro de conduite* [Zero for Conduct] teaching kits, while engaging with key scholarship on adaptation, canonicity, and cultural memory. These adaptations do not merely pay homage to Balzac's work; they actively reshape its meaning and legacy. The recurring appearance of Balzac himself as a character, the intertextual allusions to his other major works such as *Father Goriot* (1835) and *Lost Illusions* (1837-1843) and the persistence of visual and narrative motifs all contribute to a cinematic reimagining of Balzac's oeuvre. In other words, *The Secrets of the Princesse de Cadignan* becomes a dynamic case study of how literary heritage is continually redefined through adaptation. It demonstrates the enduring vitality of Balzac's fiction, which never ceases to be critically, pedagogically, and cinematically reinterpreted for new generations.

Keywords: Adaptation; Canonization; Culture-text; Curriculum.

Introduction

Adaptations across theatre, television, and cinema have long shaped the reception and reinvention of literary texts, accentuating the interdependence between original works and their reinterpretations within the "formation of cultural literacy and popular entertainment" (Lopez Szwydky, 2020, p. 138). This dynamic aligns with Paul Davis's concept of the "culture-text" (Davis, 1990, p. 111), wherein successive adaptations of the same work reinforce its place within the nation's collective imaginary. Originally coined to analyze the enduring appeal of Dickens's *A Christmas Carol* (1843), Davis's notion frames adaptations as "continuing creative process[es] in the Anglo-American imagination" (Davis, 1990, p. 111). The readers' and viewers' responses to culture-texts thus add new layers of meaning that "exist beyond the scope of the respective original" (Lopez Szwydky, 2020, p. 131), reconsider the past through contemporary practices

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

and present each version as a renewed tale influenced by the cultural zeitgeist.

Balzac's magnum opus has inspired hundreds of culture-texts that have contributed to mythologizing him as a central figure in France's cultural memory, one of the most notable being *The Secrets of the Princesse de Cadignan*. Originally published as a serialized novel under the title *Une princesse parisienne* (A Parisian Princess) in *La Presse* from 20 to 26 August 1839, *The Secrets of the Princesse de Cadignan* later incorporated into Balzac's *Scènes de la vie Parisienne* (*Scenes from Parisian Life*) benefited from serialization's power to enhance commercial visibility. The commodification of literature, however, extended well beyond the printed page.

This article examines three French screen adaptations of *The Secrets of the Princesse de Cadignan*: Jean-Paul Carrère's 1960 TV-film, Jacques Deray's 1982 production, and Arielle Dombasle's 2023 film. It investigates how each culture-text reimagines Balzac's novella in response to shifting sociopolitical and cultural contexts, with particular attention to the varied representations of the novella's heroine, Diane de Cadignan. The analysis of these culture-texts reveals that a novella, once seen as a commercially driven serial has, through adaptation, gained canonical legitimacy, with its reinterpretations not only integrated into France's school curriculum but also actively shaping its collective memory through which the nation defines and redefines its literary, educational, and cinematic heritage.

The article is divided into four sections. First, it discusses key concepts of adaptation, canonicity, and culture-texts, establishing why *the 1839 novella* functions effectively as a culture-text. It then explores the 1960 adaptation and the creation of the Office de radiodiffusion-télévision française (French Broadcasting and Television Office) in 1964, examining its influence on national cultural values. The third and fourth sections analyze the dissolution of the ORTF and the production of the 1982 adaptation. They also consider the novella's long absence from screens between the 1990s and early 2020s, alongside its growing curricular visibility, particularly through the 2002 Magnard edition used for educational purposes. Finally, the article examines the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

tension between the commercial failure of Arielle Dombasle's 2023 film and its unexpected pedagogic interest, as evidenced by its inclusion in online teaching kits.

1. Adaptation as Canonization: Performance, Reinvention, and the Afterlives of *The Secrets of the Princesse de Cadignan*

The term *adaptation*, much like *classic*, is inherently complex, polysemous, and continually evolving. Rooted in concepts such as intertextuality, reinvention, and restoration, it carries implicit expectations that vary depending on the medium. Each form, whether theatre, television or film, employs distinct techniques, such as dialogue and performance, editing, or *mise-en-scène*, to reinterpret the source material for its target audience. These techniques not only influence the audience's perception of the work but also shape how they understand its author, either reinforcing or challenging preconceived judgments. Adaptation is therefore multifunctional; it is not merely a reproduction but a fluid and ongoing negotiation between preservation and transformation, tradition and innovation:

Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the "original", adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts "relevant" or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating. This can be seen as an artistic drive in many adaptations of so-called "classic" novels or drama for television and cinema. Shakespeare has been a particular focus, a beneficiary even, of these 'proximations' or updatings (Sanders, 2006, pp. 18-19).

The dynamism of adaptation thus serves to contextualize classic texts for broader audiences, ensuring their sustained relevance and comprehensibility. If literary canons are defined by their lasting cultural impact, adaptations become a key

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

mechanism through which such works remain relevant and widely disseminated. By reinterpreting classic texts in new contexts, whether linguistically or sociologically, adaptations interrogate the status of the original text, revealing that a work's place within the canon is neither fixed nor immutable. Instead, it is subject to ongoing negotiation and reinterpretation. Adaptations transcend their role as mere derivative acts. Rather, they act as an "equal player in the process of canonization" (Lopez Szwydky, 2020, p. 130), thereby bolstering cultural literacy and book sales. They also possess a salvaging quality, breathing new life into texts that might have otherwise been forgotten. This is particularly relevant for Balzac, since certain works within his magnum opus have been less frequently studied in schools, published, or adapted for the screen.

Though less commercially and critically prominent than works such as *Eugénie Grandet*, as reflected in its modest print history, fewer stand-alone editions, and limited scholarly attention, *The Secrets of the Princesse de Cadignan* has often been dismissed as "no more than an account of Diane's all too facile seduction of yet another man" (Fishler, 1985, p. 257). Yet such a reductive view overlooks the text's evolving cultural status and the ways in which canonicity is continually renegotiated through adaptation. Compact and self-contained, the novella lends itself easily to visual media, with its layered temporality, extended dialogues, and psychological depth inviting nuanced performance. Its numerous adaptations attest to its lasting resonance, revealing a canon not fixed by critical hierarchies but shaped by a work's capacity to provoke and endure. What distinguishes *The Secrets of the Princesse de Cadignan* within Balzac's oeuvre is not only its focus on an aristocratic woman in her mid-thirties, considered to be so-called old for a protagonist at the time of its publication, but also its uncommon narrative resolution: a redemptive love emerging not from youthful idealism, but from tempered desire and mutual forgiveness. This rare optimism has inspired diverse cinematic reinterpretations, allowing each generation to engage with the text through its own moral and cultural lens.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Diane de Cadignan, the novella's eponymous heroine, stands as both a relic of the Ancien Régime (Old Rule) and a reinvented figure of the July Monarchy, a legendary seductress once known as a "Don Juan in female attire" (Balzac, 1977/Wormeley, 2005, p. 31),² now self-fashioned as a reclusive princess. Her calculated seduction of Daniel d'Arthez, a "man of action and a man of thought" (Balzac, 1977/Wormeley, 2005, p. 16),³ sets in motion a subtle psychological transformation, as she shifts from artifice to sincerity, from composure to the unfamiliar vulnerability of love. One month before the novella's publication, Balzac (1990) described the work to his future wife, Madame Hanska, in deliberately provocative terms:

It is described as the finest of moral comedies: a web of falsehoods in which the thirty-seven-year-old Duchess of Maufrigneuse, later Princess de Cadignan by inheritance, succeeds in convincing her fourteenth admirer that she is a saintly, virtuous, and modest young woman. The brilliance of the work lies in portraying these falsehoods as legitimate and necessary, and in vindicating them through the power of love (p. 651).⁴

Balzac's ironic self-description captures a central tension of the novella: the interplay between performed virtue and the uncertain possibility of sincerity. Rather than discarding artifice,

² Katherine Prescott Wormeley (Trans.). (2005). *The Secrets of the Princesse de Cadignan* [Ebook]. Project Gutenberg. Original text: "un vrai don Juan femelle" (Balzac, 1977, p. 982).

³ Original text: "un homme d'action et homme de pensée tout à la fois" (Balzac, 1977, p. 963).

⁴ Honoré de Balzac. (1990). *Lettres à Madame Hanska*, t. I [*Letters to Madame Hanska*, Vol. I]. Robert Laffont. The English translation of the passage is my own, as Robert Laffont's edition of *Lettres à Madame Hanska* has not been officially translated. Original text: "C'est la plus grande comédie morale qui existe. C'est l'amas de mensonges par lesquels une femme de trente-sept ans, la duchesse de Maufrigneuse, devenue princesse de Cadignan par succession, parvient à se faire prendre pour une sainte, une vertueuse, une pudique jeune fille par son quatorzième admirateur [...] Le chef-d'œuvre est d'avoir fait voir les mensonges comme justes, nécessaires, et de les justifier par l'amour" (Balzac 1990: 651).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

the narrative focuses on a protagonist whose carefully cultivated persona is strategically reimagined. Diane, named after the Roman goddess of chastity and the hunt, embodies this ambiguity, at once autonomous and elusive, empowered yet emotionally guarded. In this context, deception serves as a vehicle for truth: rather than condemning illusion, the story shows how performance can produce genuine emotional authenticity.

The novella's theatricality makes it especially suited for reinterpretation across media, notably in film, where cultural transmission intersects with changing aesthetic and ideological contexts. Blanche Cerquiglini (2016) argues that cinema updates the classic, showing its value as material for adaptation or as a foundation for a screenplay (p. 52). Cinematic adaptations do more than transpose; they actively contribute to the cultural legitimization of a text by reshaping it for modern audiences. *The Secrets of the Princesse de Cadignan* is thus continually revitalized through adaptations, each reaffirming and recontextualizing its status within the pantheon of classic literature.

2. Cultural Prestige and Televised Tradition: Diane de Cadignan in the Age of the RTF (1960)

Jean-Paul Carrère's 1960 black-and-white, hour-long adaptation of the novella offers a compelling reinterpretation of Balzac's work through a highly theatrical and stylised lens, shaped by the formal and ideological constraints of early French television. The TV-film adopts a classical three-act structure, replacing the theatrical curtain with the metafictional presence of Balzac himself, played by Yves Barsacq. Armed with his emblematic cane, the character of Balzac functions as both narrator and arbiter of meaning, breaking the fourth wall to contextualise the narrative and anchor it within *the writer's oeuvre*, explicitly referencing Diane's further appearances in *The Ball at Sceaux* (1830) and *The Cabinet of Antiquities* (1838).

The *mise-en-scène* is theatrical, enhanced by slow pans, choreographed blocking, and symbolic props, notably mirrors and the princess's infamous album where she keeps a portrait of her previous lovers. Set to a classical score of flute and strings that

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

evokes a fairy-tale atmosphere reminiscent of *Snow White*, the film positions itself as an allegorical retelling, steeped in romantic idealism. Within this fairy-tale structure, each character assumes a distinct role: Diane de Cadignan, portrayed by Gisèle Pascal, as the princess; Daniel d'Arthez, played by Renaud Mary, as the prince; Madame d'Espard, played by Eléonore Hirt, as the villainess; and her entourage, including Rastignac and Maxime de Trailles, as her conspiratorial henchmen. Balzac's appearances punctuate the film's tripartite rhythm—at the beginning, midpoint, and end—reinforcing the moralising cadence typical of both fable and early television drama.

The adaptation's pedagogic undertones must be understood within the context of French television's evolving institutional mission during the 1950s and 60s. Raymond Kuhn (1995) argues that "between 1958 and 1969, household ownership of television sets in France rose from under 10% to nearly 70%, firmly establishing television as a dominant cultural medium" (pp. 109–110). Jean d'Arcy, director of programmes for the Radiodiffusion-Télévision Française (French Radio and Television) from 1954 to 1959, sought to democratise access to highbrow literature, thus elevating television to the status of a highbrow medium. According to Anne-Marie Baron (2014), this technique was popularized by the approaches of the Buttes-Chaumont studios and school of thought. This filmmaking style favoured in-studio filming, static cameras, extreme close-ups, intelligibly dense dialogues and a clear unity of style which labeled it as heavy-handed and academic (Baron, 2014). TV films of this era were therefore promoted as prestigious, educational and culturally significant. They underlined the theatrical and tragic side of classic works, reimagining an aesthetic that was strongly reminiscent of French plays from the seventeenth century.

Although Jean d'Arcy was replaced in 1959 by Albert Ollivier, who prioritised cinematic productions over live ones, the emphasis on television culture remained strong. Jérôme Bourdon (2014) suggests that Ollivier championed a form of grandiose television for the greater public (Bourdon, 2014), recruiting directors from the burgeoning Nouvelle Vague, with the hopes of expanding television's cinematic language. Despite the state

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

monopoly and strong political undercurrents, with General de Gaulle famously using broadcasting as a “crucial tool in the implementation and dissemination of his political agenda” (Mazdon, 2017, p. 173), the drive to educate and elevate through culture remained a central tenet of public broadcasting. As Brian Rigby observes, “a universalist, humanist conception of *Culture*—with a capital C—continued to inform French cultural policy well into the 1960s” (Rigby, 1991, p. 4). This conception of Culture, rooted in the republican ideals of national unity and intellectual refinement, privileged the dissemination of France’s canonical works. Adaptations of nineteenth-century classic authors thus played a central role in the pedagogic mission of post-war French television, functioning both as an accessible form of entertainment and as a vehicle of cultural legitimacy. Television adaptations of Balzac’s work aligned with the broader goals of disseminating French culture with a capital C. They reinforced a shared literary heritage, promoted educational ideals, and positioned television as a legitimate media for national culture and pride.

Despite the technical limitations of the period, most notably static camerawork and rudimentary sound, Carrère’s adaptation manages to portray moments of visual dynamism. A striking example occurs during the final dinner at Madame d’Espard’s salon, where a combination of fixed and panoramic shots is carefully orchestrated to heighten dramatic tension. As the assembled guests gossip about Diane’s controversial past, the camera lingers on Daniel d’Arthez’s unreadable expression before slowly panning across the room to capture the reactions of other attendees. His final speech closely echoes the original text:

The greatest fault of that woman is that she has followed in the wake of men. She squanders patrimonies as they do; she drives her lovers to usurers; she pockets ‘dots’; she ruins orphans; she inspires, possibly she commits, crimes, but—”

Never had the two men, whom d’Arthez was chiefly addressing, listened to such plain talk. At that BUT the whole table was startled, everyone paused, fork in air, their eyes fixed alternately on the brave author and on the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

assailants of the princess, awaiting the conclusion of that horrible silence.

“But,” said d’Arthez, with sarcastic airiness, “Madame la Princesse de Cadignan has one advantage over men: when they have put themselves in danger for her sake, she saves them, and says no harm of anyone. Among the multitude, why shouldn’t there be one woman who amuses herself with men as men amuse themselves with women? Why not allow the fair sex to take, from time to time, its revenge?” (Balzac, 1977/Wormeley, 2005, p. 47)⁵

His discourse offers a proto-feminist defence of Diane, challenging rigid gender norms. Carrère’s adaptation, however, reframes this subversion with irony. Daniel d’Arthez is no longer an idealist swayed by Diane’s stories and seductive ruses. Instead, he is a knowing figure who calmly sees through them. His intuitive authority reconfigures the power dynamic, casting Diane’s seduction as secondary to her submission. What was once a vindication of female autonomy has now become a moral arc anchored in male forgiveness. The film thus transforms Balzac’s subversive narrative into a conventional romance, shaped by mid-century ideals of femininity and redemption. Diane’s intelligence is softened, her allure sentimentalized, and her self-fashioning reframed as existential angst.

This dynamic culminates in the climactic scene where Diane burns her album of lovers, an act that is omitted in the novella. Dressed in white, she performs a ritual of renunciation, declaring with childlike sincerity: “My dear, you have won me over, you have saved me. Thanks to you, I am now in the same place I was at the end of my childhood, when the world’s ugliness

⁵ Original text: “Le plus grand tort de cette femme est d’aller sur les brisés des hommes, dit-il. Elle dissipe comme eux des biens paraphernaux, elle envoie ses amants chez les usuriers, elle dévore des dots, elle ruine des orphelins, elle fond de vieux châteaux, elle inspire et commet peut-être aussi des crimes, mais...Mais, dit d’Arthez avec une moqueuse légèreté, Mme la princesse de Cadignan a sur les hommes un avantage : quand on s’est mis en danger pour elle, elle vous sauve, et ne dit de mal de personne. Pourquoi, dans le nombre, ne se trouverait-il pas une femme qui s’amusât des hommes, comme les hommes s’amusent des femmes ? Pourquoi le beau sexe ne prendrait-il pas de temps en temps une revanche ?” (Balzac 1977: 1002-1003).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

was still hidden from me” (Carrère, 1960, 1:01:09). Daniel d’Arthez’s remark: “*The Princesse de Cadignan no longer exists*” (Carrère, 1960, 1:01:29) signals the erasure of the self-fashioned persona Diane once embodied. Her redemption is presented not as a reconciliation of identities but rather as their dissolution; to be saved, she must first be stripped of her autonomy. The film thus recasts Balzac’s nuanced heroine into a sentimental figure whose strength is weakened by love. Rather than affirming equality, her transformation upholds a conservative vision of femininity, where male constancy redeems female transgression. Even her most candid moments, such as her heartfelt exchanges with the housekeeper, Francine, serve to domesticate her, reframing her as a nurturing figure in need of emotional anchoring. The paradox is striking: Diane, once a skilled manipulator of social codes, is rendered vulnerable through her rescue. Her carefully calculated strategies to influence her lovers’ emotions are recast as simple longing, and her former agency is transformed into dependence.

Carrère’s adaptation erases the feminist undercurrents of Balzac’s novella, reframing Diane’s trajectory as one of romantic idealism. Her fulfilment depends on relinquishing her identity as the Princess de Cadignan, a figure whose agency once challenged the patriarchal order. Whereas the novella critiques and subverts gender norms, reworking traditional romance narratives, the film opts for a happy ending, presenting Diane as a damsel in distress. The adaptation thus recasts Diane as an archetype: an independent yet incomplete woman whose identity attains fulfilment solely through love. No longer the architect of her own destiny, she becomes a softened heroine whose journey ends in surrender. In reflecting mid-twentieth-century broadcasting conventions, the film undermines Diane’s agency and strength, replacing them with emotional dependence. In other words, her fate is no longer self-fashioned but contingent on being understood by a “man of genius” (Balzac, 1977/ Wormeley, 2005, p. 13). In substituting Balzac’s irony with redemptive sentiment, the adaptation reasserts traditional gender hierarchies under the guise of romance.

3. Televising the Classic: Balzac, the ORTF, and the Cultural Politics of Adaptation (1949-82)

In the twenty years the RTF existed, reforming its platform to the ORTF from 1964 to 1974, more than ten TV-films inspired by Balzac's *magnum opus* were produced. As an "instrument of the government's policy" (Kuhn, 1995, p. 116), the ORTF promoted the nation's literary heritage by guiding, as Mette (2019) argues, the novice reader toward the classics, offering them a gradual entryway into genuine culture (Mette, 2019). In response to the growing dominance and threat of American television, the ORTF sought to reaffirm the "civilizing benefits of the nation's cultural heritage" (Mazdon, 2017, p. 173), chiefly championing and adapting the works of France's classic authors.

Heavily centralized and government-controlled, the ORTF played a dominant role in the French media landscape. This centralisation was underscored by Prime Minister Jacques Chaban-Delmas, who, according to Fickers and Johnson believed that the ORTF represented the voice of France (Fickers & Johnson, 2012). In this context, adaptations of Balzac's work became key vehicles for both cultural prestige and mass entertainment. The influence of institutions such as the Buttes-Chaumont studios was pivotal in institutionalising a conservative, more scholarly approach to literary adaptation. Reputable directors of the period such as Maurice Cazeneuve, Marcel Cravenne, and Guy Jorré capitalised on Balzac's status as a classic writer to legitimize the growing popularity of television programmes and guarantee a wider viewership, thereby maximizing their chances of critical and commercial success.

Balzac-inspired adaptations continued to increase in subsequent years, especially after the abolition of the ORTF in 1974. The presidential election of Valéry Giscard d'Estaing that same year marked a political shift away from Gaullist ideology. Lucy Mazdon (2017) suggests that in an effort to demonstrate his liberal media credentials, Giscard oversaw a reorganisation of the ORTF, replacing it with seven independently run entities: Télédiffusion de France, Société française de production, Institut national de l'audiovisuel, Radio France, Télévision française 1,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Antenne 2, and France Régions 3 (Mazdon, 2017). Although these reforms granted more autonomy to individual broadcasters, the state continued to impose cultural obligations to inform, educate, and reflect national values, while also introducing quotas that specified the number of serious programmes that needed to be aired across genres. Furthermore, Mazdon (2017) observes that channels had to allocate slots to the Ministry of Education for school and university programming (Mazdon, 2017). This structural change, however, “did not represent the break from the past that was claimed,” (Kuhn, 1995, p. 151), since the government continued to exert significant influence over national broadcasting.

The ideological framework of French television also evolved during this period. Whereas earlier cultural policy aligned with Gaullist ideals of disseminating culture with a capital C, Mazdon (2017) suggests that post-1968 shifts in elitist attitudes saw mass culture increasingly acknowledged as a legitimate component of popular culture (Mazdon, 2017). The culmination of these changes came in 1982, when the state monopoly was officially dissolved by a broadcasting bill passed in Parliament. While this marked a decisive moment in French media history, anticipating a more liberal government during the Mitterrand presidency, many of the television productions created during this transitional period still retained characteristics from the film-making era of the ORTF. Such was the case with Jacques Deray’s *The Secrets of the Princesse de Cadignan*, which aired on France Régions 3 in 1982. With its emphasis on voice-over narration, theatrical *mise-en-scène*, and psychological introspection, the film’s complex representation of female subjectivity reveals an engagement with sociopolitical developments, notably second-wave feminism. With a runtime of 1h32, it offers an intricate exploration of the historical, sociological, and psychological dimensions central to the novella, including the evolution of Diane’s aristocratic status. Adapted by Jean-Claude Carrière, the screenplay preserves numerous passages from Balzac’s text while introducing innovative cinematic devices such as flashbacks.

The film begins with Diane de Cadignan’s relocation to her new apartment, framed against the distant backdrop of

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Republican bombardments. The camera lingers on a photo album, later revisited throughout the film, which serves as both an emotional artifact and a key narrative device. Voice-overs shift between Diane de Cadignan and Daniel d'Arthez, drawing spectators into their private reflections and evoking the intimate, contemplative style characteristic of earlier ORTF productions. Claude Bolling's classical score enhances the film's refined *mise-en-scène*, yet the strategic silences, most notably during the heroine's deceptive lies to her lover, intensify both tension and suspense. Deraý also incorporates flashbacks to develop secondary characters, particularly Michel Chrétien, an ardent admirer of Diane who ultimately perishes in the battle of Saint-Merri. This interplay of temporal layers accentuates the film's emotional complexity, prompting viewers to consider whether Diane remains the author of her own story or is instead increasingly confined by the very myths she once constructed.

Claudine Auger's portrayal of Diane de Cadignan represents a striking departure from Gisèle Pascal's coquettish charm in the 1960 adaptation. By the 1980s, Auger had become a prominent figure in French cinema, having risen to international fame with her role as Dominique "Domino" Derval in the 1965 James Bond film, *Thunderball*. As in that earlier performance, Auger brings to the screen a strong-willed, independent woman; yet her interpretation of Diane is markedly more restrained. Solemn, subdued, and at times morose, her version of Diane appears less as a fairy-tale heroine than as a disillusioned aristocrat, burdened by the weight of memory and loss. Her visual presentation further reinforces this transformation: with vivid red hair and a wardrobe in rich, sombre tones, particularly shades of purple, she acquires an aura that imbues the character with symbolic weight and dramatic presence. Michel Pastoureau and Dominique Simmonet (2005) note that the colour purple, though traditionally linked to royalty, is also tied to half-mourning, a stage of grief that gradually diminishes with time. It evokes feminine aging, gentle like the mauve highlights in the hair of elderly women (Pastoureau & Simmonet, 2005). This chromatic palette thus offers a poignant lens through which to

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

view Diane's character, whose reflections increasingly suggest a world of gentle decline, ambiguity, and veiled truths.

Like his female co-star, François Marthouret's portrayal of Daniel d'Arthez is marked by quiet stoicism. This version of Daniel is cautious, emotionally reserved, and deliberately measured, far removed from the assertiveness and confidence that define the righteous male hero in the 1960 adaptation. Although he ultimately defends Diane, as in the original novella, this version of Daniel d'Arthez never suspects the nature of her deception. In contrast to the 1960 version, where Daniel quickly sees through Diane's carefully constructed façade, Deray's adaptation sustains the young man's unwavering faith in her deception. Diane fabricates a story involving her mother, claiming that she sacrificed her own happiness to repay a debt of love to Monsieur de Maufrigneuse, marrying Diane to him at the age of seventeen not out of maternal care but as a cold transaction to honour a former lover. This calculated invention casts Diane as a victim of exploitation, securing Daniel's sympathy. His prolonged trust in her lie intensifies the dramatic tension and gives greater emotional force to Diane's eventual confession, which shatters the illusion and forces their idealised relationship into a painful confrontation.

Rather than travelling to Geneva in the warmer months, as Balzac originally wrote, the couple retreats to the Italian coast. Diane appears in a flowing white dress, embodying the image of an "angel of his dreams" (Balzac 1977/2005, p. 27), an idealised figure that deepens the film's dramatic irony. However, this illusion soon shatters when Diane receives a letter announcing her mother's death. Their return to Paris marks the slow unravelling of this carefully constructed romance, as the first fissures in their idyllic world begin to open. Dressed again in sombre tones of purple, foreshadowing the solitude that awaits her, Diane finally confesses the truth to Daniel d'Arthez. Her confession is disarmingly self-aware: "Your friends would say that I am a liar, but there is another reason. Every woman wants to appear virtuous in the eyes of the man she wants to love" (Deray, 1982, 1:23:02). She insists that her deception was not rooted in malice but in a desperate longing for authentic love. However,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Daniel d'Arthez, a man of letters and of unyielding moral conviction, cannot look past the lie. The reckoning that follows culminates in the young woman's heartbreaking realisation that the person with whom he fell in love was never truly her, but rather the idea of her, an illusion she had so carefully constructed: "You loved my lie. The woman you loved wasn't me (Deray, 1982, 1:24:15). She yearned to be loved for who she was yet could only inspire affection through artifice: "I wanted to be loved for who I am, for who I always was" (Deray, 1982, 1:25:11). The voice-over confirms the irreversibility of their parting: "He is never coming back" (Deray, 1982, 1:27:32).

In the film's closing sequence, Daniel d'Arthez returns to his writing, resuming the intellectual vocation that had been temporarily disrupted by his passionate love for Diane. The young heroine, by contrast, engages in a final conversation with Madame d'Espard in the quietude of her garden:

Madame d'Espard: Will you one day tell me the reason for your breakup, that the world deems as your sacrifice?

Diane de Cadignan: That is ridiculous. I never sacrificed anything.

Madame d'Espard: So, you don't regret anything?

Diane de Cadignan: No. My regret would have been not learning what I have learned.

Madame d'Espard: Was it worth it?

Diane de Cadignan: Oh yes. (Deray, 1982, 1:29:44)

Rather than offering a sentimental or reconciliatory conclusion, Diane articulates a paradox that echoes her reflections in the novella: "We may love and not be happy; we may be happy and never love; but to love and be happy, to unite those two immense human experiences, is a miracle" (Balzac 1977/2005, p. 11).⁶ Accordingly, Diane embodies a Balzacian view of human experience as fundamentally divided or fragmented.

⁶ Original text: "Nous pouvons aimer sans être heureuses, nous pouvons être heureuses sans aimer; mais aimer et avoir du bonheur, réunir ces deux immenses jouissances humaines, est un prodige. Ce prodige ne s'est pas accompli pour moi" (Balzac 1977: 957).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Love and happiness, though not mutually exclusive, are rarely conjoined. Their confluence, she implies, is not a right but an exception, a miracle that eluded her. The film's closing exchange between Diane de Cadignan and Madame d'Espard moves beyond the emotional terrain of personal loss and into the realm of metaphysical reflection laden with existential undertones:

Madame d'Espard: So, the world isn't a place of suffering?

Diane de Cadignan: It is indeed, but it is much more than that. It is a joy, a light, a battle.

Madame d'Espard: Between who?

Diane de Cadignan: That is a secret. As far as I am concerned, this battle was without a doubt my last, and I do not even know whether I have won or lost. (Dera y, 1982, 1:32:43)

Diane's deliberately evasive response accentuates her refusal to explicate the precise terms of her existential struggle, thereby signalling that the "battle" to which she refers is not external or easily definable, but rather interior, incommunicable, and potentially unresolved. The traditional binaries of triumph and defeat are rendered irrelevant in the context of subjective experience. Diane's formulation does not gesture toward resolution but rather towards an acute awareness that life's most profound confrontations, whether emotional, ethical, or psychological, frequently circumvent definitive outcomes.

Instead of positioning Diane de Cadignan as a passive or victimised figure, as does Carrère in his 1960 production, the 1982 film presents her as a composed, reflective, and morally complex heroine. Her self-fashioning and emotional agency are foregrounded, rendering her a more ambiguous and intellectually nuanced character, much closer in tone to Balzac's characterization of the young woman. The film also broadens its scope to examine the dynamics of female intellect. The insightful dialogues between Diane de Cadignan and Madame d'Espard move beyond mere exposition to serve as critical sites of philosophical inquiry. Through these exchanges, the adaptation raises broader questions concerning female pleasure, emotional

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sincerity, and fulfilment, portraying them as active negotiation sites between idealism, memory, and lived experiences.

4. From Screen to Syllabus: Teaching *Les Secrets de la princesse de Cadignan* in a Fragmented Media Landscape

The 1990s and early 2000s marked a period of transition in the French cultural and media landscapes. Public television, which had experienced a golden age from the 1950s to the 1980s, entered an era of increasing instability. Mazdon (2017) points out that this era was marked by a diversification and fragmentation of the French audiovisual sphere, leaving the role of television, especially public service broadcasting, in an increasingly uncertain position (Mazdon, 2017). These changes were further accelerated by the rise of the internet, which introduced new modes of media consumption and intensified competition for viewer attention. Although *The Secrets of the Princesse de Cadignan* was absent from television and cinematic screens during this time, its diminished visibility in mass media was counterbalanced by a growing curricular and editorial presence. Following the 2008 introduction of art history which promoted interdisciplinary approaches to literature, educators increasingly used films as pedagogic tools for teaching canonical texts. As Brigitte Louichon (2012) observes, this reform encouraged the screening of performances and films in the classroom (Louichon, 2012), enabling students to engage with literature not only through close reading but also through audiovisual media.

Magnard's 2002 edition of *The Secrets of the Princesse de Cadignan*, edited by Michel Dobransky and Jean-Paul Brighelli, exemplifies the integration of classic literature into a modern pedagogic framework. It underlines the novella's intertextual references to seventeenth- and nineteenth-century texts, its thematic focus on seduction, myth, and narrative construction, and its cinematic resonance. Through this pedagogic edition, the novella is presented as both a classic literary work and a fertile site for interdisciplinary exploration. The edition exemplifies how educational publishing can compensate for a novella's absence

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

from the big screen, reframing it as a valuable tool for multimedia and comparative learning.

Unlike the early 2000s, the 2020s have witnessed a renewed wave of Balzac-inspired film adaptations, echoing a similar revival in the 1990s. Among the most notable examples are Marc Dugain's *Eugenie Grandet* (2021), Xavier Giannoli's *Lost Illusions* (2021), and Arielle Dombasle's *The Secrets of the Princesse de Cadignan* (2023). Dombasle's film stands out for its highly stylised, theatrical, and flamboyant approach, incorporating metafictional elements—most notably the presence of Balzac, portrayed by Michel Fau, a creative choice that recalls the 1960 version. In contrast to the 1960 version, where Balzac functions merely as a narrator, Dombasle casts him as an active character who carefully observes Diane. This decision not only reflects the director's aim to present a more open-minded and progressive portrayal of Balzac but also underscores her intention to highlight the complexity, modernity, and sexual fluidity of female identity. Despite its artistic ambition, the film drew mixed critical responses. Anne-Marie Baron (2023) praised it for its feminist undertones (Baron, 2023), whereas Murielle Joudet (2023) dismissed it as a self-indulgent spectacle (Joudet, 2023). These polarised reactions reveal broader cultural tensions surrounding classic novel-to-film adaptations, particularly the competing demands of aesthetic innovation and narrative fidelity.

French scholars have noted a persistent purist approach that prioritizes textual fidelity, often marginalizing adaptations that deviate from the perceived authority of the literary source. The negative reactions to Dombasle's adaptation and Ridley Scott's dramatization of Napoleon's life in his 2023 film illustrate this tendency, revealing critics' strong reflex to scrutinize anachronisms and narrative liberties when directors adapt works central to France's literary canon. This perspective echoes what Constantine Verevis has defined as the logic of "*BADaptation*" a term that "captures the drive towards the denigration of adaptation as 'bad theoretical object'" (Verevis, 2014, p. 216), which, as argued by Madeleine Hunter, routinely "employs a rhetoric of betrayal and degradation, of infidelity to some idealized original" (Hunter, 2024, p. 480).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

One of the principal reasons Dombasle's film may be regarded as a "badaptation" lies less in its use of anachronistic music or historically inaccurate costumes than in its casting choices and directorial vision. Dombasle's portrayal of the protagonist and her flamboyant, eclectic public persona—well known in the French press as both actress and singer—make her an unconventional choice for a Balzac-inspired adaptation. Her celebrity status, inseparable from her aesthetic, inevitably shapes audience expectations. Unlike Jacques Rivette's auteur-driven adaptations, which often cast established stars such as Guillaume Depardieu and Jeanne Balibar, Dombasle's film embraces a more populist approach, unabashedly rooted in broader cultural currents. In doing so, the film challenges the cultural hierarchies that typically structure the reception of serious adaptations, inviting instead a kitsch- and camp-inflected mode of engagement. This, however, is precisely where its subversive potential resides and why it may have been incorporated into online teaching kits.

As literary studies increasingly embrace visual literacy and hybridity, Dombasle's film emerges as a powerful case study in how irreverence and invention can reinvigorate the canon. It dissolves entrenched binaries—literature/ film, canonical/ popular, historical fidelity/ modern invention—and replaces them with dynamic tensions: feminine/masculine, heterosexual/homoerotic, old/ new, real/ fantasy, nature/ opera, female/male gaze. The film should be understood less as a failed homage to Balzac and more as a deliberate act of aesthetic and ideological reclamation. Its so-called infidelities do not constitute flaws but function as intentional provocations, inviting careful critical engagement. "Badaptation" can thus be reconceptualized not as mere failure but as an insightful critical framework. It encourages a critical examination and rethinking of established ideas, such as fidelity and hierarchical relationships between the original text and its adaptation, thereby opening new avenues for understanding the complexities and pedagogic potential of adaptations. As Salé argues:

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The film reflects its maker, a true one-woman band who takes on the roles of writer, director, actress, and singer. In adapting Balzac's short story, Arielle Dombasle reconnects with her earliest cinematic inspirations—Rohmer's films—where her refined and meticulous diction created a distinctive layer of artifice well-suited to exploring and dissecting emotions. She also collaborated with artist friends, including costume designer Vincent Darré, whose flamboyant creations evoke Fellini's *Casanova*, and celebrated decorator Jacques Garcia, known for his 'sexy and grand genre' style, who offered the opulent settings of the Château du Champ de Bataille in Normandy. This aesthetic of excess, while honouring Balzac's novelistic abundance, remains consistent with the spirit of female dandyism embodied by the filmmaker (Salé, 2023, p. 16).

Dombasle's *film thus* emerges as an experimental shift in adaptation aesthetics—neither strictly realist nor wholly fantastic, neither conventionally heritage nor fully post-heritage. Its playful pastiche, reflexivity, and intertextual excess echo the unruly ambition of *The Human Comedy*, embracing fragmentation and multiplicity over narrative coherence or historical fidelity. What some critics dismiss as “badness” might better be read as a purposeful disruption, a challenge to entrenched hierarchies of taste and legitimacy. In rejecting the tropes of auteur cinema and the solemnity of heritage adaptation, Dombasle offers a vibrant counter-model, one that treats adaptation not as a preservationist gesture, but as a dynamic act of cultural re-writing. The film's significance, therefore, lies in its readiness to experiment, challenge conventions, and reimagine a thought-provoking text for a new generation of viewers and students.

The pedagogic relevance of cinematic adaptations is further reinforced by a 2024 study conducted in Algeria. It compares two cohorts of students engaging with Balzac's 1835 novel, *Father Goriot*. One group viewed Jean-Daniel Verhaeghe's 2004 TV-film prior to reading the novel, while the control group read the text without any audiovisual support. C. Hamdad and A. Hamdad (2024) observed that students who viewed the film before reading the novel finished it more quickly, faced fewer obstacles,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

and experienced a wider range of deeper emotions, which fostered a stronger engagement with both characters and themes. In contrast, the control group, lacking this preliminary exposure, had difficulty understanding the subtleties of the plot and the characters' motivations, which diminished their overall appreciation of the text (C. Hamdad; A. Hamdad, 2024). The relatively small sample sizes and context-specific nature of these findings highlight the need for further empirical research to confirm and refine them. Nevertheless, the online educational kits, together with this study, point to a broader pedagogic shift toward multimedia strategies in the classroom. In particular, film adaptations, especially of authors such as Balzac and Flaubert, whose works students often find challenging, are increasingly used not merely as supplementary tools, but as interpretative gateways that deepen engagement with complex texts and encourage alternative modes of reading.

Conclusion

The shifting portrayals of Diane de Cadignan—from independent to dependent, from seductive to androgynous—highlight both the flexibility of Balzacian characterization and the dual function of adaptation as translation and transformation. The ongoing presence of Balzac on screen reflects a persistent impulse not only to preserve the classics but to reimagine them. These reinterpretations respond to changing cultural, political, pedagogic, and aesthetic priorities. Adaptations simultaneously expand and complicate the Balzac canon while earning recognition as autonomous works, whether as auteur-driven cinema, commercially successful productions, or critically contested films. The very diversity of these adaptations attests to the enduring vitality and versatility of Balzac's fiction. Perhaps the true secret of Diane de Cadignan lies less in the novella itself than in the generative power of Balzac's oeuvre, which continues to be reshaped critically, pedagogically, and cinematically for new audiences and future generations.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

References:

Books and Book Chapters:

- Balzac, H., de. (1977). *Les Secrets de la princesse de Cadignan* [The secrets of the princesse de Cadignan]. Gallimard-Pléiade.
- Balzac, H., de. (1990). *Lettres à Madame Hanska, t. I* [Letters to Madame Hanska, Vol. I]. Robert Laffont.
- Balzac, H., de. (2002). *Les Secrets de la princesse de Cadignan* [The secrets of the princesse de Cadignan]. Magnard.
- Balzac, H., de. (2005). *The Secrets of the Princesse de Cadignan* (K. P. Wormeley, Trans.). Project Gutenberg. (Original work published 1839)
- Bourdon, J. (2014). *Histoire de la télévision sous De Gaulle* [History of television under De Gaulle]. Presses des Mines.
- Elliott, K. (2020). The theory of BADaptation. In D. Cutchins, K. Krebs, & E. Voigts (Eds.), *The Routledge companion to adaptation* (pp. 18–27). Routledge.
- Fickers, A., & Johnson, C. (2012). Roundtable: Perspectives on localizing the transnational in regional television history. In A. Fickers & C. Johnson (Eds.), *Transnational television history: A comparative approach* (pp. XXX). Routledge.
- Holmes, D., & Looseley, D. (2012). *Imagining the popular in contemporary French culture*. Manchester University Press.
- Kuhn, R. (1995). *The media in France*. Routledge.
- Louichon, B. (2012). Définir la littérature patrimoniale [Defining heritage literature]. In I. de Peretti & B. Ferrier (Eds.), *Enseigner les “classiques” aujourd’hui: Approches critiques et didactiques* [Teaching the “Classics” today: Critical and didactic approaches] (pp. 37–49). Peter Lang.
- Mazdon, L. (2017). French television: Negotiating the national popular. In D. Holmes & D. Looseley (Eds.), *Imagining the popular in*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

contemporary French culture (pp. 162–193). Manchester University Press.

Mette, I. (2019). La place de Balzac dans la politique patrimoniale de l'audiovisuel français [Balzac's place in the heritage policy of French audiovisual media]. In A.-M. Baron (Ed.), *Balzac à l'écran* [Balzac on screen] (pp. 166–178). Éditions Charles Corlet.

Pastoureau, M., & Simmonet, D. (2005). *Le petit livre des couleurs* [The Little Book of Colours]. Points.

Rigby, B. (1991). *Popular culture in modern France: A study of cultural discourse*. Routledge.

Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. Routledge.

Szwydky, L. L. (2020). Adaptations, culture-texts and the literary canon: On the making of nineteenth-century 'classics'. In D. Cutchins, K. Krebs, & E. Voigts (Eds.), *The Routledge companion to adaptation* (pp. 128–142). Routledge.

Verevis, C. (2014). BADaptation. Is Candy faithful? In C. Perkins & C. Verevis (Eds.), *B is for bad cinema: Aesthetics, politics, and cultural value* (pp. 215–240). State University of New York Press.

Journal Articles:

Cerquiglini, B. (2016). De quoi les classiques sont-ils le nom? Marketing et patrimoine [What do the classics signify? Marketing and heritage]. *Littératures classiques*, 91(3), 45–57.

Davis, P. (1990). Retelling a Christmas Carol: Text and culture-text. *The American Scholar*, 59(1), 109–115.

Fischler, A. (1985). Duplication and “Comédie morale” in Balzac's *Les Secrets de la princesse de Cadignan*. *Studies in Romanticism*, 24(2), 257–266.

Hamdad, C., & Hamdad, A. (2024). *Le Père Goriot à l'écran: Une clé pédagogique pour comprendre l'œuvre* [Le Père Goriot on screen: A pedagogical key to understanding the work]. *Multilinguales*, 22, 1–19.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Hunter, M. (2024). Adaptation studies has a kids problem. *Adaptation*, 17(3), 469-492.

Salé, F. (2023). *Les Secrets de la Princesse de Cadignan: Dossier pédagogique* [The Secrets of the Princesse de Cadignan: Educational dossier]. Zérodeconduite.

Web and Online Content:

Baron, A.-M. (2014). Le Lys dans la vallée à l'écran [Le Lys dans la vallée on screen]. *Le Lys dans la vallée*. Retrieved May 12, 2025, from <http://www.lysdanslavallee.fr/fr/contenu/lecran>

Baron, A.-M. (2023). Interview d'Arielle Dombasle par Anne-Marie Baron [Anne-Marie Baron's Interview with Arielle Dombasle]. La Société des amis d'Honoré de Balzac. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.lesamisdebalzac.org/les-secrets-de-la-princesse-de-cadignan-interview/>

Joudet, M. (2023, September 13). Les Secrets de la Princesse de Cadignan: Arielle Dombasle s'offre en ego-trip en costumes [The secrets of the princesse de Cadignan: Arielle Dombasle indulges in an ego-trip in costume]. *Le Monde*. Retrieved May 12, 2025, from https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/09/13/les-secrets-de-la-princesse-de-cadignan-arielle-dombasle-s-offre-un-ego-trip-en-costumes_6189159_3246.html

Victor-Pujebet, M. (2023). Les 10 plus gros échecs du box-office français de 2023 [The 10 biggest French box-office flops of 2023]. *Écranlarge*. Retrieved May 12, 2025, from <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1488078-films-10-echecs-box-office-francais-2023>

Audiovisual Media:

Carrère, J.-P. (Director). (1960). *Les Secrets de la princesse de Cadignan* [Film]. Radiodiffusion Télévision française.

Deray, J. (Director). (1982). *Les Secrets de la princesse de Cadignan* [Film]. France Régions 3.

Dombasle, A. (Director). (2023). *Les Secrets de la princesse de Cadignan* [Film]. Madison Films; Margo 2 Cinéma; France 2 Cinéma.

**ARTIFICIAL INTELLIGENCE, UN FILM SITUÉ ENTRE SF
ET FANTASY¹**

**ARTIFICIAL INTELLIGENCE,
A MOVIE SITUATED BETWEEN SF AND FANTASY²**

Rodica Gabriela CHIRA

Centre de Recherche sur L'imaginaire « Speculum », Alba Iulia, Romania
Speculum Research Center on the Imaginary, Alba Iulia, Romania

Email: rogabchira@yahoo.fr

Abstract

Set in a rather remote future, Steven Spielberg's film *Artificial Intelligence* (2001) tells the story of a childlike android named David programmed with the ability to love. Having as starting point a SF short story, namely Brian Aldiss' *Super-Toys Last All Summer Long* (1969/2001a) and a novel for children, Carlo Collodi's *Adventures of Pinocchio* (1883), Ian Watson, a British science-fiction writer, created a very interesting screen script. The movie marks the continuity of the specific need human beings have for stories as well as for love. It thus proves to be a combination between hard SF and fantasy. Our paper

¹ Sous le titre *About SF and Fantasy through Artificial Intelligence*, cette étude a été publiée en anglais dans *Caietele Echinox*, *Caietele Echinox : Fantasy & Science-Fiction*, Volume 26/ 2014, pp. 349-359, Fundația Culturală Echinox et dans le volume Rodica Gabriela Chira, *Connecting Worlds through Science Fiction*, Alba Iulia, Aeternitas, 2020, pp. 127-150.

² Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 10.09.2025. Accepted: 12.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: CHIRA, R.G. (2025). «ARTIFICIAL INTELLIGENCE», UN FILM SITUÉ ENTRE SF ET FANTASY. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 232-257. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.10>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

would mainly underline some changes in fiction about possible and impossible worlds throughout time with an accent on the balance between natural and artificial.

Keywords: *A.I., Artificial Intelligence*; hard SF; fantasy; science; emotions; intertextuality.

Résumé

Placé dans un futur assez éloigné, le film *Artificial Intelligence* (2001) de Steven Spielberg raconte l'histoire d'un androïde-enfant nommé David, programmé avec l'habilité d'aimer. Partant d'une nouvelle SF, à savoir *Super-Toys Last All Summer Long* (1969) de Brian Aldiss et un roman pour enfants, *Les aventures de Pinocchio* (1883) de Carlo Collodi, Ian Watson, un écrivain britannique de science-fiction, a créé un scénario très intéressant. Le film souligne la continuité d'un besoin spécifique des êtres humains pour des contes et pour l'amour. Elle prouve être un mélange entre SF dure et fantasy. Ma contribution se propose avant tout de souligner quelques changements dans la fiction sur des mondes possibles et impossibles dans le temps avec un accent sur l'équilibre entre le naturel et l'artificiel.

Mots-clés : *A. I., Artificial Intelligence* ; hard SF ; fantasy ; science ; émotions ; intertextualité.

1 Préliminaires

La distinction entre l'être humain et la machine a constitué pendant des siècles la préoccupation majeure de tous ceux qui s'intéressent aux androïdes. Toutes ces créations ont la même idée de départ : simuler la vie à travers l'art, la science ou la magie pour comprendre ce qui fait de nous des êtres humains. Mais *A.I., Artificial Intelligence* (29 juin 2001) va encore plus loin en demandant ce qui constitue la frontière entre les humains, les non-humains et les post-humains.

La notion d'intelligence artificielle remonte au XVIII^e siècle, plus précisément à l'année 1796 avec le « Joueur d'échecs » de Wolfgang von Kempelen. Le point de départ du développement de l'intelligence artificielle moderne a été donné par l'expérience d'Alan Turing. Ce mathématicien et

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cryptographe a fait, en 1950, une expérience à travers un jeu de mimétisme. Deux participants, un être humain et un ordinateur, placés dans deux salles différentes hors de la vue de l'examineur, sont censés répondre aux questions par écrit, leurs réponses apparaissant sur un écran. L'ordinateur réussit si ses réponses ne peuvent être distinguées de celles de l'être humain. Turing imaginait qu'en l'an 2000 les réalisations de l'ordinateur augmenteraient d'environ 30%. Jusqu'en 2001, le premier laboratoire d'intelligence artificielle ouvert en 1950 à Massachusetts Institute of Technology (MIT), avait créé « Cog » et « Kismet », le dernier avec un visage plus proche de l'homme et capable de dire la différence entre les objets animés et inanimés, distinction que les humains sont sur le point de négliger lorsqu'ils parlent d'androïdes ; il a également mis sur le marché « My Real Baby Doll », une poupée électronique capable d'agir à bien des égards comme un bébé. Le problème restant est celui de la création d'émotions dans un ordinateur, car si l'ordinateur est déclaré humain, l'être humain peut être assimilé à un objet sans vie comme nous le dit Gaby Wood dans *Le rêve de l'homme-machine. De l'automate à l'androïde* (2005, pp. 16-22).

Hans Moravec, scientifique en chef de Seegrid Corporation, professeur adjoint à l'Institut de Robotique de Carnegie Mellon University, présume que d'ici 2050 nous aurons « la quatrième génération de robots et ses successeurs, avec des capacités perceptives et motrices humaines et des pouvoirs de raisonnement supérieurs » qui « pourraient remplacer les êtres humains dans toutes les tâches essentielles³ [...] en principe, notre société pourrait continuer à fonctionner de mieux en mieux sans nous, avec des machines qui dirigent les entreprises et font la recherche ainsi que le travail productif » (Moravec, 1991, p. 4). Le livre de Moravec, *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence* [*Les Enfants de l'esprit. L'avenir du robot et de l'intelligence humaine*] (1988), a été recommandé par Stanley

³ Il projette ainsi pour environ 2000-2010 le robot muet, pour 2010-2020 le robot apprenant, pour 2020-2030 l'imagerie, pour 2030-2040 le raisonnement, les technicités de première génération, pour 2050 les enfants de l'esprit (Moravec, 1991).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Kubrik en 1990, à côté des *Aventures de Pinocchio* (1904) de Carlo Collodi et de *Super-Toys Last All Summer Long* (1969/2001a) de Brian Aldiss, à l'écrivain britannique de science-fiction Ian Watson pour écrire un scénario de film. D'après les confessions de Watson sur ses souvenirs concernant cette collaboration (1999), le script d'*A.I.* a été amélioré puis abandonné, voire perdu, repris ensuite, jusqu'à la crise cardiaque qui a mis fin à la vie de Kubrik en 1999. Néanmoins, I. Watson a déclaré : « Mais nous pensons tous que l'*A.I.* représentait le film formidable, qu'il était l'ambition principale et durable de Stanley ». Parce que, après avoir perdu le scénario de Watson, il lui a dit : « 'C'est une des grandes histoires du monde. Pourriez-vous écrire un bref résumé que je peux montrer aux gens ?' J'ai été réembauché pour une semaine pour écrire 20 pages. J'ai envoyé des fax, j'ai téléchargé. 'C'est génial', dit Stanley, avant de prononcer les mots fatals : 'Je pourrais juste bricoler un peu...' ». Le film « devait être une version robot picaresque de Pinocchio, s'écartant de l'histoire d'Aldiss, mais la trame s'était enlisée – le réchauffement climatique inondait New York et une ère glaciaire s'était installée dans mille ans à venir » (Watson, August, 1999)⁴. Le film a été finalement achevé par Steven Spielberg en 2001.

Ces spécifications sont importantes pour notre approche. Elles montrent dès le début dans quelle mesure l'intertextualité et la multidisciplinarité y sont impliquées. L'intertextualité parce que nous avons plusieurs textes littéraires allant de la fantaisie à la science-fiction où la science a un rôle important, le multidisciplinaire par la fusion des textes littéraires et scientifiques dans un film, un métafilm en fait. Un métafilm sur

⁴ « 'But we all feel *A.I.* represented the tremendous movie that it was Stanley's main and enduring ambition to make'. Because, after losing Watson's screen script he said to him: 'This is one of the world's great stories. Would you write a short synopsis of it I can show to people?' I was rehired for a week to write 20 pages. I faxed, I disked. 'It's great', said Stanley, before uttering the fatal words: 'I might just tinker with it a little...' ». Le film « was to be a picaresque robot version of Pinocchio, spinning off from the Aldiss story, but the plotine had bogged down - global warming was flooding New York and an ice age had set in a thousand years ahead » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

le besoin spécifique que les êtres humains de toutes les civilisations ont pour les histoires aussi bien que pour l'amour.

Les étapes suivies commencent par l'intertextualité qui implique la compréhension de l'intrigue du film, se poursuivent avec la multidisciplinarité à travers laquelle le film trouvera une place dans les classifications habituelles du genre, et se terminent par une réflexion sur l'existence humaine avec ses enjeux de capital.

2 La complexité de l'intertextualité

Beaucoup de pages seraient nécessaires pour reprendre chacune des histoires qui ont inspiré le scénario de Ian Watson, légèrement modifié par Steven Spielberg. Nous avons choisi de reprendre le film en essayant de souligner les sources d'inspiration lorsque cela devient nécessaire. Le film commence de manière suggestive par l'image des vagues de l'océan accompagnées d'une voix, comme celle d'un conteur (équivalent du narrateur dans un roman), localisant l'histoire dans un avenir très dur, après la disparition de certaines parties de la Terre en raison du réchauffement climatique : les calottes glaciaires ont fondu et l'élévation des eaux océaniques a noyé toutes les villes côtières du monde. Amsterdam, Venise, New York ont ainsi été submergées. Les gens ont dû s'adapter aux nouvelles conditions de vie.

La prochaine image nous projette dans une réunion scientifique qui a lieu à Cybertronics, New Jersey. Le sujet de discussion, dirigé et médié par le professeur Allan Hobby, tourne autour de la possibilité de créer un androïde capable d'aimer. L'androïde s'appelle *mecha* (terme inventé par les Japonais)⁵, afin

⁵ Le mot japonais « mecha » est dérivé de l'abréviation japonaise meka (メカ) pour le mot anglais « mechanical ». Les Japonais utilisent le terme « robots » (ロボット *robotto*) ou « robots géants » pour distinguer les véhicules à membres des autres dispositifs mécaniques.

Mecha: 1) Japanese slang for Mech (piloted robot); 2) A giant or small robot used in Japan controlled by a person 18-21 years of age, with the exception of "the chosen one", type of pilot who is usually 15 years of age; 3) Robot with unbelievable power, weapons, and height. Usually defies the laws of physics. 4) Can usually be found in Anime, secret underground factories, and outer

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de le différencier des *orga*, créatures organiques. Le professeur Hobby évoque la naissance de la notion d'intelligence artificielle et du *Joueur d'échecs* de 1796. Sheila, une femme mecha, sert comme preuve de l'évolution scientifique. Il semble que les prédictions de Hans Moravec soient réalisées : Sheila a l'air humaine de la tête aux pieds. En appuyant simplement sur différents boutons, le professeur nous conduit à l'image d'un mécanisme complexe recouvert de peau artificielle. Un mecha n'est pas émotionnellement sensible ; si quelqu'un le blesse, la réponse est une sensation physique. Les modèles de mecha ne peuvent travailler que sur l'activation des sens ayant pour effet la création du plaisir et non pas un flash-back neuronal, « une sorte de subconscient ». Dans un monde surpeuplé, une solution viable émerge, celle de créer, par le biais d'une nouvelle unité intelligente comportementale dotée d'une nouvelle technologie de séquençage des neurones, un enfant mecha capable d'aimer, un substitut à un enfant humain. La première idée empruntée à la nouvelle de Brian Aldiss intitulée *Super Toys Last All Summer Long* (2001a) est ainsi présente. Les questions sur la réciprocité sont inévitables : « L'homme pourrait-il l'aimer en retour ? » ; « Au commencement, Dieu n'a-t-il pas créé Adam pour l'aimer ? », soulignant le défi le plus important du film : la discussion sur la frontière entre raison et émotions.

La prochaine scène, localisée vingt mois après, présente Monica et Henry Swinton dans leur voiture en route vers l'hôpital où Martin, leur fils unique, avait été cryogénisé cinq années auparavant en attendant le moment où un traitement propice pour sa maladie serait découvert. Une connexion intéressante est réalisée entre les femmes mecha et orga par ce passage d'une scène à l'autre : une fois sa tête ouverte, la première ouvre sa boîte de maquillage pour réparer les effets négatifs provoqués dans son aspect ; Monica fait les mêmes gestes une fois assise à côté de son mari dans la voiture. À

space. (*The Urban Dictionary*, November 23/2003). Notre personnage-robot est petit, il n'a pas encore 15 ans, il a des capacités spéciales et peut être rencontré in Anime.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'hôpital, tandis que son mari parle avec le médecin, Monica lit Robin of Sherwood à son enfant encapsulé.

Des scènes de la vie quotidienne suivent. Monica n'a pas d'emploi, la plupart de ses activités se déroulent à la maison. Pour l'aider dans sa lutte contre la dépression, Cybertronics décide d'offrir à la famille le premier enfant mecha, David, un garçon de onze ans (joué par Haley Joel Osment). Des débats passionnés et logiques s'ensuivent : comment une machine pourrait-elle remplacer un être humain ? Mais David se révèle si parfait dans sa « construction » que Monica passe finalement des hésitations à la décision de le garder. Elle doit ensuite appuyer délicatement sur un bouton situé sur la tête de David pour introduire un code, un « protocole d'empreinte », sous les yeux de l'enfant mecha. Les mots qu'elle prononce sont : « Cyrus, Socrates, Particle, Disciple, Hurricane, Dolphin, Tulip, Monica, David, Monica ». L'enfant prononce pour la première fois les mots « magiques » : « Tu es ma maman ». L'amour pour toujours irrésistible est manifesté par l'enfant destiné à être détruit quand les parents ne le désireraient plus.

Dans cette partie du film, le récit et le scénario s'entremêlent. David existe déjà lorsque l'histoire d'Aldiss s'ouvre sur un futur indéfini où presque tout est artificiel. Il n'a que cinq ans et joue déjà avec Teddy, l'ours robot, il écrit déjà sur des feuilles de papier des déclarations d'amour inachevées à sa mère. Mais alors que le personnage Monica de l'écrivain de SF montre peu d'intérêt pour son fils artificiel et reçoit avec joie la nouvelle que sa demande de concevoir un enfant a été acceptée, la Monica de Spielberg est impressionnée par les tentatives incessantes de David de montrer son affection. L'enfant David a beaucoup en commun de ce point de vue avec le Pinocchio de Collodi : il est drôlement maladroit dans sa tentative d'apprendre à agir comme les humains ; il utilise un flacon entier de parfum pour sentir comme sa mère, il apparaît devant elle de façon inattendue, etc. Il a même le sens de l'humour. La nouvelle que Monica reçoit en A.I. alors que David est présent, concerne le traitement de son fils et le retour de celui-ci à la maison. Nous ne la verrons pas dépendante d'alcool comme dans la deuxième nouvelle de la série Aldiss, à savoir *Supertoys when Winter Comes* (2001b), après

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

la mort de son enfant et après avoir été déçue que David ne grandisse pas du tout. Au contraire, notre A.I. Monica semble très impressionnée par David et a besoin de son affection, une affection plus profonde que celle venant de son propre fils, plutôt égoïste et exigeant. Martin voit en David un simple jouet, une poupée destinée à remplacer Teddy. Il devient plutôt cruel et vengeur. L'enfant mecha ne mange pas, mais Martin le pousse à manger des épinards, et l'intérieur de David doit être nettoyé. Monica, en mère attentionnée, lui tient la main, imaginant qu'il est un vrai garçon. David est ensuite provoqué à couper une mèche de cheveux de sa mère endormie ; Henry devient inquiet. Lors de la fête d'anniversaire de Martin, plusieurs garçons sont invités et incités à découvrir la différence entre les orgas et les mechas demandant à David d'uriner ou vérifiant s'il ressent de la douleur. En essayant de se sauver, les bras de David se coincent autour de la poitrine de Martin et ils tombent tous les deux dans la piscine, mettant ainsi la vie du vrai garçon en danger.

Le film rencontre le roman de Collodi lorsque, dans un geste vengeur, Martin demande à Monica de leur en faire la lecture. L'effet sur David est cependant inattendu. Dans son esprit, l'idée que s'il était réel, sa maman l'aimerait vraiment devient l'impulsion pour tout le reste de ses aventures. Sa présence au sein de la famille étant supposée dangereuse (s'il avait été créé pour aimer, il saurait aussi haïr), Henry décide que le mecha doit partir et Monica se soumet sans toutefois être totalement d'accord. Quand elle l'abandonne dans les bois, un endroit curieux appartenant à Cybertronics (tandis que le lieu de travail d'Henry Swinton dans *Supertoys Last All Summer Long* s'appelle Synthank), David lui déclare son amour, demande si c'est un jeu et s'attend à ce que sa mère revienne le chercher. Lorsque Monica nie, en lui offrant de l'argent et en lui conseillant « Reste à l'écart des autres, seuls les mechas sont sécurisants », « Je suis désolée de ne pas t'avoir parlé du monde », les mots de David sont touchants : « Si Pinocchio est devenu un vrai garçon, je peux devenir un vrai garçon... Puis-je rentrer à la maison si je deviens un vrai garçon ? » (min. 50).

Pendant les deux autres tiers du film, David doit affronter le monde avec Teddy à ses côtés, tel Pinocchio avec son ABC. Le

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cours des événements est différent dans *Supertoys when Winter Comes* (2001b). Son propre enfant étant mort, vivant en compagnie de David avec son Teddy et de Jules, un mecha-serviteur d'apparence vieillie, insatisfaite de son « fils » qui ne peut pas grandir et qui répète sans cesse les mêmes jeux, regarde sans cesse les mêmes histoires, aussi bien que de l'absence quasi permanente de son mari, Monica devient alcoolique. La destruction de Jules, tombé dans les escaliers, la tête complètement écrasée, éveille son chagrin. Dans une tentative de la reconforter, David lui dit : « Ce n'est pas grave, maman... Ce n'est qu'un androïde... Tu pourras bientôt nous en acheter un autre, maman ». « Et toi, tu te prends pour qui ! Tu n'es qu'un androïde, toi aussi. » vient la réponse. Une vérité que David est incapable d'affronter. Dans sa chambre, il ouvre le ventre de Teddy « [...] en examinant le mécanisme complexe de son intérieur » et découvre qu'il n'était qu'une machine. Il agit alors au hasard, frappant par accident « le centre de contrôle de la maison en l'arrachant du mur ». Tout est détruit, Monica meurt. Penché sur son corps sans vie, David dit : « Je suis humain, maman. Je t'aime et je me sens triste comme les vraies personnes, alors je dois être humain... N'est-ce pas ? » (Aldiss, 2001b)⁶.

Revenons au David de l'A.I. Pendant qu'il avance avec Teddy dans les bois, le film passe à une autre scène, celle où Gigolo Joe, l'androïde amant mecha fait son travail : « Une fois que vous avez eu un robot amoureux, vous ne voudrez plus jamais d'homme réel » dit-il à Patricia effrayée. Le spectateur sourira sûrement en voyant Joe tourner sa tête vers la droite pour laisser jouer de la musique, modifier son regard dans la paume de sa main gauche, puis trouver les mots appropriés pour chaque femme à qui ses services sont offerts. Client bien connu de certains hôtels, « Hé Joe, que sais-tu ? » est accusé d'avoir tué une femme qu'il fréquentait plus souvent et qui a en fait été tuée par

⁶ « It doesn't matter, Mummy... He's only an android... You can soon buy us another, Mummy ». « And what do you think you are! You're only an android yourself. » ; Teddy's « tummy [...] investigating the complex mechanism of its interior » ; striking by accident « the house's control centre wrenching it from the wall ». David says : « I am human Mummy. I love you and I feel sad just like real people, so I must be human... Mustn't I ? » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

son mari jaloux. Dans sa tentative de s'échapper, Gigolo Joe se précipite hors de l'immeuble et coupe sa plaque d'immatriculation pour éviter d'être repéré par la police, puis arrive dans les mêmes bois et rencontre David.

La scène dans laquelle, de nuit, les robots à forme humaine presque démantelés se rassemblent sur le tas de mécanismes mis au rebut, cherchant un bras ou une mâchoire qui rentrerait dans leurs parties manquantes, fait allusion à la ville des Jetables de *Supertoys in Other Seasons*, un endroit où le David d'Aldiss se retrouve après son accident mortel : avec « d'anciens modèles d'automates, de robots, d'androïdes et d'autres machines qui avaient cessé d'être utiles à l'humanité active » (Aldiss, 2001c)⁷. Dans le film, la phrase « Lune à la hausse » représente un grand danger (min. 62-70). Cette lune n'est rien d'autre qu'une sorte de ballon volant à partir duquel les humains vérifient la consistance de la « faune ». Une fois détectés comme « froids », les robots effrayés sont hantés par d'autres machines fonctionnelles et d'apparence effrayante. Une mecha nounou, avec « des bonnes références », protège David et lui chante une berceuse en français (« Do, do, l'enfant do/ L'enfant dormira bien vite/ Une chanson douce/ que me chantait maman »). David lui-même est capturé, jeté dans une cage et conduit à la « Foire de la chair – Célébration de la vie », une sorte de cirque (évoquant dans une certaine mesure le passage de Pinocchio du Pays des Jouets au cirque, transformé en âne) où le plaisir des êtres humains est d'assister joyeusement à leur destruction cruelle et inventive. La peur d'être dépassés en nombre par les machines est grande, l'éternel spectacle du *panem et circenses* dans un autre espace-temps est facilement observable. Les mechas ne plaident pas pour leur vie, tout comme dans les arènes romaines, ils meurent avec dignité, notamment parce qu'ils sont censés être impassibles, privés d'émotions.

Alors que David et Joe s'apprêtent à être aspergés d'acide, notre héros crie, exprimant sa peur, comme un vrai garçon. La scène dégénère : les deux sont libérés et repartent pour rejoindre

⁷ « old models of automatics, robots, androids and other machines that had ceased to be useful to busy mankind » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

les mêmes bois. Joe, le Gigolo, entraîne alors son ami dans un voyage « vers la lune », jusqu'à Rouge City (« Tous les chemins mènent à Rouge »), une Mecque du divertissement pour adultes rivalisant avec Las Vegas et Disneyland. Une représentation informatique d'Einstein, appelée Dr Know, répondant en 4D, dans une atmosphère enfantine, rappelant une petite salle de cinéma, accepte de donner sept réponses, en fonction de l'argent que David insère (« Rien ne coûte plus cher que l'information », remarquera Joe). Tel un personnage de conte de fées, peut-être à l'image du cricket ou d'autres éléments naturels des aventures de Pinocchio, Dr Know leur apprend que la Fée Bleue se trouve « au bout du monde, là où les lions pleurent ». Joe explique qu'il doit s'agir d'un endroit appelé Man-hattan, car de nombreux mechas y sont allés et n'en sont jamais revenus.

Le désir de David est si fort que, lorsque la police tente d'attraper Joe, il prend les commandes d'un amphibicoptère, parvient à libérer son ami des griffes de l'officier et ils arrivent tous deux à Man-hattan, à travers la ville inondée de New York où ils trouvent le bâtiment de Cybertronics devant lequel des statues de lions assis pleurent de l'eau de leurs yeux.

David sent que son vœu va se réaliser, mais la première « personne » qu'il rencontre lorsque les portes s'ouvrent est un autre David : « Je suis David. » / « Tu ne l'es pas. » / « Oui, je suis David. » La colère l'emporte et le second David est détruit par le premier, malgré son comportement amical. Nous arrivons ainsi à la fin du deuxième tiers du film. Tout est dirigé intelligemment et mécaniquement, les réponses du Dr Know étant en réalité celles du professeur Hobby (« Je suis la Fée Bleue »), qui s'apprête à offrir des explications scientifiques du point de vue d'un scientifique dont la satisfaction intellectuelle, mais aussi émotionnelle, a atteint son paroxysme. David a l'aspect physique du fils du professeur Hobby. Des photos représentant principalement le père et le fils sont sur son bureau. Cet aspect du film nous oriente vers une autre réussite cinématographique qui doit beaucoup au roman de Collodi : *Astroboy*, une série manga japonaise (1952-1968), adaptée plus tard en série animée (1980) et même en film (2003). Dans la série animée (1980), qui se déroule à Tokyo en 2030, le Dr Tenma, scientifique appliqué très

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

pragmatique et ministre des Sciences, souhaite désespérément construire un androïde spécial. Il néglige Tobio, son propre fils, qui meurt accidentellement, pas avant de demander à son père de donner au futur androïde son aspect physique. Astro Boy est très intelligent et puissant, mais aussi maladroit qu'un enfant.

Dans *A.I.*, David semble être la copie du fils du professeur Hobby. Le scientifique semble vraiment touché et impliqué émotionnellement dans son expérience. Il explique à David que ses parents sont impatients de lui parler, de l'écouter et de lui dire ce qui l'attend ensuite. En attendant, le garçon mecha entre dans un laboratoire où d'innombrables David sont suspendus.

D'innombrables David sont suspendus dans les laboratoires Synthank, où, après avoir perdu son emploi, Henry conduit son fils dans la dernière nouvelle de Brian Aldiss, après avoir perdu son emploi :

He confronted a thousand Davids. All looking alike. All dressed alike. All standing alert and alike. All silent, staring ahead. A thousand replicas of himself. Unliving. For the first time David really understood. This was what he was. A product. Only a product. His mouth fell open. He froze. He could not move. The gyroscope ceased within him. He fell backwards to the floor. (Aldiss, 2001c)⁸

Le David, de *A.I.*, veut mourir, lui aussi. Il se jette à l'eau, mais Joe le repêche. Puis, il s'immerge à nouveau avec Teddy dans l'amphibicoptère. Ils pilotent le véhicule et se retrouvent dans les vestiges du parc d'attractions de Coney Island, jusqu'au Pays des Contes de Fées, dans une zone à thème Pinocchio. Ici, parmi différents objets rappelant le célèbre livre de Collodi, se dresse la statue en plâtre de la Fée Bleue. Une grande roue

⁸ « Il se retrouva face à mille David. Tous semblables. Tous habillés de la même façon. Tous debout, alertes et pareils. Tous silencieux, le regard fixé devant eux. Mille répliques de lui-même. Inanimés.

Pour la première fois, David comprit vraiment.

C'était ce qu'il était. Un produit. Rien qu'un produit. Il resta bouche bée. Il se figea. Il ne pouvait plus bouger. Le gyroscope s'arrêta en lui. Il tomba à la renverse sur le sol. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

voisine s'effondre et l'amphibicoptère se retrouve coincé juste devant la statue. Cette cage pourrait faire référence au ventre de la baleine où Pinocchio se rend à la recherche de son père. David se met à prier : « Fée Bleue, s'il te plaît, fais de moi un vrai garçon ! S'il te plaît, fais de moi un vrai garçon ! »

La voix du conteur se fait à nouveau entendre. L'océan a gelé, deux mille ans se sont écoulés. L'humanité a disparu. Un nouveau type de robots l'a remplacée. Leur passion pour l'étude du passé rend finalement l'unicité à David : il est l'un des premiers robots à connaître les êtres vivants. En lisant dans ses pensées, les nouveaux habitants de la Terre découvrent des détails inattendus. Car ils sont à la recherche du sens de l'existence et des êtres humains à travers leur spiritualité, leur art, leur poésie, et les formules mathématiques doivent en être la clé. L'un de ces robots spéciaux révèle à David que la structure même de l'espace-temps semble stocker la mémoire de chaque événement passé. Une existence humaine passée dans l'espace-temps peut être utilisée, mais jamais réutilisée. Ce sont des choses trop complexes pour l'esprit d'un enfant robot (« Tu as été créé pour être si jeune ») dont le seul désir est de devenir réel et d'avoir sa maman près de lui, ne serait-ce qu'une seule journée. Le premier souhait ne peut pas être accompli, le second, au contraire, matérialisé grâce à Teddy qui avait gardé des mèches de cheveux de Monica, rend David vraiment heureux. Comme dans un rêve, Monica lui dit : « Je t'aime, David. Je t'aimerai toujours » puis s'endort pour toujours.

La dernière voix à se faire entendre est celle du conteur : « ...pour la première fois de sa vie, il [David] se rendit à cet endroit où naissent les rêves ». Cette étape rappelle également la troisième nouvelle d'Aldiss, *Super Toys in Other Seasons* (2001c). Si ce David-là gela, au sens où il resta inerte face à la découverte de sa non-unicité, il gèle véritablement dans le film. Ce David-là est sauvé par son père avec l'aide de son ami Ivan Shiggle, chef de Synthank :

David lay on the bench between them still connected by cable, awaiting rebirth. His clothes had been renewed from stock, his face had been properly remolded. And the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

later type of brain had been inserted, infused with the earlier memories. [...] He opened his eyes. He sat up. His hands went up to his head. His expression was one of amazement. "Daddy! What a strange dream I had. I never had a dream before..." [...] Embracing the child, he (Henry) lifted David off the bench. David and Teddy stared at each other in wonder. Then they fell into each other's arms.

It was almost human. (Aldiss, 2001c)⁹

Du point de vue du récit cinématographique, que l'on pourrait qualifier de texte littéraire, Ian Watson crée, avec l'*A.I.*, une métafiction¹⁰. Il s'agit donc d'un pastiche de la série de trois nouvelles d'Aldiss. Concernant les aventures de Pinocchio, selon Stanley Kubrick, le film devait être une version robotisée et picaresque de Pinocchio. Nous pencherions cependant plutôt pour le pastiche que pour la parodie. Un troisième élément propre à l'intertextualité s'ajoute : l'allusion. Dans notre cas, l'allusion ne renvoie pas seulement à un texte littéraire, mais aussi à un texte scientifique. Le premier texte est le poème de

⁹ « David gisait sur le banc entre eux, toujours connecté par un câble, attendant sa renaissance. Ses vêtements avaient été renouvelés à partir du stock, son visage avait été correctement remodelé. Et le cerveau de type plus récent avait été implanté, imprégné des souvenirs antérieurs. [...] Il ouvrit les yeux. Il se redressa. Ses mains se portèrent à sa tête. Son expression exprimait l'étonnement. « Papa ! Quel rêve étrange j'ai fait. Je n'avais jamais rêvé auparavant... » [...] Serrant l'enfant dans ses bras, il (Henry) souleva David du banc. David et Teddy se regardèrent avec émerveillement. Puis ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre. C'était presque humain. » (nous traduisons)

¹⁰ « Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. » (Waugh, 1984).

« La métafiction est un terme donné à l'écriture fictionnelle qui, consciemment et systématiquement, met en lumière son statut d'artefact afin de questionner la relation entre fiction et réalité. En proposant une critique de leurs propres méthodes de construction, ces écrits examinent non seulement les structures fondamentales de la fiction narrative, mais explorent également la fictionnalité possible du monde extérieur au texte littéraire. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

William Butler Yeats, « The Stolen Child » [L'Enfant volé]¹¹, dont seul le refrain est pris. Le second est *Les Enfants de l'esprit* de Hans Moravec, la fin du récit cinématographique créant l'image d'un monde entièrement dominé par des androïdes aux formes étranges. On y trouve également des allusions à la Bible, comme « Que celui qui est sans péché jette la première pierre », invoquée par Johnson, chef des cérémonies de « démolition de l'artificialité » à la Foire de la Chair, lorsqu'il offre David et Gigolo Joe comme les prochains dans la file à être détruits. Ou encore la remarque du professeur Hobby sur la création d'Adam par Dieu afin qu'il l'aime.

3 Multidisciplinarité

Comme mentionné précédemment, les deux grands domaines qui se rencontrent dans l'A.I. sont la science et la fiction. Pour définir son genre cinématographique, il est nécessaire d'en définir les thèmes, l'approche narrative et les éléments structurels.

Le thème principal est celui des machines, plus précisément des androïdes ; la perspective narrative est celle d'un conteur omniscient dont la nature est difficile à cerner compte tenu de l'immensité du temps impliqué ; sa structure pourrait donc envoyer à une relation entre mythe et conte adaptée aux réalités actuelles. On y découvre ainsi des sciences dures et molles, aussi bien qu'une touche de fantasy. La hard science et la fantasy sont deux sous-genres de la science-fiction.

À propos de la modernité de hard science, Roger Bozzetto cite Wylensbroeck : « When a scientific hypothesis is married with philosophical speculation a unique and meaningful literary genre is born » (Wylensbroeck, 1982, p. 326 ; cité par

¹¹ Publié en 1889, dans le volume *The Wandering of Oisín and Other Poems*, « The Stolen Child », « L'enfant volé », écrit en 1886 est considéré comme un des poèmes les plus notables de Yeats. Il est fondé sur une légende irlandaise et parle de fées qui invitent un enfant à les suivre. L'intérêt de Yeats pour la mythologie des fées a eu comme résultat les publications *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, en 1888, et *Fairy Folk Tales of Ireland*, en 1892 (Merriman, 2006).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Bozzetto, Hiver 2002/2003, p. 59)¹²; La hard science-fiction est une fiction articulée autour d'un mirage né de l'irruption des techniques galiléennes dans l'espace littéraire. Elle transmet un type d'émotion spécifique, « le *sense of wonder* », l'émerveillement, suscité non seulement par les découvertes scientifiques, mais aussi par l'image de la science dans cette société et par la lumière sous laquelle elles apparaissent toutes les deux dans les médias de masse ainsi que dans la réception des lecteurs potentiels. Un autre impact est celui des connexions existant dans la réalité et l'imaginaire entre l'image de la science réelle et les fantasmes en général (Bozzetto, Hiver 2002/2003, note 14, pp. 59-60).

Aux débuts de la SF, la hard science, avec les pulps américains de 1926, inventa le moyen de voyager hors de l'espace afin de coloniser l'univers grâce à sa supériorité technique ; cette technique était utilisée comme « adjuvant ». Après 1950, avec Hiroshima, une nouvelle approche évoqua la tragédie que pouvaient engendrer les machines, et la SF tenta de se détacher, d'une certaine manière de la science et de son impact militaro-industriel en développant le genre appelé *fantasy* (Bozzetto, Hiver 2002/2003, p. 61).

Les nouveaux textes de hard SF offrent des perspectives plus riches, malgré un récit classique ; ils proposent une « expérience mentale », anticipant ainsi un futur possible en articulant des sciences exactes comme la génétique et l'informatique avec des intrigues extrêmement imaginatives. Un récit peut ainsi engendrer le clonage et l'informatique dans une intrigue prenant en compte ces deux réalités de notre quotidien, créant ainsi une double dimension : une dimension imaginaire et une dimension inquiétante – une curieuse hybridation entre l'univers de la biologie et celui des cybermondes. La copie électronique, numérisée, enregistre la mémoire, le contenu émotionnel et intellectuel de l'original, tandis que le clonage biologique ne recrée pas un adulte, mais un embryon capable de

¹² « Lorsqu'une hypothèse scientifique est mariée à une spéculation philosophique, un genre littéraire unique et porteur de sens naît. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

devenir enfant et adulte, mais contraint de traverser l'expérience de l'enfance à l'âge adulte (comme dans le *Frankenstein* de Mary Shelley). La proximité du savoir imaginé avec le savoir réel, loin d'être un obstacle, devient un « moyen efficace de ravissement fasciné » (Bozzetto, Hiver 2002/2003, pp. 61-62). En même temps, cette expérience mentale peut être assimilée à un rituel d'initiation par la fiction rapprochant ainsi ce sous-genre de la fantasy.

La machine et l'intelligence de l'être artificiel constituent un thème littéraire de hard SF de la fin du XIX^e siècle. La fantasy moderne s'est également développée au XIX^e siècle, mais à partir des contes de fées. Elle connaît aujourd'hui deux formes principales de manifestation, la high fantasy et la *low fantasy*, dépendantes du monde dominant : le monde « primaire » (ou réel, un monde fictif rationnel et familier) et le monde « secondaire » (entièrement fictif mais régi par des règles internes, bien que différentes du monde « réel ») (Buss & Karnowski, 2001, p. 114 ; cité par Perry, 2003, p. vi). En *low fantasy*, l'accent est moins mis sur les éléments typiques de la fantasy, le récit se déroulant dans des environnements réels, dans le monde « primaire », avec l'inclusion de quelques éléments magiques. Les formes de *low fantasy* incluent également des animaux personnifiés, des jouets personnifiés, des éléments surnaturels, des glissements temporels et, bien sûr, des androïdes (Saltman, 2004, pp. 190-192).

Les deux principaux textes littéraires qui ont inspiré *A.I.* datent de deux siècles différents. Les aventures de Pinocchio ne peuvent être classées comme roman de science-fiction, mais appartiennent incontestablement à la *low fantasy*. Les nouvelles de Brian Aldiss, bien que publiées pour la première fois en 1969, entrent dans la nouvelle catégorie de la hard SF. *A.I.* est un film de science-fiction où se rencontrent *hard science-fiction* et *low fantasy*, dont le thème principal est les androïdes et la relation entre humains et non-humains¹³.

¹³ Les films récents qui parlent de ces obsessions se revendiquent des automates du XIX^e siècle (le *Frankenstein* de Mary Shelley et *l'Ève future* de Villiers de Lille Adam) inspirant d'abord les effets cinématographiques spéciaux de George Méliès ; premières tentatives de créer des réalités virtuelles (Wood, 2005, p. 22).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Si le scénario d'Ian Watson peut être interprété comme une métافiction, Steven Spielberg crée un métafilms. Dans l'article « Very special effects »/ « Effets très particuliers », Geoffrey O'Brien écrit : « *A.I.* is a meditation on its components; the technical means that make possible the mechanical child are as one with the means used to make the film.... Now that we have the technology what are we going to use it for? »¹⁴ Cette question a une portée éthique et philosophique, et la position du spectateur ne doit pas être confortable. En accompagnant les personnages tout au long de leur expérience, ils peuvent en tirer une leçon. *A.I.* est un métafilms par le franchissement simulé de la frontière entre l'humain et le non-humain, voire le post-humain, grâce aux techniques cinématographiques modernes. Les humains jouent le rôle de non-humains, imaginant qu'un jour l'inverse pourrait se produire. Si en lisant nous créons nos propres images, en regardant le film nous devons faire face à une réalité qui « se déroule » sous nos yeux.

Hard science-fiction et fantasy se manifestent en mots et en images lors du simulacre d'oracle : la « réunion 4D » avec Dr Know grâce à un ordinateur spécial. Mais la tête de Dr Know – une imitation amusante d'Einstein – provient d'un dessin animé, tout comme les images animées que David aimerait capturer. La combinaison des mots dans la dernière question est également suggestive. Un fait évident fait appel à la raison, une fée à l'imagination et à la fantaisie. Il n'est pas étonnant que cette dernière demande semble perturber totalement le système informatique. En combinant Fait évident + Conte de fées, une question stimulante est créée : « Comment la Fée Bleue peut-elle transformer un robot en un vrai petit garçon ? » La réponse, représentée par le refrain du « The Stolen Child » légèrement modifié, est une invitation, une incantation, mais aussi une

¹⁴: « *A.I.* est une méditation sur ses composantes ; les moyens techniques qui rendent possible l'enfant mécanique ne font qu'un avec les moyens utilisés pour réaliser le film... Maintenant que nous disposons de la technologie, à quoi allons-nous l'utiliser ? » Geoffrey O'Brien, « Very special effects », in *New York Review of Books* (2002, August 9) cité par Rebecca West in *The Persistent Puppet: Pinocchio's Heirs in Contemporary Fiction and Film* (2002, Session 9 : Futuristic (and Future) Pinnochios).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

énigme rimée dont le sens est douloureusement découvert une fois arrivé « au bout du monde où pleurent les lions » :

Come away O human child
To the waters and the wild
With a fairy hand in hand
For the world's more full of weeping
Than you can understand.¹⁵

4 Art, science and magic: cultural impact

La citation du dialogue de Platon (Les Lois), évoquée par Philippe Walter dans sa tentative de lire l'histoire de Pinocchio comme « la résurgence d'un mythe de l'*homonculus* traversant Platon ainsi que la tradition hermétique et alchimique » (Walter, 2010, p. 203), est plus que révélatrice :

« Considérons chacun de nous, êtres animés, comme une marionnette fabriquée par les Dieux ; soit que la composition ait été pour ceux-ci un objet d'amusement, ou qu'ils y aient mis un certain sérieux : car c'est une chose en vérité dont nous ne connaissons rien ! Mais ce que nous savons fort bien, c'est que les états dont j'ai parlé sont en nous comme des cordons ou fils intérieurs qui nous tirent. » (Platon, *Lois*, Livre I, 644d ; cité par Walter, 2010, p. 212)

La Genèse nous dit que nous sommes faits d'argile sur laquelle soufflait un souffle de vie. Dieu relie les êtres humains au cosmos par des fils végétaux, des tissus, où se consume le feu vital ; selon la doctrine brahmanique, les organes du corps sont reliés par les souffles (*pranas*), équivalents des Vents (mais ces respirations sont des souffles de feu ignées) ; l'être humain est fait de ce « souffle » qui permet l'articulation, et cette articulation coïncide avec un rituel représentant la construction

¹⁵ En traduction censée ne rendre que le sens, sans respecter la rime : « Viens, ô enfant humain,/ Vers les eaux et la nature sauvage,/ Avec une fée main dans la main/ Car le monde est plus rempli de larmes/ Que tu ne peux l'imaginer. » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de l'autel du feu. Ce qui signifie que la corde et le fil expliquent que tout être existant est, de par sa propre nature, « projeté » ou tissé par un principe supérieur, et que toute existence dans le temps implique une articulation ou un tissu : « tissu cellulaire, conjonctif, osseux, musculaire, nerveux et sanguin », l'être humain est « un tissu de souffle igné » (Walter, 2010, p. 212-213). Pinocchio est donc un personnage fait d'un morceau de bois aux significations symboliques qui devient finalement humain par « magie ».

Pinocchio est devenu un archétype contemporain (West, 2002, Session 1 : The Value of Pinocchio). Dans une société patriarcale comme la nôtre, et elle l'est toujours, cette création enfantine, marionnette ou robot, appartient à des « pères divins ». Ils l'ont créée comme une figure enfantine, un garçon, et non une fille, pour répondre à leurs besoins. Geppetto est un artisan « attaché à la tradition de la *poiesis* ou créativité à laquelle appartiennent les artistes », tandis que les créateurs des mechas, le Dr Tenma et le professeur Hobby, sont des scientifiques, quoique « poétiques », qui souhaitent créer des robots pour « poursuivre leurs rêves ». Artistes ou scientifiques, ils sont tous « des figures du créateur masculin qui s'approprie la procréativité du royaume maternel en « donnant naissance » à leurs « fils » seuls, excluant de fait les femmes de leur monde, sauf dans des rôles hautement idéalisés et symboliques, plutôt qu'actifs » West, 2002, Session 9 : Futuristic (and Future) Pinochios). À la fin de la « séance de divination » du Dr Know, le professeur Hobby apparaît comme l'auteur du livre *How Can a Robot Become Human / Comment un robot peut-il devenir humain ?*

Geppetto crée Pinocchio pour gagner sa vie, le Gepetto de Disney a besoin de compagnie et d'amour, le David d'Aldiss est également là pour aimer ses parents humains inconditionnellement, Astro Boy est créé pour remplacer le fils disparu du Dr Tenma, mais aussi pour atteindre un objectif scientifique, le David du Dr Hobby est programmé pour aimer sa mère inconditionnellement. Mais qu'entend-on par amour ? Sheila, la femme-mécha, le définit ainsi : « L'amour, c'est ouvrir un peu les yeux, accélérer un peu ma respiration, réchauffer ma

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

peau et toucher... » Gigolo Joe donnerait une réponse similaire. C'est une définition mécanique, s'adressant aux sens.

Au tout début du film, lorsque l'idée de créer un enfant mecha capable d'aimer est présentée, une femme, participant à la réunion, pose « la plus vieille question de toutes » : « Les humains pourraient-ils l'aimer en retour ? » Le désir égoïste du scientifique transparaît dans la réponse : « Au commencement, Dieu n'a-t-il pas créé Adam pour l'aimer ? » Le film tourne pratiquement autour de cette question, adaptée bien sûr à notre époque, en essayant de suggérer des réponses possibles : que se passe-t-il si l'enfant mecha ne vieillit pas alors que ses « parents » vieillissent ? Que se passe-t-il si les parents s'attachent vraiment à l'enfant ? Que signifie l'amour pour les mechas ? Que signifie l'amour pour les êtres humains ? Peut-il impliquer la haine ?

Pour David, l'amour devient la raison même de son existence. Lorsque, après avoir consulté le Dr Know, David prend le risque d'aller à Man-hattan, sa décision est motivée par l'amour de sa mère pour lui. Gigolo Joe tente de l'en dissuader : « Elle aime ce que tu fais pour elle [...], elle ne t'aime pas. Elle ne peut pas t'aimer. [...] Tu es seul maintenant uniquement parce qu'ils se sont lassés de toi. » Man-hattan représente la fin du monde pour les mechas et la volonté de David est définie comme un sacrifice. Si Pinocchio apprend ce que signifie l'amour à travers des leçons morales, à travers des expériences négatives, David aime dès le début, il est programmé. Très jeune, Pinocchio ne fait pas la différence entre le bien et le mal, la souffrance « physique » le lui fait reconnaître. Le David d'Aldiss est trop petit pour comprendre la mort. Le « bien » et le « mal » pour lui et pour le David de Spielberg ne sont liés qu'à leur but. Même pour cet enfant mecha, l'amour est perçu comme incluant non seulement le courage et la souffrance, mais aussi la haine.

Le film offre une perception différente de l'impact de la société consumériste sur nos comportements. Notre besoin d'amour n'est pas doublement dirigé, c'est un besoin égoïste. Malheureusement, Gigolo Joe pourrait avoir raison : « Ils nous ont créés trop intelligents, trop rapides et trop nombreux. Nous souffrons de leurs erreurs, car à la fin, il ne restera que nous » (min. 100) et ils ont peur. Ce que nous appelons amour n'est rien

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

d'autre que du plaisir ou de l'attachement, simplement lié à une société patriarcale. Le véritable amour est quelque chose que l'on partage, il ne peut jamais être associé à la peur ou à la haine, même si nos désirs ne sont pas exaucés.

L'opposition homme/femme/créateur reste donc le problème humain éternellement non résolu. Quant à Pinocchio, la naissance de David n'entraîne pas une implication maternelle, c'est une sorte de « renaissance » qui s'opère pour tous les deux sous le signe d'une mère. La présence féminine est rare ; dans *Les Aventures de Pinocchio*, seule la Fée Bleue est présente, passant d'une petite fille moribonde à une fée, puis à une mère. Comme Rebecca West le souligne, dans le livre de Collodi, la Fée Bleue est souvent « d'un cœur assez dur et ne manifeste souvent pas beaucoup d'affection pour la marionnette » (West, 2002, Session 4 : Pinocchio and 'Serious' Fiction)¹⁶. C'est une « figure ambiguë, notamment par ses cheveux bleus, sa capacité à se métamorphoser et ses associations avec la mort » (West, 2002, Session 5 : The Blue Fairy and the Fantastic)¹⁷. Cependant, de manière amusante, lorsqu'il entend parler de la Fée Bleue pour la première fois, Gigolo Joe souligne que, pour les humains, le bleu est la couleur de la mélancolie et qu'il pourrait bien sûr l'aider à s'en libérer. Cette couleur a même amené l'idée d'assimiler la Fée Bleue à la Vierge, traditionnellement représentée avec un manteau bleu. Le film de Spielberg introduit également, pendant quelques secondes, une sorte de buste de la Vierge ; bien que non vêtue de bleu, elle apparaît dans une lumière bleue et sous la petite croix on peut lire « Notre-Dame du cœur immaculé » ; et elle est placée à Rouge city, près de la salle divinatoire du Dr Know.

Pour David, la maison familiale des Swinton est l'Éden, car sa mère y vit. Une fois expulsé de son Éden, il cherche en vain le personnage fictif de la Fée Bleue pour faire de lui un vrai garçon afin que sa mère veuille qu'il revienne. Qui est la Fée Bleue dans *A.I.* ? Un dessin animé dans la chambre du Dr Know,

¹⁶ « [...] quite hard-hearted and often does not display much affection for the puppet » (nous traduisons).

¹⁷ « [...] ambiguous figure, including her blue hair, her ability to metamorphose and her associations with death » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

une statue en plâtre au fond de l'océan qui, au toucher, se désagrège, une « apparition » dans le mirage de l'Éden reconstitué par la dernière génération d'androïdes. « Et si la Fée Bleue était un parasite qui contrôle l'esprit de notre intelligence artificielle ? » demande Gigolo Joe après sa rencontre avec le Dr Know. « Je suis la Fée Bleue », répond le professeur Hobby quand David arrive à Man-hattan. L'image féminine reste plutôt une illusion, David ne devient pas humain, l'Éden est irrécupérable, ni sa mère ni lui ne sont réels et la parfaite journée mère-fils est « étrangement creuse ». L'humanité devrait-elle se rappeler que l'amour est un don et non une possession ?

Confronté au désir de David de devenir humain même après la mort de sa mère (dans *Supertoys in Other Seasons*), Henry affirme que « son obsession d'être humain serait considérée comme une névrose s'il était un homme. Il y avait des humains qui souffraient de maladies où ils imaginaient être des machines ». Selon les prévisions de Hans Moravec, d'ici 2050, la société pourrait fonctionner de mieux en mieux de manière indépendante. Si nous parvenons à fournir des informations scientifiques sur notre développement physique, la douceur est la seule caractéristique attribuée aux humains. Cela signifierait-il enfin le triomphe de l'amour ? La perte d'intérêt pour le patrimoine biologique orienterait-elle l'humanité vers une autre direction, celle où elle renoncerait à incarner l'invisible ?

Meek humans would inherit the earth, but rapidly evolving machines would expand into the rest of the universe. This development can be viewed as a very natural one. Human beings have two forms of heredity, one the traditional biological kind, passed on strands of DNA, the other cultural, passed from mind to mind by example, language, books and recently machines. At present the two are inextricably linked, but the cultural part is evolving very rapidly, and gradually assuming functions once the province of our biology. In terms of information content, our cultural side is already by far the larger part of us. The fully intelligent robot marks the point where our cultural side can exist on its own, free of biological limits. Intelligent machines, which are evolving

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

among us, learning our skills, sharing our goals, and being shaped by our values, can be viewed as our children, the children of our minds. With them our biological heritage is not lost. It will be safely stored in libraries at least; however its importance will be greatly diminished. (Moravec, 1991, p. 4)¹⁸

Références:

Aldiss, W. B. (2001a). Super-Toys Last All Summer Long. Transcribed from *Super-Toys Last All Summer Long and Other Tales of Future Time* in The « A.I.: Artificial Intelligence » *Fanfiction Online Anthology*. Retrieved 23 August, 2013, from <http://mechahuggermr.tripod.com/id28.html>.

Aldiss, W. B. (2001b). Super-Toys when Winter Comes. Transcribed from *Super-Toys Last All Summer Long and Other Tales of Future Time* in The « A.I.: Artificial Intelligence » *Fanfiction Online Anthology*. Retrieved 23 August, 2013, from <http://mechahuggermr.tripod.com/id29.html>.

¹⁸ « Les humains doux hériteraient de la Terre, mais des machines en rapide évolution se répandraient dans le reste de l'univers. Cette évolution peut être considérée comme tout à fait naturelle. Les êtres humains possèdent deux formes d'hérédité : l'une biologique traditionnelle, transmise par des brins d'ADN, l'autre culturelle, transmise d'esprit à esprit par l'exemple, le langage, les livres et, plus récemment, les machines. Actuellement, les deux sont inextricablement liées, mais la dimension culturelle évolue très rapidement et assume progressivement des fonctions autrefois réservées à notre biologie. En termes de contenu informationnel, notre dimension culturelle représente déjà, et de loin, la part la plus importante de nous-mêmes. Le robot pleinement intelligent marque le point où notre dimension culturelle peut exister par elle-même, libérée des limites biologiques. Les machines intelligentes, qui évoluent parmi nous, acquièrent nos compétences, partagent nos objectifs et sont façonnées par nos valeurs, peuvent être considérées comme nos enfants, les enfants de notre esprit. Avec elles, notre patrimoine biologique ne se perd pas. Il sera au moins conservé en sécurité dans des bibliothèques ; son importance sera toutefois grandement diminuée. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Aldiss, W. B. (2001c). Super-Toys in Other Seasons. Transcribed from *Super-Toys Last All Summer Long and Other Tales of Future Time* in The « A.I.: Artificial Intelligence » Fanfiction Online Anthology. Retrieved 23 August, 2013, from <http://mechahuggermr.tripod.com/id30.html>.
- Bozzetto, R. (Hiver 2002/2003). Modernité de la hard science-fiction [Modernity of hard science-fiction. In *IRIS. Le Fantastique contemporain*, n° 24, pp. 59-65. *Les Cahiers du Gerf*, Centre de Recherche de l'Imaginaire, Université de Grenoble.
- Buss, K. & Karnowski, L. (2000). *Reading and Writing Literary Genres*. International Reading Association.
- Collodi, C. (1904). *Pinocchio: The Adventures of a Marionette*. (W. S. Cramp, Trans.). Boston: Ginn. Retrieved 24 August, 2013, from <http://www.questia.com/library/2722131/pinocchio-the-adventures-of-a-marionette>; http://fathom.lib.uchicago.edu/2/72810000/72810000_pinocchio.pdf.
- Ishiguro, N. (Director). (1980 - 1981). *Astro Boy*. [Tetsuwan Atomu]. A TV series of 52 color episodes 51 for the English versions. First episode, retrieved August 25, 2013, from https://www.youtube.com/watch?v=ZoOHFTjRK_Q.
- Mecha. *The Urban Dictionary*. Retrieved 22 September, 2013, from <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mecha>.
- Merriman, C.D. (2006). William Butler Yeats. *The Literature Network Biography*. Jalic Inc. Copyright Jalic Inc. Retrieved 2 September, 2019, from <http://www.online-literature.com/yeats/>; <http://www.online-literature.com/yeats/816/>.
- Moravec, H. (July 1991). The Universal Robot. Robotics Institute, Carnegie Mellon University. Retrieved 14 September, 2013, from http://90.146.8.18/en/archiv_files/1991/E1991_013.pdf.
- Perry, Ph. J. (2003). *Teaching Fantasy Novels*. Librairies Unlimited.
- Saltman, J. (2004). The Ordinary and the fabulous. Canadian Fantasy Literature for Children. Leroux, J-Fr. & La Bossière, C. R. (Eds),

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Worlds of Wonder. Readings in Canadian Science Fiction and Fantasy Literature. University of Ottawa Press, pp. 189-200.

Spielberg, S. (Director). (2001). *A.I. Artificial Intelligence* (Movie). Retrieved 24 July 2012, from <http://yify.tv/artificial-intelligence/>.

Walter, Ph. (2010). Pinocchio, l'âme de feu et la marionnette de Platon [Pinocchio, the soul of fire and Plato's marionette]. Adam, V. & Caiozzo, A. (éds), *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*. Grenoble : Publication de la MSH-ALPES, pp. 203-215.

Watson, I. (August 1999). My Adventures with Stanley Kubrick by Ian Watson. *Playboy Magazine*, vol. 46/8. Retrieved 12 January, 2013, from <http://www.frc.ri.cmu.edu/~hpm/project.archive/clippings.and.notes/9908.Ian.Watson.Kubrick.html>.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York : Routledge. Retrieved 10 March, 2013, from http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/metafiction.htm.

West, R. (2002). The Persistent Puppet: Pinocchio's Heirs in Contemporary Fiction and Film. The University of Chicago Library, Digital Collections. Retrieved 12 March, 2013, from <http://fathom.lib.uchicago.edu/2/72810000/>.

Wood, G. (2005). *Le rêve de l'homme-machine. De l'automate à l'androïde. [Edisons' Eve]*. (S. Marty, Trans.). Coll. Passions complices. Paris : Éditions Autrement. (L'oeuvre originale publiée en 2002 à New York par Alfred A Knopf.)

***Literatura
dinspre și înspre alte arte***

**LA FUGUE ROMANESQUE : UNE EXPÉRIENCE
TRANSMÉDIALE¹**

**THE NOVELISTIC FUGUE: A TRANSMEDIAL
EXPERIENCE**

Alina BAKO

Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Romania
Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

Email: alina.bako@ulbsibiu.ro

Abstract

Transmediality refers to a concept's transformation across different media while retaining a recognizable core. In Dumitru Tsepeneag's *Vain Art of the Fugue* (originally published as *Arpièges*, Paris, Flammarion, 1973), this is exemplified through a wordplay between "arpeges" (arpeggios) and "pièges" (traps), structuring the novel around the musical concept of the fugue. The fugue, a polyphonic musical genre, shapes Tsepeneag's narrative through a rigorous, contrapuntal framework, redefining its musical origins within a literary context. Similarly, in *The Bulgarian Truck*, Tsepeneag employs transmediality by transitioning from real to virtual realms, using counterpoint to interweave fragmented memories and vivid imagery. These images often evoke violent realities and obsessions tied to a fugitive escaping Communist oppression. This transmedial approach creates a dynamic

¹ Article History: Received: 12.08.2025. Revised: 23.08.2025. Accepted: 23.08.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BAKO, A. (2025). *LA FUGUE ROMANESQUE : UNE EXPÉRIENCE TRANSMÉDIALE*. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 261-286. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.11>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

interplay, where music and cinema converge to explore themes of resistance, identity, and existential reflection, challenging conventional narrative structures and enriching literary expression through multifaceted artistic integration.

Tsepeneag's narratives exhibit "narrative schizophrenia," where multiple characters experience the same events from diverse perspectives, guided by the fugue's intricate structure. This creates a dual analytical framework: one explores captivity within cyclical time and confined space, reflecting themes of lost freedom and predetermined destinies; The other examines auto-theory, where narrative perception shifts through episodic, fragmented storytelling, fostering self-reflexivity and interpretive multiplicity. This redefines the literary process through transmedial interplay with music and cinema, creating a dynamic narrative that challenges traditional forms and enriches meaning through cross-artistic dialogues and innovative structural integration.

Through these works, Tsepeneag harnesses the fugue's musical principles to craft a transmedial narrative that engages with Romania's socio-political context. From a transmedial perspective, literature emerges as a space of transfer and reconstruction across domains such as music and cinema, redefining itself through an interrogation of its own creative process. In the novel *Vain Art of the Fugue*, Dumitru Tsepeneag adopts the structure of a musical fugue, integrating musical and narratological principles. In *The Bulgarian Truck*, logic gives way to an intertextual dialogue with Marguerite Duras's film *Le Camion*, where music and cinema become central narrative pillars. Associated with the Oniric group, Tsepeneag, alongside Leonid Dimov, proposed escapism through dreams as an act of resistance against politically imposed socialist realism. The intersection of music and literature finds precedents, such as in André Gide's *The Pastoral Symphony*, where a blind character associates sounds with colors, inspired by Beethoven's *Sixth Symphony*. Gide's novel was adapted into a film in 1946 by Jean Delannoy. Through these works, transmediality highlights how literature absorbs and transforms elements from other arts, constituting a form of subversion through the novel.

From a transmedial perspective, literature serves as a space where multiple artistic domains, such as music and cinema, converge and are reconstructed, prompting literature to reflect on its own creative process. While one might initially analyze the analogy with musical structures as intra-compositional intermediality with implicit formal imitation, Tsepeneag's novels reveal a deeper metareferential process leading to transmediality. Transmediality in literature can be

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

defined as the interplay of three or more instrumentalized fields, where their characteristics are transferred to literature, structuring it and encouraging self-interrogation about its creation.

Keywords: fugue; character; novel; transmediality; contrapuntal narration.

Résumé

La transmédialité désigne la transformation d'un concept à travers différents médias tout en conservant un noyau reconnaissable. Dans *Arpièges* de Dumitru Tsepeneag (publié initialement chez Flammarion en 1973), ce phénomène est illustré par un jeu de mots entre « arpèges » et « pièges », structurant le roman autour du concept musical de la fugue. La fugue, genre musical polyphonique, façonne le récit à travers un cadre contrapuntique rigoureux, redéfinissant ses origines musicales dans un contexte littéraire. De manière similaire, dans *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert*, Tsepeneag met en œuvre la transmédialité en opérant une transition entre les domaines réel et virtuel, utilisant le contrepoint pour tisser des souvenirs fragmentés et des images vivides. Ces images évoquent souvent des réalités violentes et des obsessions liées à un fugitif échappant à l'oppression communiste. Les récits de Tsepeneag manifestent une forme de « schizophrénie narrative », où plusieurs personnages vivent les mêmes événements selon des perspectives diverses, guidées par la structure de la fugue. Cela donne lieu à un double cadre analytique : l'un explorant la captivité dans un temps et un espace cyclique, reflétant la perte de liberté et des destinées prédéterminées ; l'autre examinant l'autothéorie, où la perception narrative évolue en fonction d'un récit épisodique. À travers ces œuvres, Tsepeneag exploite les principes musicaux de la fugue pour élaborer un récit transmédial qui dialogue avec le contexte socio-politique de la Roumanie. D'un point de vue transmedial, la littérature se présente comme un espace de transfert et de reconstruction entre des domaines tels que la musique et le cinéma, se redéfinissant par une interrogation de son propre processus de création. Dans le roman *Arpièges*, Dumitru Tsepeneag adopte la structure d'une fugue musicale, intégrant des principes musicaux et narratologiques. Dans *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert* (2010), la logique cède la place à un dialogue intertextuel avec le film *Le Camion* de Marguerite Duras, où musique et cinéma deviennent des piliers narratifs. Associé au groupe onirique, Tsepeneag, aux côtés de Leonid Dimov, propose l'évasion dans le rêve comme un acte de résistance face au réalisme

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

socialiste imposé politiquement. L'intersection entre musique et littérature trouve des précédents, comme dans *La Symphonie pastorale* d'André Gide, où un personnage aveugle associe les sons aux couleurs, inspiré par la *Sixième Symphonie* de Beethoven. Ce roman de Gide a été adapté au cinéma en 1946 par Jean Delannoy. À travers ces œuvres, la transmedialité met en lumière la manière dont la littérature absorbe et transforme des éléments issus d'autres arts, constituant une forme de subversion par le roman.

D'une perspective transmediale, la littérature se présente comme un espace où convergent et se reconstruisent plusieurs domaines artistiques, tels que la musique et le cinéma, incitant la littérature à réfléchir sur son propre processus de création. Si l'on pourrait d'abord analyser l'analogie avec les structures musicales comme une intermédialité intra-compositionnelle avec une imitation formelle implicite, les romans de Tsepeneag révèlent un processus métaréférentiel plus profond menant à la transmedialité. La transmedialité littéraire peut être définie comme l'interaction de trois champs instrumentalisés ou plus, où leurs caractéristiques se transfèrent à la littérature, la structurant et l'encourageant à s'interroger sur sa propre création.

Mots-clés : fugue; personnage; roman; transmedialité; narration contrapuntique.

Au milieu du XVIIIe siècle, Bach composait l'œuvre *L'Art de la fugue* (*The Art of Fugue*). Deux cents ans plus tard, en 1973, Dumitru Tepeneag publiait le roman *Arpișeș* en français, traduit en roumain en 1991 sous le titre *Zadarnică e arta fugii* (*Vain Art of the Fugue*), qui suit le schéma narratif d'une fugue et en 2010, et *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert* (*The Bulgarian truck*), dans la traduction du roumain de Nicolas Cavaillès qui parle aussi sur le processus de la création et la musique. Le nom de Tsepeneag est lié au groupe onirique, un mouvement littéraire qui a apporté une nouvelle direction pendant la période du réalisme socialiste imposé par les facteurs politiques. L'évasion dans le rêve, proposée par lui et le poète Leonid Dimov, équivalait à un acte de fronde contre le régime (d'ailleurs, la citoyenneté roumaine de Tsepeneag lui a été retirée dans les années 70, et le groupe n'a survécu que quelques années après sa

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

création)². La tradition de cette intersection entre la musique et la littérature n'est pas nouvelle ; un exemple accessible est *La Symphonie pastorale* (*The Pastoral Symphony*) d'André Gide, un roman publié en 1919, dans lequel le personnage apprend à imaginer les couleurs qu'il ne voit pas en les associant aux sons, d'après le modèle de la Sixième Symphonie, dite *Symphonie pastorale* (*The Pastoral Symphony*), de Beethoven. Le roman de Gide a même bénéficié d'une adaptation cinématographique réalisée par Jean Delannoy en 1946, avec Michèle Morgan et Pierre Blanchar.

La prose de Tsepeneag raconte une double histoire : celle de l'exilé, qui puise sa sève littéraire dans les expériences du passé, mais aussi celle du captif perpétuel, dans les plis d'une mémoire qui s'obstine à produire toujours des angoisses. Le procédé de la transposition littéraire relève de la création onirique, à propos de laquelle Tsepeneag témoignait :

La création littéraire onirique, comme celle picturale, n'est pas l'enregistrement d'un rêve (nous serions alors face à un naturalisme à rebours), mais au contraire, l'investigation de l'image réelle avec cette force réactive spécifique du rêve, pour être utilisée comme outil d'investigation jusqu'au moment de l'agencement, selon - j'ai dit - une législation à la volonté de l'auteur, dans un groupe syntagmatique destiné à générer effectivement un état de rêve chez le lecteur. Raison suffisante en dernière instance, mais qui ne la différencierait pas des autres modalités créatrices, qui visent la délectation ou l'influence du lecteur » (Tsepeneag et Dimov, 2007, p. 28)

Il accentue « l'état de rêve » qu'il provoque chez le lecteur par l'assemblage de plusieurs objets et personnes tirés de la réalité, en définissent la création littéraire onirique comme une exploration active de l'image réelle à travers la logique du rêve, non pas comme une simple retranscription naturaliste, mais

² Voir une discussion plus étendue sur le groupe onirique dans Alina Bako, *Dinamica imaginarii poetice: Grupul oniric românesc* [The Dynamics of Poetic Imagination: The Romanian Oneiric Group].

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

comme une construction intentionnelle visant à induire un état onirique chez le lecteur.

L'analyse de Florin Manolescu sur *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), dans son article de 1991 met en lumière la portée esthétique et historique du roman de Dumitru Tsepeneag, en le positionnant comme une œuvre clé du courant onirique roumain, tout en renforçant les notions de fugue musicale. Cette réflexion souligne la résilience d'un mouvement littéraire marginalisé, qui, malgré son interdiction sous le régime communiste, a su préserver sa pertinence.

le récit le plus convaincant du point de vue esthétique de tout le courant. Un mouvement d'idées qui semblait presque sorti de notre histoire littéraire, par une décision de type administratif, récupère ainsi de manière spectaculaire son passé et son organicité, avec l'un de ses principaux acteurs. Et la preuve la plus convaincante de cette organicité est le fait que, bien qu'il apparaisse après environ vingt ans depuis sa rédaction (entre 1969 et 1971), le livre de Dumitru Tsepeneag conserve toute sa fraîcheur et sa complexité. (Manolescu, 1991, p. 23)

La prose de Dumitru Tsepeneag, en s'inspirant de la structure fugale et de l'onirisme, illustre une transmedialité qui fusionne musique, cinéma et littérature, tout en reflétant la résilience du courant onirique décrite par Florin Manolescu dans son analyse d'*Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), où la répétition et la polyphonie narrative transcendent les contraintes temporelles et politiques pour créer une harmonie intemporelle.

La thèse que nous proposons est que la prose de Dumitru Tsepeneag contient une double perspective transmediale. Celle-ci est liée à l'immersion musicale et cinématographique, représentée par deux médias, et de là, au doublement de la construction duale du discours narratif. Dans une schématisation proposée par Werner Wolf la transmedialité est définie comme une composante de l'intermedialité de type extra-compositionnel, contenant deux éléments : d'une part, la transposition intermediale qui implique un transfert de contenu ou de forme d'un média à un autre, comme cela se produit dans la mise en scène d'un roman ou sa

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

transformation en opéra, et d'autre part, l'aspect que nous discutons également dans la présente étude, celui de la transmedialité qui est perçue comme suit : « la qualité des phénomènes non spécifiques aux médias se produisant dans plus d'un média » (Wolf, 2022, p. 214), illustrée par la narrativité ou la métaréférentialité de la musique et de la littérature.

Nous pourrions être tentés d'analyser plutôt l'analogie avec les structures musicales, cas dans lequel nous parlerions d'une intermedialité intra-compositionnelle avec des références intermediales implicites de type imitation formelle. Cependant, en analysant les deux romans de Tsepeneag, nous constaterons qu'une telle métaréférence se produit, menant vers la transmedialité. Si nous devons esquisser une définition sans prétention d'exhaustivité, nous pourrions dire que la transmedialité littéraire se construit par la télescopie de trois ou plusieurs champs instrumentalisés, processus dans lequel les traits des autres se transfèrent à la littérature, l'ordonnant et l'amenant à se poser des questions sur son propre processus de création.

De cette perspective, par exemple, dans le roman *Arpișeș (Vain Art of the Fugue)*, la structure musicale apparaît comme le troisième élément, comme l'observe Florin Manolescu : « elle s'appuie sur plusieurs principes d'organisation du texte, parmi lesquels l'un est musical, le second est narratologique, et un troisième principe peut être considéré comme logique » (1991, p. 23), mettant ainsi en valeur l'ensemble des méthodes d'interprétation du texte. Dans le deuxième roman, *Le Camion bulgare. Chantier à ciel ouvert (The Bulgarian Truck)*, l'élément logique est remplacé par le dialogue avec le film réalisé par Marguerite Duras, "Le Camion" (*The Truck*), les principes musicaux et cinématographiques fonctionnant comme principes d'organisation narrative.

Préliminaires pour une « fugue »

Entre 1749 et 1750, Bach a composé 20 fugues, qui répétaient le même thème. La tonalité est unique, les instruments qui devaient les interpréter ne sont pas indiqués, mais souvent ceux à clavier comme l'orgue sont préférés. Le

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

principe compositionnel, retrouvé également dans le roman de Tsepeneag, est le contrepoin, auquel s'ajoute une certaine organisation canonique. Le thème qui apparaît dans l'introduction est réinterprété, développé, réinventé sur la même tonalité. Sa structure sera transposée, littérairement, dans le roman que nous analysons : dans les premières parties, le thème est introduit, pour que les suivantes le reprennent dans un mélange d'éléments réinterprétés. L'idée de cette captivité nous semble importante, la fugue perpétuelle qui se termine dans un espace clos. Cette fugue vaine qui ne mène nulle part, tout comme la fugue de Bach promet une évasion qui n'aura jamais lieu. Un fragment d'Ioan Petru Culianu³ de ses proses intitulées *Arta fugii* (*The Art of Fugue*) nous semble révélateur :

Souvent la Fugue poursuit la libération, mais se termine dans une cellule somptueuse, sur les murs de laquelle est gravée la sentence sévère et désuète de certains noms. Ici, l'auteur s'incline, heureux de tant de rencontres inattendues et en même temps glorieuses. *L'art de la fugue*. « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est

³ Dans la préface des proses de jeunesse de Ioan Petru Culianu, Tereza Culianu-Petrescu écrit : « J'ai donc conservé, pour donner un nom à ce volume de prose antérieur à l'exil, le titre de l'ouvrage constitué par l'auteur, non seulement parce que j'y ai inclus ce qui en a été conservé, mais aussi parce que « l'art de la fuite » est chez Ioan Culianu un leitmotiv central, un principe structurant, des avatars de son existence et de son œuvre artistique. Répondant, dans la revue *Amfiteatru* de mai 1968, à une enquête sur la relation entre la prose « traditionnelle » et celle « nouvelle » en Roumanie, le jeune Culianu se prononçait (avec le plaisir évident de donner un coup de poing au réalisme plat, recommandé officiellement) pour ce qui pourrait, selon lui, être une filière novatrice dans l'épopée : « La tendance actuelle de la prose pourrait être nommée symbolisme. Les fugues de Bach sont des structures limitées spatialement et temporellement..., mais d'une profondeur infinie. [...] Gâde voulait aussi créer une « Art de la fuite ». [...] Borges crée de telles structures symboliques... » Décelable dès les premières proses, ce principe fait son apparition explicite dans le texte lapidaire auquel il donne le titre, publié dans *Cronica* le 16 mars 1968, qui nomme le volume (perdu) et lui donne sa structure « supraordonnée » – « fugues ». Il est formulé comme une exhortation, ponctuée de notes personnelles : « Continuez à courir » (Keep running). Il resurgit dans l'exil (après « fugue »), dans une autre *Art de la fuite*, écrite à Groningen, aux Pays-Bas[...] » (Culianu, 2002, p.4).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

quelque chose qui serait comme *l'Art de la fugue*. » (André Gide – *Les Faux Monnayeurs*) Dans la vitrine s'alignaient des clés presque rouillées et des inscriptions effacées sur un carton rougeâtre couvert en certains endroits de velours vert. L'ampoule pendait aussi pleine de fils laineux en forme d'auréole, poussiéreuse surtout du côté de la rue (Culianu, 2002, p. 12).

écrit encore Culianu, dialoguant à travers le temps avec l'œuvre gidienne. L'allusion à Gide, et plus précisément à son désir de créer une œuvre semblable à *l'Art de la fugue* (*The Art of Fugue*), ancre le texte dans une réflexion méta-narrative. Comme Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* (*The Counterfeiters*), l'auteur semble jouer avec la structure romanesque, cherchant à en faire un espace de liberté créative où les « rencontres inattendues » et « glorieuses » surgissent de l'interaction entre les voix narratives.

Projections dans la littérature

La structure a préoccupé de manière essentielle Tsepeneag, qui voit dans la formule de travail une mise en scène de la littérature. Dans *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*), il commence son discours avec une telle affirmation: « Je veux lui écrire, parce qu'il faut absolument que je m'adresse à quelqu'un, que je partage avec quelqu'un la manière relativement nouvelle dont j'envisage de composer mon roman ; c'est la structure qui m'intéresse le plus, dans un roman, et pour être franc, le reste me laisse assez indifférent – raconter une histoire, quand bien même elle serait captivante, passionnante, sensationnelle, je veux bien, mais ça me laisse froid...» (Tsepeneag, 2010, p. 5). Cette perspective reflète une conception de la littérature sous la forme d'un type d'arrangement orchestral, artistique et conceptuel, dans lequel le processus de construction devient essentiel. Dans la vision de Tsepeneag, le lecteur ne lit pas seulement une histoire, mais doit également s'intéresser à sa structure, à la manière dont l'auteur structure sa propre narration.

Du point de vue de la transmedialité, le texte littéraire fonctionne ainsi comme une partie d'un processus complexe de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

transfert et de reconstruction entre le domaine musical et cinématographique vers le domaine littéraire. La télescopie de ces trois domaines instrumentalisés indique la manière dont les traits et les principes sont transférés dans la littérature, la provoquant à se redéfinir et à se poser des questions sur sa propre création. La comparaison de la littérature avec la musique et la discussion sur l'interprétation soulignent l'importance de la réception directe et expérimentale dans le processus de compréhension du texte. Dans la transmedialité, ce fait devient encore plus visible : bien que la musique puisse être interprétée et décryptée par d'autres médias (la partition, dans le cas de la musique), en littérature, la lecture et la réception directe restent fondamentales pour son existence et sa signification. Cette analogie souligne que, à l'ère transmediale, l'expérience esthétique ne peut pas être réduite à une simple analyse ou à un décryptage formel, mais doit être vécue et ressentie, pour en comprendre la véritable valeur et l'internaliser par le processus de lecture:

La littérature doit être lue, inutile de la décrire, de la commenter, de l'analyser, si elle n'est pas lue. Elle a en plus l'avantage d'un accès direct, pas comme la musique, via des interprètes. La littérature ressemble à la musique, c'est du moins ce que je prétends moi aussi, mais ce n'est pas vraiment de la musique : si tu ne l'entends pas elle n'existe pas... Certes, les musiciens peuvent se contenter de voir la partition. On peut lire de la musique. La déchiffrer... Je ne sais pas, c'est compliqué. (Tsepeneag, 2010, p. 104).

Sous prétexte de lettres adressées à Marianne, l'écrivain compose encore une fugue, répétant des motifs empruntés à Marguerite Duras, exprimant l'idée d'une finalisation impossible du texte. Le texte ouvert, tout comme l'Art de la fugue de Bach n'a jamais été terminé, propose la perspective d'une complicité avec l'écrivain, l'interlocuteur, la destinataire des épîtres : « le roman tout entier pourra être considéré comme un monologue qui se termine seulement parce que l'auteur s'est mis en tête de publier impérativement de voir son nom imprimé sur la couverture » (Tsepeneag, 2010, p. 108). L'idée d'un roman

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

provisoire, qui s'écrit toujours, par la complicité de tous ceux qui le lisent, évoque de Borgès la grande bibliothèque du monde, où circule la littérature de tous les temps. À un certain degré, dans cette forme exemplaire d'ouverture, il existe aussi une forme de captivité. Dans le contexte de cette persistance du texte et de son caractère inachevé, il est possible d'explorer le concept de « littérature en tant que processus », où la création littéraire devient une action perpétuelle, fluide et infinie, signifiant une transition du produit fini vers un espace de dialogue et de reconfiguration continue, éliminant les barrières entre auteur et lecteur. La connexion herméneutique entre « fuite » de l'écriture et un certain état de « veille active », dans lequel les lecteurs deviennent co-créateurs, participant à une construction textuelle qui transcende la limite individuelle de l'auteur, pour perpétuer le sens et les interprétations, rejoint la théorie de la déconstruction de Derrida concernant le texte comme étant fluide, sans fin. Il existe ainsi une certaine captivité dans un système littéraire sans fin, où les lecteurs deviennent victimes d'une réalité partiellement ouverte, mais aussi envoûtés par l'idée d'une fin définitive, reflétant symboliquement la condition de la vie comme une quête perpétuelle et une réinterprétation continue des sens.

Auto-théorie, autoréférentialité, captivité narrative

Les études sur « auto-théorie » et l'autoréférentialité dans le domaine du discours identitaire désignent un nouveau paradigme qui conteste les récits exogènes et définissent le concept de « captivité narrative », mettant en évidence ses limites et ses tensions d'auto-contestation. Dans ce contexte, la reconnaissance des « histoires personnelles » exprime la réaffirmation des expériences marginalisées et la promotion de la justice épistémique, ouvrant un espace de refonctionnalisation de l'autorité du discours autochtone et des processus de validation de la connaissance encapsulée dans l'identité et la mémoire collective des groupes vulnérabilisés.

Une telle posture se retrouve aussi dans la littérature de l'exil, dont font partie les deux textes que nous discutons ici.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

L'auto-théorie, dans le contexte de la littérature de l'exil, fonctionne comme un mécanisme d'autoréférentialité et d'auto-réflexion, à travers lequel Dumitru Tsepeneag revendique et reconferme sa voix dans un espace marqué par l'aliénation et parfois l'exclusion.

Dans le cas des deux textes analysés, l'auto-théorie devient ainsi une stratégie de résistance et de réaffirmation de l'identité, facilitant le lien entre l'expérience personnelle de l'exil et le discours littéraire, mais aussi ouvrant un espace de réflexion sur son propre processus de création et sur la relation avec le milieu social et politique externe. Laura T. Ilea parlait du fait que Tsepeneag représente « le paradigme de l'exil perpétuel, chaque étape n'étant qu'une préparation à un stade ultérieur, avec un degré accru de décentrement, ainsi qu'une confirmation de son intuition concernant l'impossible retour » (2020, p. 307). L'idée d'un « degré accru de décentrement » évoque une fragmentation progressive de l'identité, où l'exilé s'éloigne toujours davantage d'un centre originel – qu'il s'agisse de la patrie, de la langue maternelle ou d'un sentiment d'appartenance. Chez Tsepeneag, ce décentrement n'est pas seulement subi, mais assumé comme une condition constitutive de son écriture, marquée par l'expérimentation formelle et le questionnement des conventions narratives. Ses œuvres, souvent associées à l'onirisme esthétique, traduisent cette instabilité par des structures fragmentées et des récits qui défient toute linéarité ou ancrage fixe.

L'« impossible retour » dont parle Ilea est au cœur de cette réflexion. Il ne s'agit pas seulement de l'impossibilité physique de revenir à la Roumanie sous le régime communiste, mais d'une intuition métaphysique : le retour, même s'il était possible, ne pourrait jamais restaurer l'unité perdue, car l'exil a transformé l'individu et son rapport au monde. Cette intuition résonne avec la condition de nombreux écrivains exilés, mais chez Tsepeneag, elle s'accompagne d'une lucidité presque tragique, qui se traduit dans une œuvre où l'absence, la dislocation et la quête d'un sens insaisissable sont des thèmes récurrents. L'écriture de Tsepeneag, influencée par l'onirisme et caractérisée par des structures narratives non linéaires, fragmentées et ouvertes, peut être comparée à la texture

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

polyphonique d'une fugue. Chaque segment narratif, chaque motif ou image, agit comme une voix qui entre en dialogue avec les autres, créant une œuvre où les significations se croisent et se superposent sans jamais se résoudre en une unité définitive. Cette approche reflète l'idée de l'exil perpétuel : une quête sans fin, où l'identité et le sens se construisent dans le mouvement, dans l'interstice entre les voix, plutôt que dans un ancrage fixe. Comme les voix d'une fugue qui s'éloignent du thème initial tout en y restant liées, les expériences de Tsepeneag (géographiques, linguistiques, culturelles) s'écartent progressivement de la Roumanie et de son identité originelle, mais elles restent hantées par cette origine, sans pour autant permettre un retour effectif. L'« impossible retour » évoqué par Ilea résonne avec l'impossibilité, dans une fugue, de revenir à la pureté initiale du sujet après les transformations et les modulations qu'il a subies.

Il s'agit aussi d'une forme d'expression de l'autonomie face à l'anonymat et à la marginalisation exercée par le pouvoir extérieur :

Accepter que les histoires soient porteuses de connaissance semble particulièrement important lorsqu'il s'agit de personnes dont la connaissance endogène a été (et est toujours) minorée : autochtones, personnes de couleur, personnes racialisées, queer ou trans, celles en situation de handicap, dépendantes ou vulnérables économiquement, femmes et de nombreux autres groupes qui ont aussi été (et sont encore) soumis à des représentations exogènes violentes, souvent dégradantes et aliénantes. Être ouverts non seulement à leurs histoires, mais aussi à leurs propres modes de théorisation de leurs expériences entre dans la sphère de la justice épistémique. (Papillon, 2023)

Joëlle Papillon écrit, en définissant « auto-théorie », ce qui, dans le cas présent, ressort des deux romans. L'auto-théorie, dans ce cadre, devient une sorte de contrepoint narratif, où les histoires personnelles ne sont pas seulement des témoignages, mais des actes de théorisation qui contestent les cadres épistémiques dominants. Par exemple, les motifs de l'exil

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

perpétuel chez Tsepeneag, mentionné précédemment, peuvent être lus comme une forme d'auto-théorisation de l'expérience diasporique, où le décentrement constant reflète une résistance à l'assimilation ou à la fixité identitaire imposée par des récits exogènes. Les références dans *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*) traduisent un attachement à la patrie laissée derrière : « Je crois que tu avais raison. Je suis resté ce que j'ai toujours été : un paysan du Danube » (Tsepeneag, 2010, p. 10), mais aussi cette possibilité infinie d'écrire : « L'écriture est un chantier à ciel ouvert » (Tsepeneag 2010 : 11), à laquelle il ajoute la perspective de Kundera, en le citant avec l'affirmation : « Le roman, c'est l'art de la complexité » (Tsepeneag, 2010, p. 10). Cette déclaration, teintée de nostalgie, reflète l'idée d'un noyau identitaire persistant malgré l'exil. Cependant, dans le contexte de l'« exil perpétuel » décrit par Ilea, cet ancrage n'est pas un retour possible, mais une mémoire vive qui nourrit l'écriture. Comme dans une fugue musicale, cette identité « paysanne » agit comme un thème initial, repris et transformé à travers les variations de l'exil, sans jamais permettre une résolution complète. Cette tension entre appartenance et déracinement s'apparente à une voix narrative qui dialogue avec d'autres, créant une polyphonie où la nostalgie coexiste avec le décentrement. De ce point de vue, nous constatons que le roman est perçu comme un espace d'exploration des ambiguïtés, des paradoxes et des multiples niveaux de signification de la condition humaine dans le contexte de l'exil, consolidant ainsi le rôle du texte comme un territoire d'autoréférentialité et de résilience identitaire. Pourtant, cet attachement n'est pas synonyme de paralysie ; il coexiste avec une « possibilité infinie d'écrire », décrite comme un « chantier à ciel ouvert ». Cette image évoque une création littéraire ouverte, inachevée et en perpétuel mouvement, où l'écriture devient un espace de liberté et de reconstruction. Elle fait écho à la structure de la fugue musicale, où les thèmes s'élancent, se transforment et reviennent modifiés, sans clôture définitive. Chez Tsepeneag, l'écriture n'est pas un refuge statique, mais un processus dynamique de décentrement, où chaque mot, chaque phrase, prépare un stade ultérieur d'exploration, confirmant le paradigme de l'exil perpétuel. L'ajout de la perspective de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Kundera renforce cette idée : le roman, en tant que forme artistique, embrasse la multiplicité des voix, des contradictions et des strates, à l'image d'une fugue polyphonique où la complexité n'est pas un obstacle, mais le cœur même de la création.

Cependant, Tsepeneag comprend cette complexité différemment, comme une fugue musicale, composée de sons qui se répètent et qui répondent en contrepont. Ainsi, la répétition qui engendre la musique devient essentielle :

Des répétitions ? – Oui, oui...– Mais c'est ma manière d'écrire... Musicale ! Tu sais bien ! – Je crois que tu abuses un peu avec cette histoire, avec la musique... Pauvre, pauvre lecteur. Il aura l'impression de toujours lire le même texte. De tourner en rond...– Très bien. – Il imaginera que tu as oublié ce que tu as écrit et que c'est pour cette raison que tu le récris. Ou bien que c'est fait à la va-vite. Le lecteur ne pense pas à la musique... Il vient de s'acheter un roman. Il s'est payé un livre par goût de la littérature, pas de la musique. Tu comprends ? Pourquoi le contrarier ? S'il veut de la musique, il écoute de la musique...(Tsepeneag, 2010, p. 114)

Le dialogue cité révèle une autocritique ironique : l'interlocuteur met en garde contre le risque de dérouter le lecteur, qui pourrait percevoir les répétitions comme un manque de cohérence ou une négligence (« Il imaginera que tu as oublié ce que tu as écrit »). Cette objection souligne une fracture entre l'ambition esthétique de Tsepeneag et les attentes conventionnelles du lectorat, qui associe le roman à une progression narrative claire, et non à une structure musicale. En défendant sa « manière d'écrire... musicale », Tsepeneag revendique une approche expérimentale, où la forme du roman devient un espace de résistance aux normes littéraires dominantes. Cette résistance s'apparente à une forme de justice épistémique : en imposant une structure inspirée de la fugue, Tsepeneag valorise une vision du monde exilique, où la répétition et la fragmentation traduisent la complexité de l'expérience des marges, défiant les récits linéaires imposés par des cadres épistémiques hégémoniques. En construisant son roman comme

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

un « chantier à ciel ouvert » (Tsepeneag, 2010, p. 11), il refuse de clore le récit de son identité, laissant les voix de son passé et de son présent dialoguer en contrepoint, sans résolution définitive. Cette ouverture reflète la condition de l'exilé, qui ne peut ni revenir en arrière ni s'installer pleinement dans un nouvel espace. Le roman naît ainsi à travers ces reprises à sens, musicales.

D'ailleurs, il existe de nombreux travaux sur l'importance de la répétition dans l'art et pas seulement. La répétition, omniprésente dans la nature et les arts, structure aussi bien les cycles naturels que les formes artistiques, comme les motifs musicaux, les modules architecturaux ou les thèmes littéraires, créant une cohérence tout en permettant des variations de sens :

Elle se manifeste dans la nature — par exemple, dans l'orbite des planètes, la récurrence des saisons, ou encore dans nos battements de cœur — tout autant que dans les médias et les arts. On peut, par exemple, penser à l'architecture. Ici, l'utilisation de modules structurels répétés peut être retracée depuis l'architecture de l'Empire romain (par exemple, aqueducs) et les sections récurrentes des voûtes croisées gothiques et des façades intérieures, jusqu'à la modularité souvent monotone du style international contemporain. En musique, la répétition occupe une place importante dans les thèmes, motifs, rythmes récurrents, ou même dans la reprise « mot à mot » de sections entières dans une composition musicale (“da capo al fine”). En littérature, la répétition ou, du moins, les similitudes, sont par exemple présentes dans les thèmes récurrents, dans le mètre et les rimes des poèmes ou dans des structures en mise en abyme à travers les genres (Wolf, 2022, p. 223).

La paradigme auto-théorique peut également être comprise comme un processus d'autoduplication et de remémoration, similaire à la reprise en musique et en littérature de certains éléments narratifs, où les sections sont réitérées pour souligner constamment les thèmes et valeurs connexes d'une expérience marginalisée, comme l'exil.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

La posture du chauffeur Tzvetan, qui reflète en partie un dialogue avec le film *Le Camion* (*The Truck*) de Marguerite Duras, est introduite dans le texte et construite à travers des ajouts ironiques concernant ses études et le fait qu'il ne lit pas, car « avec son métier, c'est impossible » (Tsepeneag, 2010, p. 66), mais qu'il écoute de la musique : « Des sons qui forment une mélodie serrée par la tenaille d'un rythme rapidement obsédant. » (Tsepeneag, 2010, p. 67). Ce motif sert de prétexte pour discuter, en réalité, de la littérature et de sa construction : « tu avais l'air en quête de personnages. Tu allais par monts et par vaux, de pays en pays, tu parcourais l'Europe tout entière sous ce prétexte » (Tsepeneag, 2010, p. 63). Le voyage de Tzvetan est interrompu par des monologues sur l'acteur Depardieu, présents dans le film mentionné. L'écriture adopte une approche musicale similaire : « À ses côtés, une femme. Non, je me trompe, je confonds avec un autre film » (Tsepeneag, 2010, p. 54), ou encore par des références au film *La petite Slovène* (*Slovenian Girl*), une coproduction de la Slovénie, de l'Allemagne, de la Serbie, de la Croatie et de la Bosnie-Herzégovine, réalisée par Damjan Kozole en 2009. Parfois, les sources d'inspiration sont explicitement déclarées, et l'écrivain s'engage dans un jeu qui implique également le lecteur, celui de la reconnaissance, de la réinterprétation et de la reformulation des idées, qui, selon Tsepeneag dans le même roman, sont « comme des moineaux ». Cette quête, interrompue par des monologues et des références cinématographiques, illustre l'auto-théorie en action : Tsepeneag, en tant qu'exilé, théorise son expérience à travers Tzvetan, dont le parcours géographique et symbolique reflète le déracinement et la recherche d'une identité fragmentée. Les idées « comme des moineaux », insaisissables et fugaces, soulignent la nature éphémère et mouvante de la création littéraire, où les répétitions et les réinterprétations permettent de donner sens à l'expérience marginalisée de l'exil.

Fugues oniriques

Le roman *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*) est construit sur le modèle d'événements tirés de la réalité et intégrés dans un

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

univers onirique, qui oscille entre le quotidien et le symbolique, créant ainsi une hyperréalité perméable⁴. L'une des images obsédantes est celle du vieil homme portant une valise militaire, symbole de la détention et du poids du passé, évoquant un état de contrainte et de clandestinité. Dans ce paysage fragmenté et multiplié, la persistance des personnages principaux, le vieil homme et le docteur, devient essentielle, incarnant des points fixes dans le labyrinthe d'expériences et d'hypostases de la captivité. La structure musicale est renforcée par l'intégration dans le texte de la musique du flûtiste. L'image de la flûte qui répète « la même et la même mélodie, reprise sans fin depuis le début » évoque directement la structure d'une fugue musicale, où un thème est repris et varié dans une boucle continue. Cette répétition obsessionnelle, jouée avec « conviction », fige le temps narratif, immobilisant les personnages – le chauffeur, les femmes – dans un moment suspendu. Cette immobilité contraste avec le mouvement perpétuel du voyage de Tzvetan du *Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*), reflétant la tension entre l'ancrage dans le passé (le motif répété) et le décentrement de l'exil. Comme dans une fugue, la mélodie répétée n'est pas une simple redite, mais une exploration de l'expérience exilique, où chaque reprise apporte une nouvelle intensité émotionnelle ou symbolique, ici amplifiée par l'image troublante des gouttes de sang accompagnant la flûte.

L'idée de la répétition construite selon deux points de vue est liée à la musique, à travers les sons qui se répètent obsessionnellement, tout en soutenant simultanément la référence à la captivité. L'exilé, pris dans un piège sonore d'où il ne peut sortir, établit un lien avec l'espace qu'il a quitté, espace qui ne peut être ignoré mais qui limite l'apparente liberté qu'il vit. *Arpièges*, comme le portait le titre en français, contient d'une part la connexion avec la technique musicale des '*arpèges*' et, d'autre part, celle de la fuite impossible du *piège*. La juxtaposition de ces deux éléments a donné naissance à un nouveau mot, symbole de la double métamorphose du texte. '*Arpège*' évoque une technique

⁴ Voir également l'analyse détaillée dans Alina Bako, « Musicalité narrative dans le roman roumain », in *Incursiuni în imaginar* n° 7.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

musicale où les notes d'un accord sont chantées en succession, tout en suggérant simultanément une séquence de mouvement continu, parfois difficile à éviter — une posture d'« impossible fuite » hors d'un piège, dans un sens métaphorique, puisque la notion de piège implique une inévitabilité et une contrainte. La référence à la fugue musicale, déjà centrale dans *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*), trouve un écho dans *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), où la répétition des motifs narratifs – souvenirs, images, références intertextuelles – crée une polyphonie complexe. Comme les notes d'un arpège, chaque élément narratif est à la fois autonome et lié à l'ensemble, contribuant à une harmonie qui ne résout jamais totalement ses tensions.

Le vieil homme, apparaissant sous différents aspects, devient une voix dans la polyphonie du récit, où chaque occurrence apporte une nouvelle nuance tout en conservant des éléments constants, comme la fragilité physique ou les traces de violence. Ces répétitions ne sont pas de simples redites, mais des variations qui enrichissent le sens, à l'image des thèmes repris dans une fugue musicale. La scène où un médecin examine le vieil homme, avec des gestes ritualisés et une attention presque théâtrale à son état de santé, évoque un moment suspendu, où la répétition des gestes médicaux contraste avec la singularité de la souffrance du personnage. Cette tension entre routine et douleur reflète l'expérience de l'exilé, pris dans un cycle de déracinement et de tentative de reconstruction, où le passé revient sans cesse sous des formes altérées.

Le portrait du vieil homme, dans la scène médicale, ainsi que les éléments de répétition, mettent en évidence une constante interférence entre l'action et le discours, entre le moment présent et un symbole de la mort ou de la détérioration. Les coups, l'enflure, les gouttes d'eau sont autant de détails témoignant de la dégradation corporelle, de la fragilité, tandis que les gestes du médecin revêtent une valeur rituelle ou symbolique. Ce duo d'éléments musicaux et narratifs esquisse une expression d'un état de dualité, de contraste, oscillant entre illusion et vérité, entre début et fin. C'est l'image d'une existence dans laquelle chaque acte de soin, chaque geste répété, reflète

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

une tentative de sauvetage ou de compréhension, mais aussi une acceptation de l'inévitable.

Le vieil homme, déjà présenté comme une figure marquée par la souffrance, réapparaît dans une autre séquence dans une situation d'oppression accrue, où la violence infligée par le caporal et l'indifférence du docteur soulignent son statut de victime. Cette répétition de la violence à son encontre agit comme un motif musical dans une fugue, où un thème revient sous une forme amplifiée ou variée. Le visage tuméfié, les coups répétés et la douleur chronique sous l'omoplate constituent des échos narratifs qui rappellent les apparitions précédentes du vieil homme, mais avec une intensité accrue. Cette récurrence n'est pas gratuite : elle reflète la condition de l'exilé, pris dans un cycle de déshumanisation et de marginalisation, où chaque itération du motif renforce le sentiment d'enfermement.

C'est une scène violente qui met en évidence la perception aiguë du sentiment de pouvoir et de déshumanisation. L'image, avec des détails concrets – « frappé encore une fois avec le dos de la main », « le visage tuméfié, jaune-bleu » – amplifie l'aspect grotesque de la scène, créant une sensation de violence non filtrée et de douleur physique extrême. En même temps, l'encadrement de cette violence dans un contexte de procédure répétitive (« Un-deux, un-deux. Gauche ! ») et rythmée – comme un exercice mécanique, un rituel de soumission – accentue l'aspect de déshumanisation et d'automatisme brutal, suggérant qu'en dépit de la souffrance, le mal suit son cours sans empathie. La tentative du vieil homme de maîtriser ses instincts et sa peur de regarder les autres exprime un état de vulnérabilité, d'aliénation. Le rythme monotone, « un-deux, un-deux », coïncidant avec les pas des soldats et le mouvement brutal du caporal, soutient l'idée d'un mécanisme, d'une routine dans laquelle se manifeste une déshumanisation en plein déroulement, une musique incessante et oppressante. La scène est vivante, contenant des éléments de l'onirique, se construisant à la croisée de la fluidité du rythme et de la brutalité des gestes, entre le mécanisme d'exécution et le sens de la souffrance et de la fragilité, soulignant que la violence devient un rythme auquel les victimes sont soumises sans possibilité de résister. C'est une description de la torture et de la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dégradation humaine, dans un cadre lui-même symbolique de la captivité. L'analyse commence par la mise en évidence de la « rupture du rythme », qui symbolise la fragmentation, le chaos et la perte de contrôle sur son propre corps, et donc, une animalisation. Les détails présentés, tels que les jambes douloureuses, le couteau entre les côtes, le sentiment de ne plus pouvoir avancer, ou encore la sensation d'avoir un « rat dans le ventre » (Tsepeneag, 2007, p. 78), évoquent les tortures des prisonniers politiques, enregistrant une douleur physique intense et une déshumanisation systématique. Le moment où le détenu tente de s'enfuir, mais ressent que son univers vital est limité, symbolise presque l'inutilité de toute tentative de libération face au système oppressif. Sur un plan symbolique, cette « fuite » devient une métaphore de la quête de liberté dans des conditions d'oppression brutale, ainsi que de l'impossibilité réelle de s'échapper de cet état d'immobilité. Il s'agit d'un état de captivité totale, où la violence et le contrôle sont devenus la norme, et la seule « évasion » – la fuite – représente un geste de tentative d'évasion illusoire, dans un univers fermé, dépourvu de vraies alternatives. Chaque détail sensoriel – le « couteau » dans les côtes, le « rat » dans le ventre – amplifie la sensation de piègeage, évoquant l'arpège et le « piège » du titre *Arpièges (Vain Art of the Fugue)*. Cette répétition de la douleur physique reflète l'expérience de l'exilé, prisonnier d'un cycle de trauma où le passé, incarné par la violence subie, revient sans cesse limiter la possibilité d'évasion.

Les fragments de phrases évoquent la sécurité et ses méthodes par lesquelles les détenus étaient systématiquement détruits psychiquement et physiquement. La seule échappatoire qui leur reste est la fuite, mais celle-ci est inutile car l'univers dans lequel ils évoluent est limité. Les sensations sont enregistrées au niveau physique, laissant des traces sur le corps de celui qui est pris, resté dans une zone d'obscurité, de surveillance et de punition continue. Les personnages de Tsepeneag portent des noms génériques, l'identité est effacée, ils deviennent des porte-parole de principes tels que la liberté, la souffrance, la captivité, la haine, l'amour. Sonia Elvireanu parlait sur une « identité verticale » qui est projetée dans celle

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

culturelle : « Le contact entre *l'autre* de cultures différentes mène à une reconfiguration identitaire, à l'acquisition d'une identité culturelle hybride à travers laquelle s'exprime l'identité hybride des exilés. » (Elvireanu, 2017, p. 131).

L'image d'un tank entrant dans un coiffeur, accompagnée des cris des coiffeurs et de leurs gestes frénétiques, juxtapose des éléments oniriques à une réalité brutale, créant un effet de contrepoint typique d'une fugue musicale. Les motifs réalistes – le tank, symbole de violence militaire – s'entrelacent avec des images absurdes – les coiffeurs et leurs outils dérisoires – pour former une polyphonie narrative où l'absurde devient un miroir du contexte politique oppressif. Cette juxtaposition traduit l'expérience de l'exil, où la réalité quotidienne, marquée par la dictature, se mêle à une perception déformée, presque surréaliste, du monde. Comme dans une fugue, où les voix se répondent et se transforment, les images oniriques amplifient la réalité, révélant l'absurdité d'un pouvoir qui trivialise la violence en une routine grotesque.

C'est un monde dans lequel les valeurs humaines sont inversées, et la perception de l'existence humaine est pervertie. Le contraste entre le monde réel et le monde onirique contient une manière subtile de refléter, dans un miroir déformé, l'incertitude et l'absurdité de la société oppressive. Ainsi, une atmosphère déséquilibrée se crée, dans laquelle le lecteur peut percevoir, au-delà de la surface, une critique du système politique, des idéologies totalitaires et de l'aliénation collective. L'image du paysan qui sort un paquet du panier, d'abord perçu comme un enfant puis comme un poisson, incarne une fluidité onirique où les frontières entre réalité et rêve s'effacent. Ce glissement symbolique, où l'enfant et le poisson se substituent l'un à l'autre, agit comme un motif récurrent dans la fugue narrative de Tsepeneag. Le geste tendre du paysan, qui dévoile le corps avec soin, évoque des valeurs universelles – la vie, la protection, la pureté – mais dans un contexte onirique qui les rend insaisissables, à l'image de l'exil où les idéaux du passé sont à la fois chéris et inaccessibles. Cette répétition de motifs ambivalents – un enfant, un poisson, une carpe – reflète la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

structure fugale, où un thème est repris et varié, créant une tension entre familiarité et altérité.

La figure de la femme, confondue entre Maria, Magda ou une autre, prolonge cette logique de répétition et de transformation. Les noms à résonance biblique (Maria, Magda) suggèrent une quête spirituelle ou rédemptrice, mais leur interchangeabilité et la confusion finale – « ce n'est ni Magda ni Maria, c'est une autre » – soulignent l'illusion de la destination. Comme dans une fugue, où les voix se répondent sans jamais se fixer, la femme devient un motif insaisissable, symbolisant l'objet d'une quête qui n'est jamais atteinte. Le lit qui grince et l'oreiller tenu dans les bras renforcent cette dimension onirique, où le désir de connexion se dissout dans une réalité fragmentée, reflétant l'expérience exilique d'un ancrage toujours différé. La structure contrapunctique de cette séquence, où les images du paysan, de l'enfant-poisson et de la femme s'entrelacent, invite le lecteur à participer à un jeu de reconnaissance et de réinterprétation, à l'image d'une fugue où les voix se répondent sans se fondre. L'absurdité de ces transformations – un poisson devenant un enfant, une femme devenant une autre – défie les attentes d'un récit conventionnel, engageant le lecteur dans une réflexion sur l'absurde et l'éphémère dans l'exil.

L'analyse des œuvres de Dumitru Tsepeneag, en particulier *Le Camion bulgare* (*The Bulgarian Truck*) et *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), met en lumière une approche narrative profondément influencée par la structure de la fugue musicale, qui sert de cadre conceptuel pour explorer l'exil et l'auto-théorie. Les conclusions de l'analyse sont liées au fait que la fugue est vue comme architecture narrative. La structure fugale, avec ses motifs répétés, ses variations et son contrepoint, est au cœur de l'esthétique de Tsepeneag ; elle devient une architecture auditive et visuelle, où chaque élément narratif – personnages, images, souvenirs – agit comme une voix dans une polyphonie. Cette approche illustre une conception du roman comme un réseau de sens, où la répétition ne fige pas le récit mais le dynamise, permettant une exploration infinie des significations. Les figures comme le vieil homme, le paysan ou la femme insaisissable, avec leurs apparitions récurrentes, incarnent cette logique

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

contrapunctique, où l'exil est représenté comme un cycle de décentrement et de remémoration. Cette structure confère au texte une ouverture interprétative, où le lecteur est invité à tisser ses propres connexions, à l'image d'un auditeur déchiffrant les voix d'une fugue. Les œuvres de Tsepeneag opèrent une transmédiatisation, migrant des concepts musicaux (la fugue, l'arpège) et cinématographiques (les références à *Le Camion* (*The Truck*) de Duras ou à *La petite Slovène* (*Slovenian Girl*) vers la littérature. Cette migration, inspirée par des œuvres comme *L'Art de la fugue* de Bach, traduit l'idée de captivité et de liberté à travers différents médias. Dans *Arpièges* (*Vain Art of the Fugue*), le titre lui-même fusionne la fluidité musicale et l'enfermement du piège, reflétant la condition exilique où la liberté créatrice coexiste avec les contraintes du passé. Cette interconnexion entre musique, cinéma et littérature enrichit la polyphonie narrative, où chaque média apporte une nouvelle voix au discours de l'exil. L'écriture de Tsepeneag, décrite comme un « chantier sous le ciel libre », s'inscrit dans une démarche d'auto-théorie, où l'acte d'écrire sur soi devient une théorisation de l'expérience exilique. En articulant la captivité (le piège sonore, la cellule, la violence) et la liberté (la quête, la fluidité des motifs), Tsepeneag transforme l'exil en une source de savoir endogène, défiant les récits dominants qui marginalisent les voix exilées. Cette approche s'aligne avec la justice épistémique, car elle légitime les perspectives des exclus – ici, l'exilé confronté à la dictature et au déracinement – à travers une narration polyphonique et fragmentée. Les images oniriques, comme le poisson-enfant ou la femme interchangeable, deviennent des outils pour explorer l'identité fragmentée, où la répétition sert à affirmer la résilience face à l'oppression.

La structure fugale de Tsepeneag met en avant la quête comme essence du récit, où l'acte de fuir – que ce soit physiquement, comme Tzvetan, ou symboliquement, à travers l'écriture – devient une fin en soi. Les motifs répétés, comme la lumière bleuâtre ou les figures féminines, incarnent cette quête sans résolution, où l'exilé oscille entre le désir de retour et l'impossibilité de l'atteindre. Cette tension, reflétée dans la polyphonie du texte, fait écho à la complexité romanesque

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

prônée par Kundera, où le roman devient un espace de liberté créatrice malgré les contraintes de la captivité.

Références :

- Bako, A. (2012). *Dinamica imaginarului poetic. Grupul oniric românesc* [The dynamics of poetic imagination. The Romanian oneiric group]. Eikon.
- Bako, A. (2016). Muzicalitate narativă în romanul românesc [Narrative musicality in the Romanian novel]. *Incursiuni în Imaginar*, 7, 11–30. DOI:10.29302/InImag.2016.7.1
- Dimov, L., & Țepeneag, D. (2007). *Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu* [Aesthetic oneirism. Anthology of theoretical texts, critical interpretations, and preface by Marian Victor Buciu]. Curtea Veche.
- Elvireanu, S. (2017). Identități hibride în romanele lui Dumitru Țepeneag [Hybrid identities in Dumitru Țepeneag's novels.]. *Incursiuni în imaginar*, 8, 123–148. DOI:10.29302/InImag.2017.8.6
- Ilie, E. (Ed.). (2024). *Un dicționar al exilului feminin românesc. Autoare emblematice, volume reprezentative* [A dictionary of Romanian female exile. Emblematic authors, representative volumes]. Eikon.
- Ilea, L.T. (2020). Imaginarul exilului și al diasporei [The imaginary of exile and diaspora]. In C. Braga (Ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginarul literar* [Encyclopedia of imaginaries in Romania. Literary imaginary] (pp. 295–310). Polirom.
- Manolescu, F. (1991). Pamfile și broasca țestoasă [Pamfile and the turtle]. *Luceafărul*, (23).
- Papillon, J. (2023). Autothéorie [Autotheory]. In E. Bouju (Ed.), *Nouveaux fragments dun discours théorique. Un lexique littéraire* [New fragments of a theoretical discourse. A literary

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

lexicon]. Codicille. <https://codicille.pubpub.org/pub/papillon-autotheorie/release/1>

Petru-Culianu, I. (2002). *Arta fugii* [The art of the fugue]. Polirom.

Tsepeneag, D. (1973). *Arpièges* [Vain art of the fugue]. Flammarion.

Tsepeneag, D. (2011). *Le camion bulgare - Chantier à ciel ouvert* [The Bulgarian truck]. POL.

Wolf, W. (2008). The relevance of mediality and intermediality to academic studies of English literature. In M. Heusser, A. Fischer, & A. H. Jucker (Eds.), *Mediality/intermediality* (pp. 15–43). Gunter Narr.

Wolf, W. (2010). Metamusic? Potentials and limits of metareference in instrumental music Theoretical reflections and a case study (Mozart, Ein musikalischer SpaSS). In W. Bernhardt & W. Wolf (Eds.), *Self-reference in literature and music* (pp. 1–32). Rodopi.

Wolf, W. (2022). The concept transmediality, and an example: Repetition across arts/media. *Aletria*, 32(1), 213–232. DOI : 10.35699/2317-2096.2022.35451.

**LA PRATIQUE INTERTEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE
PIERRE MICHON⁵**

**THE INTERTEXTUAL APPROACH IN THE WORK OF
PIERRE MICHON**

Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ

Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, România
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania

Email: pinticanalina@yahoo.com

Abstract

Pierre Michon's work is an illustration of the contemporary generation of French writers, representing an original work, a mixture of erudition and imagination. The problematic perspective of this paper focuses on the practice of intertextuality, in some of his filiation novels and biographical fictions: *Vies minuscules* [Small lives], *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin], *Abbés* [Abbots], *La Grande Beune* [The great Beune], *Le Roi du bois* [The king of the wood], *Les Onze* [The eleven]. In the beginning of this article, we are going to develop and nuance the theoretical framework underlying the analysis of intertextual elements in Michon's work. We will use, offering it a broad development, the concept of *intertextuality*, which, on the one hand, constitutes a key element for the Michon's textual ensemble, and, on the other hand, it

⁵ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 12.09.2025. Accepted: 12.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: PINTICAN PETRIȘ, A.-L. (2025). *LA PRATIQUE INTERTEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON* [THE INTERTEXTUAL APPROACH IN THE WORK OF PIERRE MICHON] *Incurșuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 287-320. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.12>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

presents an objective interest by situating and considering this text within the textual ensemble– political, social, cultural, historical- that generated it. We start from the hypothesis that intertextual practice determines and explains Michon's artistic and aesthetic inclinations. This research summons Julia Kristeva's intertextuality who privileges the modus of operation of the text and the dynamics that produce it without referring it to causes that would be external to it. This approach will allow us to focus on the intertextual traces in order to identify the forms present in the work. *Intertextuality* becomes a seal in Pierre Michon's work, which is shown by the presence in his texts of rare words, collocations, allusions, quotation and symbolic constructions. Michon's appeal to archive texts, cultural, pictorial and historic references, are the proof of erudition and a very rich cultural background inserted into his work with the purpose of confusing the reader. The presence of great authors such as Beckett, Faulkner, Flaubert, Bon, Rimbaud, Racine, Platonov, Dumas or Shakespeare are the proof that the contemporary literature could not exist without *the back world* and that it has to lean on this one. Pierre Michon mentions the texts which he discovered in his youth, the founding readings which gave him some boldness to enter literature. Erudite and *books devourer*, insatiable reader, he spends a lot of his time reading and makes his entrance to literature at the age of 38. By observing the references and allusions made by Michon in his work, *the library* that reveals itself is of considerable size. A general theoretical framework of intertextuality and functional aspects of intertextual practice will be essential for our approach. Developing and nuanced the theoretical framework means supporting the analysis of the intertextual elements in his work. The concept of intertextuality is a determining factor for the Michonian textual whole, and presents a target concern in that it situates and considers the text in the textual whole – political, historical, cultural – that created it. Pierre Michon's writing is part of a permanent dialogue with the historical, literary and mythological tradition. Genette (1982) mentions that reading this type of texts brings out everything that puts the writer in a relationship, manifest or secret, with other texts (p. 7).⁶ Intertextuality occupies a central place in his work, which is invaded by intertextual traces. Michon uses it in all its forms: implicit, explicit and references to books and works of art.

This work aims to study the origins of these references, the richness of which shows a dense and erudite writing. The aim is to show

⁶ Original text: « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes. ».

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

how the practice of intertextuality explains the writer's artistic inclination.

Keywords: intertextuality; reference; incursion; symbols; erudition.

Résumé

L'œuvre de Pierre Michon est une illustration de la génération contemporaine d'écrivains français, représentant une œuvre originale, un mélange d'érudition et d'imagination. La perspective problématique de ce travail se concentre sur la pratique de l'intertextualité, dans certains de ses romans de filiation et de fictions biographiques : *Vies minuscules* [Small lives], *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin], *Abbés* [Abbots], *La Grande Beune* [The Great Beune], *Le Roi du bois* [The king of the wood], *Les Onze* [The eleven]. Au début de cet article, nous développerons également la nuance du cadre théorique qui sous-tend l'analyse des éléments intertextuels dans l'œuvre de Michon. Nous utiliserons, en lui offrant un développement large, le concept d'intertextualité, qui, d'une part, constitue un élément clé pour l'ensemble textuel de Michon, et, d'autre part, présente un intérêt objectif en situant et en considérant le texte de Michon dans l'ensemble textuel – politique, social, culturel, historique – qui l'a généré. Nous partons de l'hypothèse que la pratique intertextuelle détermine et explique les inclinations artistiques et esthétiques de Michon. Cette recherche nécessite l'invocation du concept d'intertextualité défini par Julia Kristeva, qui privilégie le fonctionnement du texte et les dynamiques qui le produisent, sans le référer à des causes qui lui seraient extérieures. Cette approche nous permettra de nous concentrer sur les traces intertextuelles afin d'identifier les formes présentes dans les œuvres de Michon. *L'intertextualité* devient un scellement dans l'œuvre de Pierre Michon, ce qui se manifeste par la présence dans ses textes de mots rares, de collocations, d'allusions, de citations et de constructions symboliques. L'appel de Michon aux textes d'archives, références culturelles, picturales et historiques, sont la preuve de l'érudition et d'un arrière-plan culturel très riche insérés dans son œuvre afin de dérouter le lecteur. La présence de grands auteurs tels que Beckett, Faulkner, Flaubert, Bon, Rimbaud, Racine, Platon, Dumas ou Shakespeare sont la preuve que la littérature contemporaine ne pourrait exister sans *le monde derrière elle* et qu'elle doit s'appuyer sur cela. Pierre Michon évoque les textes qu'il a découverts dans sa jeunesse, les lectures fondatrices qui lui ont donné une certaine audace pour entrer dans la littérature. Érudite et *dévoreur de livres*, lecteur

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

insatiable, il passe beaucoup de temps à lire et fait ses débuts dans la littérature à l'âge de 38 ans. Notant les références et les allusions faites par Michon dans son œuvre, *la bibliothèque* qui se révèle est d'une taille considérable. Un cadre général théorique de l'intertextualité et des aspects fonctionnels de la pratique intertextuelle seront essentiels pour notre démarche. Développer et nuancer le cadre théorique signifie soutenir l'analyse des éléments intertextuels dans son œuvre. Le concept d'intertextualité constitue un facteur déterminant pour l'ensemble textuel michonien, et présente une préoccupation cible en ce qu'il situe et considère le texte dans l'ensemble textuel – politique, historique, culturel – qui l'a créé. L'écriture de Pierre Michon s'inscrit dans un dialogue permanent avec la tradition historique, littéraire et mythologique. La lecture de ses textes fait ressortir « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » (Genette, 1982, p. 7). L'intertextualité occupe une place centrale dans son œuvre envahie par les traces intertextuelles. Michon l'utilise sous toutes ses formes : implicites, explicites et références aux livres, aux œuvres d'art.

Ce travail vise l'étude des origines de ces références dont la richesse montre une écriture dense et érudite. Le but est de montrer comment la pratique de l'intertextualité explique le penchant artistique de l'écrivain.

Mots-clés : intertextualité ; référence ; incursion ; symboles ; érudition.

1. Cadre théorique

Les années 1960 représentent « un moment critique », un renouvellement des études littéraires, où le texte est conçu en rupture complète avec les traditions académiques antérieures. L'intertextualité change les conditions de la lecture des textes et le regard du lecteur sur les œuvres littéraires. Il y a un défi d'une relecture savante qui embrasse tout ce qui précède le texte étudié. Les œuvres littéraires ne sont plus vues comme des entités closes sur elles-mêmes, mais comme les composantes d'un système relationnel.

À partir des éclaircissements théoriques, nous nous proposons de capturer, dans les pages qui suivent, les relations intertextuelles que le texte michonien met en avant. C'est dans la culture du groupe *Tel Quel* [Tel Quel] que le concept est apparu, en 1968-1969, à la faveur de la *Théorie d'ensemble* [Overall

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

theory], livre collectif signé par Julia Kristeva, Barthes, Derrida, Sollers, et *Sèméiôtikè* [Sèméiôtikè], essai de Julia Kristeva. Elle entend par intertextualité : « une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte », « une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle ». (Foucault et al., 1968a, pp. 311-312). L'intertextualité consiste dans un système de relations et d'interactions et est générée à la fois par l'écrit et par la lecture et n'est pas matériellement capturable. Accepter le texte comme intertextualité signifie le penser, au niveau de l'écrit mais aussi au niveau de la lecture, au sein de l'ensemble textuel constitué par la société et l'histoire. Par intertexte, nous entendrons le texte comme lieu de carrefour, de rencontre avec l'ensemble socio-historique de l'humanité, le texte entier traversé de textes.

Il s'avère nécessaire de faire une distinction entre le mot-clé de notre travail, l'intertextualité, et le plagiat. L'intertextualité est un travail créatif, un procédé littéraire qui a le but d'enrichir le sens du texte, de créer un dialogue entre les œuvres. Faire référence à un autre texte par l'allusion, la citation, le pastiche, la réécriture est une pratique reconnue comme normale en littérature tandis que le plagiat est considéré comme fraude intellectuelle, une appropriation d'un texte sans la citation de la source et est sanctionné moralement, académiquement et légalement.

Dans *Les problèmes de la structuration du texte* [The Problems of Restructuring the Text], Julia Kristeva soutient qu'un texte n'est pas le produit d'un seul auteur, mais de sa relation avec d'autres textes, avec la multitude de codes et des conventions esthétiques et paraesthétiques. « Le texte est donc une question de productivité [...] une permutation de textes, une inter-textualité : dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés tirés d'autres textes se croisent et se neutralisent ». (Kristeva, 1969a, p. 113). L'intertextualité est cette « interaction textuelle qui se produit au sein d'une seul texte [...] la manière concrète dont l'intertextualité se réalise au sein d'un texte donné, déterminera la caractéristique majeure d'une structure textuelle ». (Kristeva, 1969b, p. 266). Elle considère tout texte un intertexte, d'autres textes, « ceux de la culture antérieure et ceux de la culture

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

environnante, sont présents en lui, à des niveaux différents, sous des formes plus ou moins identifiables ».

Et parce que nous sommes entourés de toutes parts par le texte, Roland Barthes conclut que c'est précisément cela l'intertexte : « l'impossibilité de vivre hors du texte infini ». (Barthes, 1973, p. 59).

Nous allons montrer dans les pages suivantes que les différents théoriciens de l'intertextualité semblent se compléter sur l'approche fonctionnelle de la notion. Le terme s'est développé à l'aide des adeptes du structuralisme tels que Roland Barthes et les membres du *Tel Quel*. Il s'est aussi développé à partir de la théorie du *dialogisme* et de la *polyphonie* lancée par le théoricien russe, Mikhaël Bakhtine en 1929. Il se réfère à l'analyse translinguistique du discours qui implique l'idée de dialogisme, précédant aussi la notion d'intertextualité. Le théoricien, dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* [The problems of Dostoevsky's poetics], parle d'un roman polyphonique (combinaison simultanée d'éléments/voix). La mission de Dostoïevski était de « construire un univers polyphonique » et de « démolir les formes existantes du roman monologique » (homophonique). (Bakhtine, 1970a, pp. 10-11). Chez lui, l'ouverture dialogique est réalisée au moment du processus de création et au moment de son achèvement, restant un élément nécessaire de la forme. La parole de l'auteur parle d'une personne présente qui l'entend et qui peut lui répondre. Le héros est le porteur d'une parole qui a toute sa valeur et non un objet silencieux de la parole de l'écrivain. La conception du héros est une conception du mot. Dostoïevski se tourne vers le héros comme s'il se dirigeait vers un autre mot, d'où l'ouverture dialogique. Bakhtine parle de la possibilité qu'un texte soit interprété sous plusieurs angles et a souligné l'importance d'interpréter le sens du point de vue du contexte social et historique. La relation entre le lecteur et le texte implique la subjectivité du lecteur, sa culture, son rapport sur le monde. Le lecteur peut s'identifier aux personnages, il peut aussi établir des liens avec d'autres œuvres lues. Chaque lecture est une rencontre entre les mots de l'auteur et l'imaginaire du lecteur.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Une œuvre écrite ne peut pas avoir une signification unique, sans rapport avec d'autres œuvres antérieures ou futures. Les énoncés ne sont pas indépendants, les expressions sont dialogiques, leur signification dépend des expressions précédentes (Bakhtine, 1970b). Cette perspective est reprise par Julia Kristeva et définie par *intertextualité*. Elle emprunte le concept de *dialogisme* à Bakhtine et, dans son travail, elle parle de l'importance de l'intertextualité pour l'existence du texte littéraire. Le critique soutient l'idée que le texte se réfère toujours à d'autres textes auxquels il s'oriente. Bakhtine (1970c) précise que les idées de Dostoïevski apparaissent dans ses œuvres sous forme de maximes, de phrases et que l'image de l'idée ne peut pas être séparée de l'image de l'homme qui est nommé « porteur des idées ». (Bakhtine, 1970 c, p. 118). Dans la vision de l'artiste Dostoïevski, l'idée est déclenchée au point de la rencontre dialogique des consciences, des voix et elle est comme le mot, veut être « entendue et répondue par d'autres voix ». (Bakhtine, 1970d, pp. 121-122). Dostoïevski a créé les images vives des idées qu'il a découvertes dans la réalité existante. Il avait ce don de les capturer, en les incluant dans le grand dialogue de ses romans. Son dialogisme conduit à la genèse du concept d'intertextualité, intensément utilisé dans la critique littéraire.

Les idées de Roland Barthes sur la textualité occupent une place particulière. Dans la *Théorie du texte* [Text theory] (1973), le structuraliste considère l'intertextualité comme constitutive de tout texte :

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertextuel est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets (Barthes, 1973a, pp. 816-817).

Dans *Le Plaisir du texte* [The pleasure of the text], Roland Barthes définit l'intertexte comme l'impossibilité de vivre en dehors « du texte infini – que ce soit Proust ou le quotidien, ou l'écran de télévision : le livre fait le sens, le sens fait la vie. » (Barthes, 1973b, p. 57). Le critique structuraliste présente le concept de *texte* qui désigne *tissu* ; mais alors que précédemment la critique mettait l'accent sur « le *tissu* fini, le texte étant un *voile* derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, le sens », la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle « une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile » (Barthes, 1973c, p. 55). Influencé par les recherches de Julia Kristeva, Roland Barthes introduit l'idée que l'origine du texte est la pluralité des voix, des autres mots, des textes, des énoncés.

Le champ s'élargit vers les années 1980, avec Gérard Genette qui propose un mot définissant des relations textuelles – *transtextualité* – qui englobe l'architextualité, la métatextualité, la paratextualité, l'hypertextualité et l'intertextualité. Le terme *intertextualité* peut couvrir plusieurs relations entre le texte et son extérieur. Le critique structuraliste classe ces rapports. L'*intertextualité* vise l'incorporation de fragments de texte provenant d'autres sources à travers la citation, l'allusion, le plagiat. Les références textuelles ou non, ont le but de mettre le lecteur en relation avec le texte, l'interpeller. L'accumulation de références dans le corps du texte renvoie aux domaines culturels : la littérature, les arts, l'histoire et la politique. La *paratextualité* suppose la relation du texte à son sous-texte à travers les notes de bas de pages, les titres, les sous-titres, la préface. L'*architextualité* vise l'auto-désignation d'un texte comme faisant partie d'un genre artistique. « La relation du texte aux genres littéraires », suggère l'auteur (Genette, 1982), a à voir avec « les attentes du lecteur et donc avec sa perception des œuvres littéraires ». Le lecteur est celui qui fait vivre un texte en lui donnant une

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

signification. Chaque lecture est donc singulière, car elle dépend du contexte personnel, culturel et historique du lecteur. Le lecteur joue un rôle actif dans la construction du sens. Il peut établir des liens entre les textes, la lecture devient alors un dialogue silencieux entre le texte et le lecteur.

Dans la vision de Gérard Genette, « la relation transtextuelle [...] unit un commentaire au texte qu'il commente : pendant des siècles, les critiques littéraires ont produit des métatextes sans le savoir » (Genette, 1979/1994, p. 82).

Le critique définit l'*hypertextualité* comme une relation qui unissait un texte B à un texte préexistant (hypotexte) auquel il se greffait d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

Les idées de Philippe Sollers sur le texte concluent le cadre théorique dédié à l'intertextualité : « un texte s'écrit avec des textes et pas seulement avec des phrases ou des mots [...] le travail intertextuel s'étend également à l'aspect phonique, ainsi qu'à la syntaxe et à la logique immanente des textes traités ». (Foucault et al., 1968b, pp. 280-281).

En conclusion, le texte est classé en trois niveaux principaux :

- « une couche profonde : l'écriture comme mise en scène et englobement de la représentation ». ((Foucault et al., 1968c, p. 281).
- « une couche intermédiaire : l'intertextualité, le corps matériel ».
- « une couche superficielle : des mots, comptines, phrases, séquences (l'écriture) » (Foucault et al., 1968d, p. 281).

Les théoriciens de l'intertextualité mettent en évidence le rôle de l'écrivain, sa culture littéraire et les références personnelles que l'on peut trouver dans les textes littéraires. Les pistes principales d'analyse autour de l'intertexte sont : la présence de la grande littérature, l'intertextualité religieuse, l'intertextualité historique et mythologique, l'autotextualité et la métalittérature.

L'érudition solide baigne l'œuvre de Pierre Michon, le lecteur y identifie des détails et des symboles qu'il faut décrypter. Il s'agit d'une érudition exigeante dont l'univers esthétique avec la passion pour les mots rares et les subtilités syntaxiques, n'est pas accessible tout de suite. Allusions subtiles, syntagmes rares,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

constructions symboliques constituent la preuve de l'érudition inculquée au texte (Pintican, 2018a).

Vies minuscules [Small lives] est une œuvre profondément intertextuelle où l'intertextualité sert à construire la voix singulière du narrateur, à insérer les destins de gens minuscules dans une continuité littéraire, historique, dans la mémoire collective, à tisser des liens entre les *minuscules* et l'universel. C'est un dialogue avec la littérature, l'histoire, la mythologie, qui permet à l'auteur d'élever les *vies minuscules* au rang de figures légendaires. Chez lui, l'intertextualité n'est pas seulement citationnelle. Elle est existentielle, les figures du passé, les écrivains et les artistes ne sont pas de références mortes, mais des présences avec lesquelles Michon entre souvent en dialogue.

2. Intertextualité littéraire

Borges, Beckett, Faulkner, Flaubert, Bon, Rimbaud, Racine ou Quignard sont des grands auteurs qui apparaissent au cours de ses récits, aussi bien que les textes *Manon Lescaut* [Manon Lescaut], *Salammbô* [Salammbô], *Booz endormi* [Sleeping booz], *L'Île au trésor* [Treasure island]. Pierre Michon admire les *Grands Auteurs* et avoue même ne pouvoir rien faire sans *l'arrière-monde* et son besoin de s'appuyer sur Beckett, Platonov, Dumas ou Shakespeare semble nécessaire. Le rapport de l'écriture michonienne au savoir et à l'érudition permet la révélation et stimule l'imagination. Il s'y ajoute des figures ou allusions qui appartiennent à un fonds culturel du narrateur : lorsqu'il « débitait ses pompeux sermons à des paysans respectueux qui n'y comprenaient goutte et des paysannes séduites », Bandy est comparé au « pauvre Mallarmé fascinant l'auditoire d'un meeting prolétariat » : « j'imagine sa rage secrète, lorsqu'il débitait ses pompeux sermons à des paysans respectueux qui n'y comprenaient goutte et des paysannes séduites, comme un pauvre Mallarmé fascinant l'auditoire d'un meeting prolétarien » (Michon, 1983a, p. 188). Avec sa taille droite dans la veste de chasse, avec des poches dans le dos et des boutons de métal frappés de cors en relief », l'abbé est comme « un haut-missionnaire des jodhpurs » qui boit d'une gorgée, tenant le verre

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

avec « une ferme délicatesse, comme s'il était d'or » (Michon, 1983b, p. 169). Chaque *minuscule* est une figuration d'un écrivain possible, un double du narrateur.

Le récit michonien capte le réel à travers des existences infimes et cette intention est balzacienne. L'intertextualité introduit dans les récits le personnage cliché – le bâtard, Antoine Peluchet qui se souvient du Vautrin de Balzac, parti à la conquête de la gloire et de la fortune, ce qui figure « la rage de quitter, sainteté ou vol de grand chemin ».

Le style de William Faulkner exerce une influence profonde sur l'écriture de Pierre Michon. Avec *Abbés* [Abbots] et *La Grande Beune* [The Great Beune], l'influence du style hypnotique et circulaire de Faulkner est bien ressentie. Il parle de ses lectures fondatrices : *Absalon, Absalon !* [Absalon, Absalon !] et *Booz endormi* [Sleeping booz]. Le premier est le texte qui ouvre pour Michon une porte à la littérature, une voix pour l'écriture, c'est « un texte sacré » qui donne de l'énergie – il commence à écrire les *Vies minuscules* [Small lives]. C'est le trait biographique qui a fondé Pierre Michon, la reconnaissance d'un père absent, car William Faulkner souffrait, lui aussi, d'un manque de père. *Booz endormi* [Sleeping booz], un texte fondateur pour l'œuvre michonienne, c'est une autre histoire de père. Pierre Michon parle d'*Absalon, Absalon !* [Absalon, Absalon !] à la BNF, à Paris en 1999. Lorsque sa mère est en train de mourir il a eu besoin d'un père et a fait appel aux pères de la littérature, il a trouvé du secours dans les livres. Comme Faulkner, Michon construit des récits non chronologiques. Dans les *Vies minuscules* [Small lives], dans le chapitre *Vie d'André Dufourneau* [The life of André Dufourneau], l'histoire n'est pas linéaire. Elle est construite par bribes, à travers les souvenirs du narrateur, les mythes personnels, les ratures de la mémoire. Le récit est un travail de recomposition du passé, comme chez Faulkner, le « père du texte ».

Nos rencontres postérieures pourraient être racontées par un des douloureux idiots de Faulkner, de ceux que hantent la perte et le désir de perdre, puis la théâtralisation et le radotage de la perte : à Lyon (je la rejoignais au hasard de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ses tournées) où je bus – ou perdis – en un jour le peu d'argent de mon séjour ; je montai vers Fourvières avec des jambes de plomb ; je n'avais plus même le goût de poser la main sur Marianne (Michon, 1983c, pp. 169-170).

Dans les *Vies minuscules* [Small lives], Pierre Michon figure un monde habité par les morts qu'il veut ranimer et on y trouve un passage semblable au style faulknerien, Il s'agit des ancêtres disparus dont le souvenir rappelle les générations passées :

Alors à nouveau les vieux vinrent des Cards, et de Mazirat les autres vieux, les premiers en carriole et les seconds en Rosalie ; et peut-être se demandaient-ils à part soi quel sang noir s'était là révolté, quelles justes vengeance n'avaient fait de ce petit corps qu'une bouchée, quelle fille d'Atrée paysan on avait mangée. Et dans la côte raide de Villemomy Félix, rênes en main avec son chapeau noir, buté, injuriant le cheval, pensait que c'était là les Gayaudon qui expiaient, et sa légèreté à lui, son goût d'ancien dragon pour l'apparat facile, les alezanes, les buffleteries, les roses, son agronomie farfelue qui déjà ruinait les Cards ; et les vieux Mouricaud revivaient dans Élise, Léonard l'ancêtre se levait (Michon, 1983d, p. 242).

Michon, comme Faulkner fait entendre la pluralité de voix. On sent que d'autres voix parlent par le narrateur : celle du village, des morts, de la famille, de la littérature. Michon fait de la Creuse, rurale et marginale, un lieu universelle, comme Faulkner invente un comté fictif. La même fascination faulknerienne pour les petites communautés est rencontrée chez Michon.

Il reconnaît Proust comme un maître. Il avoue que la lecture de *À la recherche du temps perdu* [In search of lost time] a été fondatrice pour son rapport à l'écriture. Les thèmes du temps, de la mémoire et de la littérature comme salut sont retrouvés chez les deux. Dans *La Grande Beune* [The Great Beune], le narrateur, jeune instituteur, est un lecteur passionné de Proust. Dans *Vies minuscules* [Small lives] l'intertextualité semble un hommage à la phrase de Proust :

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ce que j'exigeais en vain, dans une rage et un désespoir croissant, c'était *hic et nunc* un chemin de Damas ou la découverte proustienne de François le Champi dans la bibliothèque des Guermantes, qui est le début de la *Recherche* et en même temps sa fin, anticipant toute l'œuvre dans un éclair digne du Sinaï. J'ai compris, trop tard peut-être, qu'aller à la Grâce par les Œuvres, comme à Guermantes par Méséglise, c'est 'la plus jolie façon', la seule en tout cas qui permette d'apercevoir le port ; ainsi un voyageur qui a marché toute la nuit entend à l'aube la cloche d'une église conviant un village encore lointain à une messe que lui, le voyageur qui se hâte dans la rosée des trèfles, va manquer, passant le porche à l'heure enjouée où les enfants de chœur dévêtus desservent les burettes, rient dans la sacristie. Mais ai-je vraiment compris cela ? je n'aime pas marcher la nuit (Michon, 1983e, pp. 165-166.).

La référence à l'œuvre de Proust envisage l'œuvre michonienne comme ambivalente : un travail – Méséglise et le résultat de la Grâce – Guermantes. Michon s'exerce à la manière des antithétiques poètes baroques, en employant des mots qui traduisent de l'ambiguïté :

Une matinée exaltée, inféconde et funèbre, mais je le répète, gaie, commençait ; j'étais flamme et feu froid, j'étais glace qu'on brise et dont les beaux éclats, si variés, étincellent ; des phrases trop pressées, profuses et guillerettes sinistrement, traversaient sans trêve mon esprit (Michon, 1983f, p. 219).

Comme Proust, Michon cherche dans *Vies minuscules* [Small lives], à arracher des figures à l'oubli par le biais de la remémoration. Chez Pierre Michon, le temps et la mémoire ne sont pas salvateurs, mais tragiques et destructeurs. L'écriture ne sauve pas toujours. Michon donne une densité proustienne aux figures oubliées, marginales.

Érudit et « dévorateur des livres », lecteur insatiable et écrivain exigeant, Pierre Michon fait la découverte des textes

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

d'Hugo et de Flaubert à l'aide de son maître qui lit aux élèves dans la classe, et grâce à sa grand-mère qui récite à l'enfant des poésies de *La Légende des siècles* [The legend of the centuries] (Pintican, 2018b). L'écriture michonienne est minutieuse et l'attention portée au style renvoie à *Bouvard et Pécuchet* [Bouvard et Pécuchet] ou *Un cœur simple* [A simple heart]. Flaubert influence le travail stylistique intense, la recherche de la phrase parfaite, mais contrairement à lui, qui cherche l'impersonnalité, Pierre Michon expose l'écrivain comme figure souffrante, dévorée par la littérature. Le recours aux textes ou aux personnages de Cervantes, de Flaubert, Faulkner, Hugo ou Melville, c'est pour convaincre les lecteurs de les lire car il avoue être « l'écrivain despotique » avec le lecteur, celui-ci le suit ou pas⁷.

Dans la *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin], l'attitude de stupéfaction de Joseph Roulin est comparée à celle de Sancho Panza devant le Chevalier de la Manche :

Et Roulin, qui ne connaissait pas la théorie mais en voyait l'incarnation indubitable, en était baba ; car cela ne se voit pas tous les jours ; de même Sancho, devant le Chevalier de la Manche, se posait des questions ; et sans doute devant l'autre Incarnation, celle dont la théorie avait trois mille ans de bouteille, dont les feuillets devenaient corps dans les champs de melons de la Judée, cadastrés aussi et nommés, sans doute les apôtres étaient-ils babas de la sorte. (Michon, 1998, p. 41).

Roulin est un homme simple et modeste mais sa rencontre avec le peintre Van Gogh le plonge dans une sorte de stupéfaction face à l'art, une révélation poétique. Témoin de la transformation de son image en un œuvre d'art par les plusieurs portraits réalisés par Van Gogh, il se confronte à une dimension poétique et abstraite. Contrairement, Sancho Panza, le chevalier de Don Quichotte a des réactions plus pragmatiques et réalistes. Face à des situations qui contestent la logique, Sancho cherche des explications plus simples, plus logiques.

⁷ Laval, M. (2007). Entretien : Pierre Michon [Interview : Pierre Michon]. *Télérama*, n° 3015.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

On reste dans le monde de la fiction pour l'évocation des lectures de l'adolescence de Roland Bakroot, personnage des *Vies minuscules* [Small lives] qui le situe entre fiction et réalité. Envers les écritures avant-gardistes, maintes fois persiflées, l'écrivain éprouve de la mélancolie et de l'encouragement :

Une matinée exaltée, inféconde et funèbre, mais je le répète, gaie, commençait [...] des phrases [...] fleurissaient à mes lèvres qui les jetaient dans l'espace triomphal de la chambre [...] Comme j'allais bien écrire ! me disais-je pourtant ; ne suffisait-il pas que ma plume maîtrisât le centième de cette fabuleuse matière ? (Michon, 1983g, p. 219).

Roland Barthes affirme dans *Le Plaisir du texte* [The pleasure of the text] que « le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture ». (Barthes, 1973d, p. 55). La même idée repose au cœur de la poétique michonienne, le texte de Michon est un palimpseste, ses récits sont tissés de références littéraires, bibliques, mythologiques et picturales. Michon admire Roland Barthes, mais il ne le suit aveuglément. Il y a des concepts barthésiens présents chez Michon : le texte tissu de citations, la jouissance du texte – l'écriture est mystique, extatique, la mort de l'auteur qui revient comme figure dédoublée.

Pierre Michon atteste la présence de Roland Barthes dans le récit des *Vies* [Lives]:

Vies minuscules [Small Lives] est le dernier livre du XIX^e siècle, mais un pseudo-livre du XIX^e siècle écrit après les avant-gardes. C'est une bizarre mixture que je n'ai jamais bien comprise : c'était écrit comme si Chateaubriand ou Flaubert avaient lu Barthes. C'était conscient ; à l'époque d'où cette espèce de ricanement archaïque, de spectralité⁸.

La notion d'écriture blanche, « une écriture d'absence, le degré zéro du style », apparaît dans l'un des chapitres des *Vies*

⁸ Leclair, B. (2006). Pierre Michon, pirate au long cours [Pierre Michon, long-term pirate]. *Quinzaine littéraire*. n° 919, p. 9.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

minuscules [Small lives], *Vie de Georges Bandy* [The Life of Georges Bandy] et le concept appartient à Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [The zero degree of writing]. C'est une forme d'écriture plate, neutre, impersonnelle.

Tout style avait disparu ; le sermon parfaitement atone était délesté de tout nom propre ; plus de David, plus de Tobie, plus de fabuleux Melchior ; des phrases sans période et des mots profanes, la pudeur un peu niaise des poncifs, du sens dévoilé, de l'écriture blanche. (Michon, 1983h, p. 210).

La citation présente le moment où l'abbé a abandonné le style *soutenu*, la rhétorique et s'est consacré au style *nu*.

Arthur Rimbaud représente une référence majeure dans l'écriture michonienne. Comme Michon, Rimbaud est l'adolescent en rupture avec le monde. L'idéal poétique que le narrateur des *Vies* [Lives] projette sur ses *vies minuscules* est proche de la quête de l'absolu rimbaldienne. Le rêve d'écrire chez les *petites vies* est imprégné de la hantise rimbaldienne d'atteindre l'absolu par les mots, la quête du verbe. Michon reprend parfois des images et des rythmes rimbaldiens. L'intertexte est plus présent dans *Rimbaud le fils* [Rimbaud the Son] comme moyen pour Michon d'évoquer sa naissance comme écrivain, assez tardive (à 37 ans), en antithèse avec celle d'Arthur Rimbaud qui est devenu poète à 16 ans, pour abandonner la poésie à 20 ans. Rimbaud reste un modèle absolu de l'écrivain fulgurant, un génie précoce, une inspiration sauvage.

La citation de la *Vie de la petite morte* [The life of the little dead girl], emprunté à Arthur Rimbaud – « la petite morte derrière les rosiers » – plonge la scène dans la fiction et fait de « la petite morte », un symbole :

C'était bien elle, 'la petite morte, derrière les rosiers'. Elle était là, devant moi. Elle se tenait bien naturelle, elle profitait du soleil. Elle avait dix ans d'âge terrestre, elle avait grandi, moins vite que moi il est vrai, mais les morts ont le temps de s'attarder [...] Je la tins avec passion dans mon regard, le sien un instant me porta ; puis elle tourna

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

les talons et la petite robe dansa dans la lumière, elle s'en alla sagement, à pas menus et décidés, vers un pavillon à véranda (Michon, 1983i, p. 246).

L'écrivain admire beaucoup Jean Genet et Samuel Beckett pour leur manière d'évoquer des destins brisés, mais magnifiés par le verbe. Genet sacralise les marginaux et Michon les vies obscures. Chez les deux il y a une réversibilité du bas et du haut et ce qui est infâme peut devenir sublime par la langue et l'écriture. André Dufourneau, un petit paysan, est élevé à la dignité quasi-mystique par le style. Chez les deux, le verbe crée des martyrs et des saints. Personne d'origine modeste, confié aux arrière-grands-parents de Michon par l'assistance publique, André reçoit du savoir grâce à la grand-mère maternelle de l'écrivain, Élise, mais à cause de l'exclusion, il ne va pas connaître la « grandeur », mais « la nostalgie et le désir de la grandeur » :

L'enfant écoute, répète craintivement d'abord, puis avec complaisance. Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur (Michon, 1983j, pp. 15-16).

L'apprentissage ne se fait que d'une manière segmentaire :

Il toucha des manuels d'arithmétique, de géographie ; il les serra dans son paquetage qui sentait le tabac, le jeune homme pauvre ; il les ouvrit et connut la détresse de qui ne comprend pas, la révolte qui passe outre, et, au terme d'une alchimie ténébreuse, le pur diamant d'orgueil dont l'entendement éclaire, le temps d'un souffle, l'esprit toujours opaque (Michon, 1983k, p.18).

Pour conquérir la « grandeur » et épouser la Belle Langue à laquelle il a été initié par Élise, André Dufourneau part pour l'Afrique où il s'illusionne : il veut devenir maître, avoir le pouvoir sur les individus. Dufourneau est le dominé, associé aux esclaves

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

grâce à sa langue, sa culture, sa ruralité, ses origines. Il est mort de la main de ceux qu'il a voulu opprimer».

Le narrateur est un témoin, il est le messager des vies désastreuses qu'il raconte : « Et moi seul, j'échappai, pour venir te le dire » (Michon 1983 I, p. 136).

Samuel Beckett a influencé toute une génération sur la technique du dépouillement, ou dénudation, une caractéristique de son œuvre qui se manifeste dans la manière de réduire la complexité des objets, des lieux, des événements, des personnages et même de la langue, pour souligner des aspects essentiels de l'existence et de la condition humaines. Michon reprend cette contrainte entre grandeur du langage et son échec, l'écriture n'atteint jamais son objet. Dans *Vies minuscules* [Small lives], il parle « d'écrire pour ceux qui n'ont pas eu droit à la parole », de donner une voix à des personnes ordinaires qui ont vécu des vies souvent oubliées. La nouvelle *Vie du Père Foucault* [The life of Father Foucault] qui fait partie du livre *Vies minuscules* [Small lives] en est illustrative. Le narrateur, blessé à la suite d'une altercation qu'il a provoquée sous l'effet de la boisson, et le Père Foucault, atteint d'un cancer à la gorge, se retrouvent réunis dans le même hôpital. Le nom du père fait allusion au philosophe Michel Foucault, dont le livre *Vie des hommes infâmes*, [Life of infamous men] a inspiré Pierre Michon. Le malade, veuf et sans enfant, est illettré, donc étranger à l'univers des livres. Il refuse d'aller dans un hôpital parisien afin d'être guéri à cause de la honte et la crainte d'avoir à remplir des papiers administratifs et d'avoir à avouer publiquement son illettrisme. Le narrateur, emprisonné dans la stérilité d'une vocation d'écrivain bouleversée, découvre chez le père Foucault un amour fou de la parole auquel il aspire sans avoir l'audace de l'admettre.

Cet homme qui jamais ne traça une lettre, *était plus écrivain que moi : à l'absence de la lettre, il préférait la mort. Moi, je n'écrivais guère ; je n'osais davantage mourir ; je*

⁹ Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural Intertextes]. *Journal of Romanian Literary Studies*, ed. Iulian Boldea, UPM, no. 13, Tg. Mureș, Editura Arhipelag XXI, 2018, pp. 44-45.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

vivais dans la lettre imparfaite, la perfection de la mort me terrifiait. Comme le père Foucault cependant, je savais ne rien posséder ; mais, comme mon agresseur, j'eusse voulu plaire, gloutonnement vivre avec ce rien, pourvu que j'en dérobasse le vide derrière un nuage de mot (Michon 1983 m, p. 158).

Chez Pierre Michon et Samuel Beckett, on retrouve l'attente et l'absence : l'attente absurde, sans fin dans *En attendant Godot* [Waiting for Godot] (les deux personnages principaux, Vladimir et Estragon, attendent un certain Godot, qui ne viendra jamais) qui devient une métaphore de la condition humaine, et l'attente d'une révélation, d'un événement fondateur (écrire « la grande œuvre ») qui n'arrive pas, ou arrive trop tard.

3. Intertextualité historique et mythologique

L'écrivain convoque l'histoire de la France rurale et la mémoire collective paysanne, avec des échos à l'historien majeur du XIXe siècle, Jules Michelet et à la tradition orale. Michon cherche à donner une voix aux petits paysans, aux marginaux, aux figures locales du Limousin, aux gens absents de la grande Histoire, mais qui méritent d'être « sauvés de l'oubli ». Ce fait suppose la reconstitution de la mémoire collective, nourrie par la souffrances des « vies minuscules », leur combat et leur espérance, par la littérature. Chez Michon, c'est un thème assez profonde, mais sans être exprimé d'une manière explicite. La mémoire collective est mythifiée, fabriquée par le récit. Contrairement à Jules Michelet qui voulait reconstituer une mémoire nationale, chez Michon la mémoire collective est fragmentaire, trouée, subjective, il accepte les blancs, les silences

On retrouve le rapport entre les petites vies et les grands événements dans *Vies minuscules* [Small lives], *Les Onze* [The eleven], *Abbés* [Abbots] ou *La Grande Beune* [The Great Beune]. Même si ces vies modestes n'ont pas laissé aucune trace dans l'Histoire, l'écrivain leur donne une éternité et choisit de raconter ces vies avec une langue élevée, sacrée, faisant de la littérature un acte de justice mémorielle. Ces gens sont affectés par les grands événements de l'histoire : la Seconde Guerre Mondiale, la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Révolution, la présence du clergé. La guerre apparaît comme quelque chose qu'on ne nomme pas mais qui a laissé des traces indélébiles. Le personnage qui apparaît dans la *Vie de Georges Bandy* [Life of Georges Bandy] a été un prêtre charismatique très admiré par le narrateur enfant. On assiste à la chute progressive de cette figure représentant l'Église : Bandy devient un alcoolique. Cette chute est métaphorique de la crise morale que traverse la société après les deux guerres, la perte des repères spirituels.

Le clergé est lié à la mémoire collective rurale, vu comme héritage culturel, comme une forme de transmission du savoir. L'Église était le seul accès au langage, à l'Histoire. Il y a chez Pierre Michon une empreinte quasi sacrée de l'écriture, écho de l'épopée antique : donner de la beauté à l'échec. Même si les personnages viennent d'un monde des oubliés, des anonymes, l'écrivain les élève au rang de héros tragiques et leurs destins deviennent des épopées intérieures. La langue qu'il utilise pour décrire les figures rurales déchues (les ratés, les fous ou les alcooliques) est sacrée, poétique et rappelle celle de la Bible ou des tragédies grecques. Ces personnages soumis à une fatalité continue (poids familial, historique, silence, misère sociale) essaient de dépasser leur condition et se hisser hors de l'anonymat à travers l'art, la foi, l'amour, l'écriture mais tombent dans l'échec. Eugène et Claudie, personnages des *Vies minuscules* [Small Lives], hantés par l'isolement et la solitude, vivent dans un petit hameau rural du centre de la France. Le thème de la solitude, omniprésent dans l'œuvre fait référence à la solitude du narrateur face à l'écriture. Le narrateur est dans une position de chute et avoue son incapacité et ses tentatives ratées d'écrire. L'isolement géographique des personnages est aussi un isolement sociale. Leur solitude va au-delà du social, elle affecte l'existence même. Ils ne laissent aucune trace, ils sont absents et incapables de dépasser leur condition et restent seuls face à l'oubli, à la mort. Eugène et Claudie sont les miroirs du narrateur, représentant une forme d'échec du langage et de la communication.

Les digressions historiques mélangent les éléments de la préhistoire et de la modernité : dans *La Grande Beune* [The Great Beune], le narrateur reste impressionné par « l'outillage d'abattoir » qu'il découvre au fond de la salle de classe : dans une vitrine, il

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

y a des outils en silex classifiés à l'aide des étiquettes collées sur ces instruments. Les cartes postales avec des monuments préhistoriques du bureau du tabac où travaille la buraliste, la violence sauvage de l'homme s'entremêlent avec l'air urbain et moderne de l'élégance d'Yvonne qui distribue des vignettes. Les éléments préhistoriques, le patois qui donne de la couleur au texte, relèvent une mentalité et un primitivisme campagnardes¹⁰.

Ce qui dormait sous la poussière dans un meuble à vitrine, contre le mur du fond, venait de beaucoup plus loin. Cela venait du siècle dernier, de l'époque barbichue, de la République des Jules, de ces temps où des curés périgourdins athlétiques retroussant leur soutane rampaient dans les grottes vers les os d'Adam, et où des instituteurs, périgourdins aussi, de même rampaient et se crottaient avec quelques mouflets vers l'os prouvant que l'homme n'est pas né d'Adam ; ça venait de là, comme l'attestaient les étiquettes collées sur chaque objet où des noms savants avaient été calligraphiés de la belle main qui caractérise ces temps, [...] mais ça venait aussi, [...] de notre siècle, de 1920 et alors la calligraphie avait déjà laissé de belles plumes à Verdun, de 1950 et la calligraphie [...] était retombée en cendres, en pattes de mouches, dans les enfers de la Pologne et de la Slovaquie [...] C'étaient des armes à ce qu'on dit ; des harpons, des haches, des lames, qui avaient l'air des cailloux [...] c'étaient les silex, les fabuleux silicates qui ont reçu les noms de patelins perdus [...] (Michon, 1996a, pp. 15-17).

La chasse au renard et la danse « sotté » autour de la bête, de la proie vue comme un trophée du chasseur, sont des éléments spécifiques à la sauvagerie de la société ancienne :

C'étaient des enfants d'école, de ceux qui habitaient la commune des Martres, [...] deux d'entre eux portaient sur un bâton pesant à leur épaule me surprit fort, et d'abord

¹⁰ Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural Intertextes]. In I. Boldea (Ed.), *Journal of Romanian Literary Studies*, 13, Editura Arhipelag XXI, 2018, 465-476.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

j'en doutai ; mais non, c'était bien un renard, suspendu par les pattes à la mode ancienne ou sauvage, et on ne savait pourquoi ce moyen transporté à travers le froid. La bête était évidemment morte, la grosse touffe [...] balayait les pieds des enfants, pesamment rousse sous le ciel vert. [...] Ce trophée d'un autre âge que des chasseurs nabots apportaient vers moi, l'offrande qu'ils m'allaient en faire, [...] les danses sottes des autres qui gambadaient autour, tout cela décupla ma scélératesse, [...] J'étais dans un fabliau obscène (Michon, 1996b, p. 39).

La violence des hommes envers les femmes est un cachet du primitivisme :

C'était Lascaux au moment où les célibataires accroupis épousent leur pensée, conçoivent, brisent les bâtons d'ocre et touillent le charbon de bois dans une flaque, se taisent, le chapeau à andouillers posé à côté d'eux ; [...] ils aiment les femmes [...] et vont tout ça l'heure les jeter avec cette joie contre ces murs, [...] traçant de grandes vaches rouges plus blessées que des femmes, comme elles bondissantes et joyeuses, traquées. Les vieux célibataires n'étaient pas là non plus, il y avait Jeanjean à la place (Michon, 1996a, pp. 61-62).

4. Intertextualité religieuse et mystique

Pierre Michon se déclare un « nietzschéen chrétien », son lien avec la religion est « émotionnel et légèrement hystérisé », son style est « imprégné » de christianisme, faisant référence à la foi, à la grâce, au don, au doute¹¹.

En l'an 976, des moines bénédictins viennent bâtir leur monastère dans la Vendée. L'île est décrite comme « naine » se trouvant face à la mer où les rivières le Lay et la Sèvre « s'épousent » :

¹¹ Maia Beyler, La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain [Literature has helped man to become more human]. *BCS NEWS MAGAZINE*, n° 48, 22 juin 2012.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ces épousailles justement sont fécondes en sables, en boues, en coques d'huîtres, et de tous ces rebuts que les rivières calmement arrachent et broient, vaches mortes et chablis, déchets [...] De sort que ce n'est pas la droite mer ni le fleuve franc qu'Èble a sous les yeux, mais quelque chose de tors et de mêlé [...] Ce n'est pas la terre, puisque les mouettes crient au-dessus des anguilles, ni la mer, puisque des corbeaux et des milans s'envolent avec une vipère dans le bec (Michon, 2002a, pp. 14-15).

Le début du chantier :

Èble lui demande à frère Hugues, le jeune, le clerc, de venir près de lui et d'ouvrir le Livre et de lire le Troisième Jour de la Création. La voix d'Hugues est forte et jeune, broyée et brûlante. Il lit : 'Dieu dit : que les eaux s'amassent au-dessous du ciel en un seul lieu pour que paraisse le sec. Et il en fut ainsi. Et Dieu appela le sec : terre, et il appela : mers l'amas des eaux. Et Dieu vit que cela était bon. Troisième jour.' Hugues tremble un peu. Èble tend le bras vers la fenêtre qui donne l'embouchure, il dit : Nous en sommes au deuxième jour. La terre et les eaux ne sont pas démêlées. Le Tohu et le Bohu qui sont là-dessous, nous allons en faire quelque chose sur quoi on peut mettre le pied (Michon, 2002b, pp. 14-15).

Tohu Bohu est une locution biblique en hébraïque, rendue en français par les traductions vide et vague, « solitude et chaos, désert et vide », les premières lignes de la Genèse que représente l'état pré-crétionnel. Èble insiste que le but soit de transformer le chaos en un endroit habitable, un « terrain sur quoi on peut mettre le pied » (Michon, 2002c, pp. 14-15). L'abbé Èble demande au jeune clerc, frère Hugues, de lire le Troisième Jour de la Création. Hugues lit la séparation des eaux, la création de la terre et des mers. Au lieu de se contenter de cette lecture, l'abbé insiste que le monde se trouve encore en chaos et que la création est en cours. Donc, à ce processus l'homme doit aussi participer.

Michon s'inspire des vies de saints médiévales (les hagiographies). Plusieurs personnages sont décrits avec une aura de sainteté. Ses figures de saints sont des marginaux, des oubliés,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

des pécheurs. L'écrivain les sauve par l'écriture que remplace la foi : l'art devient la seule forme de salut pour ceux que Dieu et l'histoire ont oubliés.

Michon utilise le latin religieux et des noms qui évoquent une culture cléricale ancienne. Cette culture imprègne toute son œuvre et forge son style, son imaginaire et ses figures. L'écrivain grandit dans une France rurale catholique. Sa formation est imprégnée de rites, de latin, de symbolisme religieux, de rhétorique chrétienne, de récits hagiographiques.

Les personnages des *Vies minuscules* [Small lives] sont mythifiés à travers de nombreuses références à la Bible. Le style de Michon rappelle les *Vies de saints* [Lives of the saints] et la structure des récits dans *Vies minuscules* [Small lives] reprend celle des textes mystiques : George Bandy et le père Foucault sont des figures cléricales. Chez Michon, les « saints » sont des gens ordinaires : un oncle alcoolique, une cousine prostituée, un instituteur raté.

La « Grâce » que le narrateur espère venir tout au long des *Vies minuscules* [Small lives] correspond à la « Grâce » divine du *Nouveau Testament* [New Testament] responsable pour la vocation : dans la *Vie de Georges Bandy* [Life of Georges Bandy], la vocation ne s'accomplit pas, même si l'abbé convoque la Grâce et montre qu'il en est digne. Il y a dans l'œuvre de Pierre Michon une confrontation avec l'absence du Verbe, la stérilité littéraire du narrateur, « athée mal convaincu » qui ne croit « qu'à la Grâce »¹².

Les références aux Écritures, des motifs de l'hagiographie, des allusions théologique et l'emploi du vocabulaire liturgique allient les contraires – le sacré et le profane. Le meilleur exemple est celui de l'abbé Bandy, épris des « maîtresses et de théologie », dont la « messe impeccable était une danse de séduction », des femmes qu'il aime. Il aime Dieu, aussi « sans doute, croyant alors que la Grâce ne se prêtait qu'aux riches, aux beaux parleurs ; lui-même sûrement, qui s'encombraient de chasubles sous les voûtes et de lourde moto sous le soleil, de belles maîtresses et de théologie

¹² Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural intertexts]. In I. Boldea (Ed.), *Journal of Romanian Literary Studies*, 13, Editura Arhipelag XXI, 2018, 465-476.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

». (Michon, 1983n, p. 185). Ses cigarettes propagent une « odeur quasi liturgique, femelle, cléricale ».

Il en tira quelques bouffées, la jeta, referma son blouson et, ayant d'un geste ineffable, digne d'un grand dignitaire jadis en chasse, pris à pleines mains et jeté tout le poids de sa soutane sur la jambe d'appui, il enfourcha l'énorme bécane et disparut (Michon, 1983o, p. 185).

Cette citation rend compte de son côté profane. Des curés, des saints et des innocents peuplent les récits de Pierre Michon : curé de Nogent, Ch. Carreau, St. Martin, St. Enimie, St. Patrick, Georges Bandy, Père Foucault, Rémi Bakroot, Joseph Roulin dont la mort ressemble à des épiphanies ou Pentecôtes : le dernier regard du père Foucault « l'aura recommandé aux grands anges tout blancs dans la cour », (Michon, 1983p, p. 159), l'élévation de Rémi en « Comte d'Orgaz », le « Grand Soir » de Roulin qui « se dilue » dans le ciel et la mort de Toussaint Peluchet qui implique chute, dans l'abîme de puits et élévation lors de la jouissance qu'il ressent en pensant embrasser Antoine, son fils :

Il avait rejoint le fils. Quand de toute évidence il le tint embrassé, il le hissa avec lui sur la margelle pourrie du puits dans quoi fougueusement ils se précipitèrent, un comme le saint et son bœuf, leurs bras étreints, leurs yeux riant, leur chute indiscernable balayant des scolopendres et des plantes amères, éveillant l'eau triomphante, la soulevant comme une fille ; le père cria en se brisant les jambes, ou le fils ; l'un maintint l'autre sous l'eau noire, jusqu'à la mort. Ils furent noyés comme des chats, innocents, balourds et consubstantiels tels deux de la même portée. Ensemble ils allèrent en terre sous un ciel en fuite, dans la bière d'un seul, au mois de janvier 1902 (Michon, 1983q, p. 68).

5. Intertextualité picturale

Chez Michon, la peinture devient un miroir de l'écriture : une écriture visuelle, inspirée des couleurs, de la lumière, de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'ombre, des textures, les descriptions qui imitent la composition visuelle d'une toile, les références implicites ou explicites à des peintre ou des œuvres.

Les références aux images et aux peintres attestent la mémoire culturelle de l'écrivain : la référence à « l'édition magnifique, illustrée » de Kipling atteste les Indes comme l'objet du désir du petit Bakroot qui reste étonné par l'exotisme du paysage luxueux : « Indes [...] l'or glorieux, l'or que tout adjectif indifféremment peut qualifier, l'or courait là-dedans *comme le suif dans la viande* ; comme le sang indomptable dans la chair lourde, précieuse, des dolentes en crinoline [...] » (Michon, 1983r, pp. 115-116).

Il y eut aussi le Kipling. C'était l'année de ma cinquième [...] je découvrais seulement *Le Livre de la jungle* [Jungle Book]. [...] C'était une édition magnifique, illustrée celle-ci aussi [...] d'aquarelles délicates, fouillées comme des temples barbares, avec là-bas des Himalayas, les fruits empoisonnés des pagodes que portent les forêts chaudes, et plus près des rickshaws attelés amenaient qui sait vers quel plaisir de belles victoriennes à ombrelle jusque sous les pattes d'éléphants parés que montaient des radjahs de rose, d'amande et de tilleul, tandis qu'au premier plan, rêveurs, rasés, courtois et rapaces, des gentlemen et des fripouilles, galonnés, indiscernables sous la même vareuse écarlate et le casque parfait de la fabuleuse armée des Indes, contemplaient calmement ce monde, Himalayas, rois barbus et ladies pulpeuses sous l'ombrelle, ce monde était leur pâture (Michon, 1983s, pp. 115-116).

L'écrivain fait référence à Rudyard Kipling dans les *Vies minuscules* [Small Lives]. Dans le chapitre dédié à André Dufourneau, l'oncle du narrateur, l'écrivain utilise cette référence pour évoquer l'idée d'évasion vers un idéal de grandeur. Pour le narrateur, lire Kipling, c'est rêver d'un monde plus grand, hors du monde rural des anonymes ratés et des marginaux. C'est de l'aventure coloniale, de l'exotisme, aspirer à une grandeur perdue qui n'a pas lieu que rarement, par la grâce de l'écriture. L'écriture

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

devient un moyen de résurrection littéraire des vies humbles, un salut commun pour donner du sens à des gens oubliés.

Il semble que l'écrivain rend hommage à des peintres célèbres, Rembrandt, Rubens, Delacroix, Monticelli :

Van Gogh a beaucoup pensé à Marseille [...] cette imaginaire Mecque des artistes, comme il disait, qu'il fut seul sans doute de tous les artistes à juger d'elle, tout ça parce qu'il y avait vécu et était mort, perdu d'arrogance, de misère et d'absinthe, le peintre Monticelli qu'il plaçait très haut, auprès de Rembrandt, Rubens, Delacroix, Monticelli dont je ne saurais juger les toiles mais dont on me dit qu'elles ne sont pas si laides ; seulement celui-ci, l'or de Manhattan ne l'a pas renfloué, sur quelque tombe provençale à l'ombre les touristes lisent son nom qui ne leur dit rien, il est perdu (Michon, 1988a, p. 44).

et au Manet : « qui sait si Van Gogh riche n'eût pas été élégant comme Manet, épris comme lui d'étiquette ». (Michon, 1988b, p. 44). Michon glorifie la peinture et l'acte de création comme un art fraternel de la littérature, capable de ranimer les figures du passé. Peinture et littérature s'y rejoignent. Goya, Rembrandt, Van Gogh sont des figures de l'artiste extrême. L'acte de création est en liaison avec une souffrance existentielle. Goya est le peintre de l'horreur humaine, il est l'incarnation de la conscience tragique de l'histoire et témoin des guerres, des ténèbres et des monstres. Rembrandt est le peintre du vrai, il peint l'âme, cherche Dieu, il incarne une figure quasi biblique. Vincent Van Gogh est fou de lumière et brûle de trop voir et sentir et Michon y trouve le martyr fraternel.

L'écrivain accorde une grande importance au visuel qui offre de la force à l'écriture, c'est ce qui justifie les références picturales, aux toiles des peintres qui livrent des symboles, des thèmes, des couleurs¹³. Dans les *Vies minuscules* [Small Lives], le portrait de Dufourneau est tracé lors d'une photographie conservée dans « le musée familial », où il est debout, « dans le

¹³ Pintican, Alina, Intertextes culturels [Cultural intertexts]. In I. Boldea (Ed.), *Journal of Romanian Literary Studies*, 13, Editura Arhipelag XXI, 2018, 465-476.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

bleu horizon de l'infanterie » et un portrait de Chateaubriand : « Immobile, les yeux vagues et posés sur cet horizon de visions et de clarté, le vent de mer comme une main de peintre romantique défaisant ses cheveux, drapant à l'antique sa veste de coton noir ». (Michon, 1983t, p. 23) ; peint par l'artiste Girodet, le tableau s'intitule *Un homme médite sur les ruines de Rome*.

Puis, c'est un portrait du jeune Faulkner, qui comme Dufourneau « était petit », où on peut apercevoir « l'air hautain à la fois et ensommeillé, l'œil pesant mais d'une gravité fulgurante et noire, et, sous une moustache d'encre qui jadis déroba la crudité de la lèvre vivante comme le fracas tu sous la parole dite, la même bouche amère et qui préfère sourire » ». (Michon, 1983u, p. 23).

Le récit de *La Grande Beune* [The Great Beune], initialement titré selon le tableau de Courbet – *L'Origine du monde* – renvoie à l'origine du texte, car y sont évoqués les artistes ayant peint au fond des cavernes et abonde en analogies souterraines : la Sybille de Cumes, la grotte vierge, vide qui est « dévoilée » par Jean le pêcheur lors d'une visite avec le narrateur et sa bien-aimée, Mado, les Vénus Callipyges des peintures rupestres.

Pierre Michon a recouru à la peinture dans la plupart de son œuvre, peut-être pour faire revivre les toiles et les personnages des peintures : par le récit de la *Vie de Joseph Roulin* [The Life of Joseph Roulin] il veut faire connaître le visage inconnu du modèle de Van Gogh, le facteur Roulin, républicain, sans envergure, peint à maintes reprises par Van Gogh. Van Gogh n'est pas le personnage central du récit. Son modèle, homme du peuple, ouvrier, père, devient une figure immortelle grâce à son portrait. Il devient un héros pictural, une figure sacrée.

Michon, comme Victor Hugo s'intéresse aux « petites vies », mais dans un style différent. Il fait allusion de manière métaphorique à Gavroche des *Misérables* [Les misérables], en lien avec les figures populaires de la littérature et de l'art. L'écrivain se sert du personnage Gavroche pour construire les rêves républicains du facteur dans la *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin]: « Comme cela se fit, quelles figures hasardeuses cela prit pour s'installer, il n'est pas sorcier de le deviner : l'image de Gavroche n'en finissant pas de bondir ou de

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

tomber, la haute barricade – et la petite cocarde, dans un livre dépenaillé [...]». (Michon, 1988c, p. 22).

La référence à Gavroche, figure mythique de la littérature du XIXe siècle, marque la filiation entre l'art de Van Gogh (qui peint les anonymes et les marginaux) et la littérature de Victor Hugo (qui écrit leur grandeur). Michon donne voix et fait sortir de l'oubli le facteur Roulin qui devient par la peinture ce qu'était Gavroche par la littérature, un personnage, à la fois simple, réel et célèbre. Gavroche est évoqué comme référence culturelle, il n'est pas un personnage. Il est une figure archétypale de l'enfance populaire, indignée, libre et poétique. L'écrivain utilise ce motif pour montrer le lien entre la littérature, l'art et le réel et comment ces arts peuvent élever, mais aussi tromper et transformer les figures du peuple.

Le père Foucault des *Vies minuscules* [Small lives], est comparé à l'un des modèles de Van Gogh : « L'homme assis de Van Gogh, [qui] n'est pas plus massivement endolori ; mais il est plus complaisant, pathétique, assurément moins discret ». (Michon, 1983w, p. 150). La fenêtre de la chambre où le narrateur se couche lors du séjour aux grands-parents est semblable à celle de Van Gogh dans Arles,

On me mit à coucher dans une petite chambre à l'odeur moisie, au couvre-lit blanc et édredon rose crevette, à fenêtre exigüe et fraîche comme celle de Van Gogh dans Arles ; et y pendaient aussi, comme sous la plume d'Artaud la décrivant, 'de vieux gris-gris paysans', serviettes rêches et buis bénit ; ma grand-mère avait disposé des fleurs, des zinnias peut-être, dans un verre ébréché (Michon, 1983x, p. 85).

et le ciel gris est dans la "manière du premier Van Gogh » :

Les frères Bakroot [...] cheminent indéfiniment à la rencontre l'un de l'autre sur une terre de tourbes, d'étendue vaine que la mer de part en part étreint, de polders et de patates naines sous un ciel colossalement gris dans la manière du premier Van Gogh, l'un peut-être ladre et précédé d'une crécelle, ou vilain labourant en

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

braies brunes au premier plan d'une Chute d'Icare, et l'autre, le plus jeune, le mieux dégrossi, portant à la mode batave, c'est-à-dire provinciale, pluvieuse et comme de deuxième main, la collerette à l'espagnole et l'épée tolédane (Michon, 1983y, pp. 102-103).

L'écrivain évoque les couleurs de Van Gogh avec une précision sensuelle : le bleu, le jaune brûlé d'Arles, l'ocre. Le gris de Van Gogh n'est pas le gris tempéré, le gris de la ville ou de la pluie d'octobre. C'est un gris vivant, chargé, palpitant. Le jaune de chrome, Van Gogh le prend et le pousse au cri. Chez Michon, c'est le jaune des blés pauvres et du soleil sans tendresse. Le bleu est celui d'un matin froid dans la campagne creusoise, mais chez le peintre, c'est celui de la nuit, de prière ou celui du cri. Le vert est la couleur des mousses, des haies, de la province, de l'abandon. Van Gogh fait de cette couleur une fête végétale. Van Gogh plante le rouge dans la terre, sur les toits, c'est le rouge feu, le rouge brique. Chez Michon, c'est le rouge du vin dans la gorge des disparus. Tous deux, la prose par Michon et la peinture pour Van Gogh, ont recherché le sacré dans l'infime et l'éblouissement dans la boue.

Dans *Les Onze* [The eleven], Michon met en scène un peintre fictif, François-Élie Corentin, qui peint les onze membres du Comité du salut public pendant la Révolution française, qui en 1794, instaura le gouvernement révolutionnaire et la politique dite de Terreur. L'un des membres était Robespierre, l'œil central. Il est nommé mais jamais décrit. C'est un faux tableau qui interagit avec l'histoire réelle, présenté comme un chef-d'œuvre, conservé au Louvre. Ce tableau a été une commande du pouvoir révolutionnaire, donc un instrument de propagande. Michon fait la description du tableau qu'il a inventé dans une manière réaliste. Tout semble réel, les biographies de peintres et les descriptions techniques du tableau.

Les intrusions de l'auteur modifient brutalement la perception du lecteur – il suffit une seule intervention et le lecteur est conduit vers l'intertextualité :

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

J'imagine un soir d'hiver ; une paysanne jeunette en robe noire fait grincer la porte du buffet, en sort un petit cahier perché tout en haut, ' le cahier d'André ' , s'assied près de l'enfant qui s'est lavé les mains. Parmi les palabres patoises, une voix s'anoblit, se pose un ton plus haut, s'efforce en des sonorités plus riches d'épouser la langue aux plus riches mots. L'enfant écoute, répète craintivement d'abord, puis avec complaisance (Michon, 1983z, p. 15).

et encore : « C'est mon grand-père, c'est un chouan, un employé des Postes » (Michon, 1988d, p. 13).

Le texte comporte souvent des interventions d'auteur pour rassurer le lecteur : « Je l'ai moi-même connu, retraité dans une petite maison blanche, près du cimetière du bourg ; taillant des rosiers dans un jardin minuscule, il [le facteur] parlait haut et volontiers, avec un grasseyement joyeux ». (Michon, 1983a, pp. 24-25). « Et moi seul j'échappai, pour venir te le dire ». (Michon, 1983b, p. 136).

Pierre Michon a offert de fortes œuvres de l'héritage culturel avec le raffinement d'un grand style, il a recouru aux signes du passé, aux photos, aux archives, il a fait l'enquête du musée du passé.

6. Conclusions

L'intertextualité donne à l'écriture de Pierre Michon une valeur d'érudition et trouve ses racines dans ses lectures. Conséquence de la bibliophilie de l'auteur, l'intertextualité crée un lien entre l'auteur et le lecteur qui fait la découverte de l'intertexte par son expérience. La pratique intertextuelle, élément intégral de l'œuvre, à travers les traces référentielles et citationnelles, fait une union avec l'œuvre de Pierre Michon rendant un hommage aux artistes afin de les immortaliser dans la mémoire collective. L'intertextualité est celle qui nourrit l'écriture, qui fait parler les silencieux et donne la grâce littéraire à ceux que l'Histoire a oubliés. Il ne cache pas ses références, ce qui crée une littérature « hantée » par la mémoire des Grands Auteurs.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cet aspect central de son œuvre plonge son univers littéraire dans un dialogue permanent avec les textes du passé, les grands récits fondateurs (Illiade, Bible, hagiographies) ou avec les figures littéraires prestigieuses (Faulkner, Rimbaud, Flaubert). Les critiques littéraires pensent que l'intertextualité chez Pierre Michon est un signe de l'érudition et un moyen de conférer une grandeur mythique aux vies communes, plongées dans l'anonymat. Les petites vies sont éclairées par les grands œuvres.

Chez Pierre Michon, l'intertextualité apparaît comme une filiation, une stratégie d'écriture qui structure son œuvre placée sous le signe de la mémoire littéraire et artistique.

Références:

Livres ou chapitres de livres :

Bakhtine, M. (1970). *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* [The problems of Dostoevsky's poetics]. L'Âge d'Homme.

Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture* [The zero degree of writing]. Seuil.

Barthes, R., (1973). *Le Plaisir du texte* [The pleasure of the text]. Seuil.

Barthes, R., (1973). *Théorie du texte* [Text theory]. Encyclopaedia Universalis.

Beckett, S., (1999). *En attendant Godot* [Waiting for Godot]. Presses UNiversitaires de France.

Faulkner, W., (1963). *Absalon ! Absalon !* [Absalon ! Absalon !]. Gallimard L'Imaginaire (2000).

Flaubert, G., (2007). *Salammbô* [Salammbô]. Leda.

Foucault, M., Barthes, R., Derrida, J., Baudry, J.-L., Goux, J.-J., Houdebine, J.-L., et al. (1968). *Tel Quel, Théorie d'ensemble* [Tel Quel, overall theory]. Seuil.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré* [Palimpsest, writing degree zero]. Collection Poétique : Seuil.
- Genette, G. (1994). *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune* [Introduction to the architect, fiction and diction]. (Trad. De I. Pop). Univers. (Original work published 1979).
- Hugo, V., (2015). *Les Misérables* [Les misérables]. Penguin Classics.
- Hugo, V., (2017). *La Légende des Siècles* [The Legend of the Centuries]. Createspace Independent Publishing Platform.
- Kristeva, J., (1969). *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse* [Séméiotikè – Research for a semanalysis]. Seuil.
- Michon, P. (1984). *Vies minuscules* [Small lives]. Gallimard.
- Michon, P. (1988). *Vie de Joseph Roulin* [The life of Joseph Roulin]. Éditions Verdier.
- Michon, P. (1991). *Rimbaud le fils* [Rimbaud the son].
- Michon, P. (1996). *La Grande Beune* [The origin of the world]. Gallimard.
- Michon, P. (1996). *Roi du bois* [The king of the wood]. Verdier.
- Michon, P. (2002). *Abbés* [Abbots]. Verdier.
- Pintican Petriș, A. (2020). *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Pierre Michon* [The poetics of space in Pierre Michon's work]. L'Harmattan.
- Pintican, A. (2018). *Intertextes culturels* [Cultural Intertexts] *Journal of Romanian Literary Studies*, Editura Arhipelag XXI.
- Prevost, A. (2016). *Manon Lescaut* [Manon Lescaut]. Createspace Independent Publishing Platform.
- Proust, M., (1992). *À la recherche du temps perdu* [In search of lost time]. Gallimard.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Stevenson, L. R., (2016). *L'île au trésor* [Treasure island]. Createspace Independent Publishing Platform.

Articles:

Laval, M. (2007). Entretien : Pierre Michon [Interview : Pierre Michon]. *Télérama*, 3015.

Leclair, B. (2006). Pierre Michon, pirate au long cours [Pierre Michon, long-term pirate]. *Quinzaine littéraire*, 919.

Maia Beyler, M. (2012). La littérature a aidé l'homme à devenir plus humain [Literature has helped man to become more human]. *BCS NEWS MAGAZINE*, 48.

Comunicare interculturală

FLOUTING THE COOPERATIVE PRINCIPLE IN CROSS-CULTURAL COMMUNICATION: MISUNDERSTANDINGS AND PRAGMATIC FAILURES¹

Gabriel-Dan BĂRBULEȚ

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: gabriel.barbulet@uab.ro

Abstract

This study provides an in-depth examination of the ways in which cultural differences influence the manner in which speakers flout Grice's Cooperative Principle, ultimately resulting in frequent misunderstandings and pragmatic failures during intercultural communication. Building on the theoretical framework established by H. P. Grice, the paper investigates how the four conversational maxims, Quantity, Quality, Relation, and Manner, are not universally interpreted or prioritized in the same way across diverse cultural settings. In many instances, speakers from different linguistic and cultural backgrounds unintentionally violate or deliberately flout these maxims, not out of a desire to deceive or disrupt conversation, but as a reflection of their culturally embedded communicative norms and expectations. Such divergences in the interpretation and application of the maxims often lead to breakdowns in communication, where interlocutors misinterpret intentions, infer incorrect meanings, or fail to achieve mutual understanding. Through a cross-cultural pragmatic perspective, this study aims to uncover the subtle yet profound ways in which

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 30.09.2025. Accepted: 01.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BĂRBULEȚ, G.-D. (2025). *FLOUTING THE COOPERATIVE PRINCIPLE IN CROSS-CULTURAL COMMUNICATION: MISUNDERSTANDINGS AND PRAGMATIC FAILURES*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 323-338. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.161.13>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

differing cultural assumptions about cooperation, relevance, politeness, and clarity shape discourse practices and contribute to miscommunication. By analyzing a variety of authentic intercultural exchanges, the paper highlights the importance of recognizing and adapting to these pragmatic differences in order to promote more effective and sensitive communication across cultural boundaries.

Keywords: pragmatics; cooperative principle; cross-cultural communication; conversation maxims; flouting maxims.

Introduction

Communication across cultures presents a unique set of challenges, often rooted in differing pragmatic norms and expectations. One central framework for understanding effective communication is Grice's (1975) Cooperative Principle, which posits that participants in a conversation generally adhere to four maxims, Quantity, Quality, Relation, and Manner, to ensure mutual understanding. These maxims function as implicit guidelines for producing and interpreting meaningful discourse. However, in real-world interactions, especially those that span cultural boundaries, speakers frequently flout these maxims, either strategically, to generate implicature, or unintentionally, due to differences in communicative conventions.

Flouting, in Gricean terms, occurs when a speaker deliberately appears to break a conversational maxim in a way that signals an implied meaning to the hearer. While this practice is often contextually appropriate and even necessary within a shared cultural frame, it can result in pragmatic failure when the hearer interprets the utterance literally or according to different cultural norms. In cross-cultural communication, this disconnect can lead to confusion, offense, or misjudgment, ultimately impeding the communicative goal.

This article investigates how flouting the Cooperative Principle contributes to miscommunication in cross-cultural interactions. It focuses on pragmatic failure as a critical concept in intercultural pragmatics, drawing upon Thomas's (1983) distinction between pragmalinguistic and sociopragmatic failure. The study analyzes a set of real-world case studies from diverse intercultural settings, business, academia, and tourism, to

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

uncover recurring patterns of misunderstanding resulting from maxim flouting. By situating these examples within established theories of intercultural communication (Hall, 1976; Hofstede, 2001; Scollon & Scollon, 1995), the analysis seeks to bridge theoretical insights and practical implications.

The central aim of the paper is twofold: to illustrate how implicit cultural assumptions shape pragmatic expectations, and to demonstrate how breaches, intentional or otherwise, of Grice's maxims can hinder successful intercultural communication. Through this investigation, the article highlights the necessity of developing intercultural pragmatic competence to navigate and mitigate such misunderstandings effectively.

Literature Review

The Cooperative Principle and Conversational Maxims

The foundation of pragmatic theory in modern linguistics owes much to H. P. Grice, who, in his seminal paper *Logic and Conversation*, introduced the Cooperative Principle, the idea that interlocutors are expected to cooperate in conversation by adhering to four maxims: Quantity, Quality, Relation, and Manner (Grice, 1975, p. 45). These maxims guide speakers to provide the right amount of information (Quantity), ensure truthfulness (Quality), maintain relevance (Relation), and be clear and orderly (Manner). Grice acknowledged that speakers frequently appear to "flout" these maxims, not to deceive, but to generate implicatures, or indirectly conveyed meanings understood within context (Grice, 1975, p. 49). For example, a sarcastic remark that violates the maxim of Quality may still be interpreted correctly when both speaker and hearer share the same pragmatic expectations.

Flouting, Implicature, and Intentional Deviations

Flouting must be distinguished from violating: while the former implies that the speaker expects the hearer to recognize the breach and infer the intended meaning, the latter refers to uncooperative or deceptive behavior (Thomas, 1995, p. 65). In cultures with highly contextualized communication styles, such as Japan or China, speakers may deliberately flout maxims

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

(especially Quantity and Manner) to preserve harmony or avoid confrontation, relying on shared cultural frames to convey their meaning. Leech (1983, p. 81) adds that politeness often overrides directness, and thus flouting becomes a culturally sanctioned strategy. However, in intercultural interactions where interlocutors do not share the same contextual frames, this flouting can lead to pragmatic breakdowns.

Cross-Cultural Pragmatics and Communication Styles

Intercultural communication often exposes the culturally relative nature of Grice's maxims. Edward T. Hall (1976, p. 91) differentiates between high-context cultures, where much meaning is implied and dependent on shared background knowledge (e.g., Korea, France), and low-context cultures, where communication is more explicit and literal (e.g., Germany, the U.S.). Misalignment between these styles increases the likelihood that one speaker may flout a maxim while the other interprets the utterance through a different cultural lens.

Hofstede's (2001, p. 210) work on cultural dimensions such as individualism versus collectivism and uncertainty avoidance, also sheds light on why certain cultures are more inclined to indirectness or strategic vagueness. These preferences influence how, and to what extent, maxims are followed or flouted in practice. For instance, collectivist societies may prioritize face-saving strategies, frequently leading to flouts of the maxim of Quantity (e.g., providing less information to maintain harmony), while individualist cultures may view such omissions as evasive or uncooperative.

Pragmatic Failure: Sociopragmatic and Pragmalinguistic Dimensions

Pragmatic failure is a key concept in intercultural pragmatics, defined by Thomas (1983, p. 97) as "the inability to understand what is meant by what is said." She categorizes failure into pragmalinguistic failure, errors in transferring the linguistic form, and sociopragmatic failure, which arises from mismatches in social norms or communicative values. Both types are frequently the result of flouting maxims that are misunderstood due to differing cultural assumptions.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

This distinction is echoed in Wierzbicka's (2003, p. 40) critique of the universality of Gricean maxims. She argues that pragmatic norms are deeply embedded in language-specific cultural scripts, which means that what counts as "relevant" or "clear" may vary significantly across languages and cultures. For example, the Japanese strategy of *enryo* (restraint) may flout the maxim of Quantity in English-language interactions, leading to perceptions of vagueness or disinterest by Western interlocutors.

Politeness, Face, and Cultural Norms

Brown and Levinson's (1987, p. 61) theory of politeness and face offers an important supplement to Grice's theory, especially in cross-cultural settings. Their concepts of positive face (the desire to be liked and approved of) and negative face (the desire not to be imposed upon) explain how speakers may flout maxims not to mislead, but to manage social relationships. In cultures with strong emphasis on negative face (e.g., Britain, Japan), indirectness and hedging may lead to violations of the Manner maxim, which can confuse speakers from cultures that value explicitness and directness.

Ultimately, these theoretical insights converge on one point: pragmatic norms and expectations are not universal. Gricean maxims, while foundational, must be critically examined in intercultural contexts where different rules of engagement, politeness, and implicature apply. The following case studies will illustrate how such differences manifest in practice, often leading to significant misunderstanding when the flouting of a maxim is misinterpreted, or simply unnoticed, by the interlocutor.

The theoretical frameworks outlined in the literature review, Grice's Cooperative Principle, Thomas's typology of pragmatic failure, and cross-cultural perspectives from Hall, Hofstede, and Wierzbicka, provide a foundation for understanding how miscommunication arises when conversational maxims are interpreted through differing cultural lenses. These concepts are not merely abstract; they manifest in concrete, real-life interactions where assumptions about relevance, clarity, and politeness clash. The following case studies illustrate how the flouting of maxims, while pragmatically meaningful within one culture, can lead to significant

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

misunderstandings when interlocutors operate under divergent pragmatic norms.

Methodology

This study employs a qualitative, case-based approach rooted in the principles of intercultural pragmatics. The objective is to analyze how the flouting of Grice's maxims in cross-cultural communication leads to misunderstandings and pragmatic failure. The study uses real-life case examples gathered from multiple discourse contexts to provide insight into the patterns of conversational breakdowns.

Aspect	Description
Research Approach	Qualitative, descriptive, discourse-analytic
Analytic Framework	Grice's (1975) Cooperative Principle, with a focus on the four maxims: Quantity, Quality, Relation, and Manner. Analysis also integrates Thomas's (1983) theory of pragmatic failure and Brown & Levinson's (1987) politeness theory.
Research Questions	1. In what ways are the maxims of the Cooperative Principle flouted in cross-cultural communication? 2. How do cultural norms influence the interpretation of these flouts? 3. What kinds of pragmatic failures arise, and what are their communicative consequences?
Data Sources	Authentic case examples drawn from: • Business negotiations (e.g., U.S.-Japan) • Academic settings (e.g., UK-China) • Tourist interactions (e.g., France-USA) Data include transcripts, field notes, and documented incidents from prior published studies and corpora. Each case is time-and-location specific.
Selection Criteria	Cases were selected based on the presence of observable communicative misunderstandings linked to flouting of conversational maxims. Only cross-cultural interactions involving speakers of different pragmatic conventions were considered.
Data Collection	Cases were retrieved from: • Intercultural

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Aspect	Description
	communication reports • Academic publications • Public transcripts (e.g., TED talks, interviews) • Ethnographic data from secondary sources All cases were verified for cultural representativeness.
Analytical Procedure	Each case was subjected to the following steps: 1. Identification of the relevant conversational exchange. 2. Determination of which maxim(s) were flouted. 3. Interpretation of intended implicature and actual hearer response. 4. Identification of pragmatic failure (if applicable), classified as either sociopragmatic or pragmalinguistic. 5. Cultural contextualization using frameworks from Hall (1976), Hofstede (2001), and Scollon & Scollon (1995).
Ethical Considerations	Only public or anonymized data are used. No identifiable private conversations or confidential materials are included.

In this section, three real-world case studies are examined to illustrate how the flouting of Grice's maxims in cross-cultural communication can lead to misunderstandings and pragmatic failures. Each example highlights a different discourse context, business, academia, and tourism, and demonstrates how implicit cultural assumptions affect the interpretation of conversational implicatures.

Case Study 1: Business Negotiation between American and Japanese Executives

A publicly available case from the *Harvard Business Review* article "Culture and Communication: Overcoming Cross-Cultural Differences in Business Negotiations" (Meyer, 2015, December) documents a failed negotiation between a U.S. tech firm and a Japanese electronics manufacturer. During a pivotal meeting in Tokyo, the American lead negotiator proposed a joint venture and, seeking a decisive response, asked, "Can we expect to move forward with the agreement by next quarter?" The Japanese executive responded, "That would be difficult, but we will think carefully about it."

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

From an American perspective, anchored in a low-context, explicit communication style, this response was interpreted as a sign of hesitance, yet still open to further persuasion. However, from a Japanese high-context viewpoint, the phrase “we will think carefully about it” was a culturally appropriate way of declining the offer without direct confrontation. In effect, the Japanese executive flouted the maxim of Relation by giving a response that was indirect and noncommittal in context, while also flouting Manner by using vague language to preserve harmony.

The pragmatic failure occurred when the American side took the statement as provisional acceptance rather than polite refusal, ultimately resulting in logistical misalignment and a dissolved negotiation. This reflects a sociopragmatic failure, as the two parties held different expectations about how agreement and dissent are conveyed. The case illustrates how indirectness, while cooperative in one culture, may be seen as uncooperative or evasive in another.

Case Study 2: Academic Miscommunication between British Professor and Chinese Student

This case, documented in Scollon and Scollon’s *Intercultural Communication: A Discourse Approach* (1995, p. 142), involves an intercultural exchange in a British university classroom. A British professor gave feedback to a Chinese postgraduate student’s presentation with the comment, “That was a very brave attempt, and I can see you’ve made an effort.”

The student, who came from a culture where direct praise is usually explicit and criticism more implicit, interpreted this as sincere commendation. In contrast, within British academic discourse, “a brave attempt” is often a polite euphemism implying that the presentation was flawed. Here, the professor flouted the maxim of Quality, saying something not entirely true in the literal sense, to soften critique and maintain the student’s positive face. The student, however, took the utterance at face value, resulting in a pragmalinguistic failure: the mismatch occurred at the level of how linguistic forms are used pragmatically in different cultures.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

The misunderstanding highlights how cultural conventions surrounding politeness strategies and indirect speech acts can lead to misinterpretation when the listener is not attuned to the implicature. In this context, a cooperative flout designed to cushion criticism was misconstrued as genuine praise, delaying the student's academic progress until the confusion was resolved in later one-on-one meetings.

Case Study 3: Tourist Encounter in Paris between American Visitors and French Locals

A real-life incident described in the travel column of *The Guardian* (Willsher, 2019, October 5) recounts an American couple in Paris who approached a bakery counter and enthusiastically exclaimed, "Hi! Could we get two of those amazing-looking croissants, please? They look incredible!" The French vendor responded with a curt "Bonjour. What do you want?"

The Americans were startled and later described the vendor as "rude," believing they had been welcoming and polite. In reality, their mistake lay in flouting the maxim of Relation within the French pragmatic frame. In French culture, especially in formal or commercial settings, the use of ritual politeness—such as beginning every interaction with "bonjour" and maintaining linguistic distance—is considered essential to cooperative communication. The Americans had unintentionally bypassed this ritual opening, thereby flouting a locally important socio-pragmatic rule, even though their intention was friendliness.

The vendor's clipped response was, in turn, a corrective flout of the maxim of Manner, intentionally abrupt to signal that a cultural norm had been violated. This led to a sociopragmatic failure, rooted not in the literal content of the exchange, but in the failure to align with culturally prescribed forms of initiating interaction. This case illustrates how expectations of formality, tone, and conversational sequence differ across cultural contexts and how these differences can trigger pragmatic breakdowns, even in brief, everyday exchanges.

These three case studies collectively demonstrate that flouting the Cooperative Principle can either enrich or disrupt communication depending on the interlocutors' shared

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

assumptions. In each case, the speaker expected the hearer to derive a specific implicature based on their own cultural context, yet the hearer processed the utterance through a different interpretive lens. Whether in formal negotiations, academic feedback, or informal service interactions, the potential for pragmatic failure is heightened when cultural norms governing politeness, directness, and relevance diverge.

Discussion

The case studies analyzed above underscore a central insight of intercultural pragmatics: communication is not merely a matter of linguistic code but of shared assumptions, social expectations, and cultural norms. Grice's Cooperative Principle, while theoretically elegant and broadly applicable, assumes a common pragmatic ground between interlocutors, a condition rarely met in intercultural encounters. When speakers flout maxims expecting implicatures to be drawn, the success of communication depends on the hearer's ability to recognize both the flout and its culturally situated meaning. As the case studies show, this interpretive process is deeply influenced by culturally bound conventions and communicative expectations.

A comparative analysis of the three case studies reveals patterns in the types of maxims most vulnerable to misinterpretation in cross-cultural contexts.

The maxims of Relation and Manner emerge as particularly problematic. In the Japanese-American negotiation, the Japanese executive's indirect refusal was pragmatically appropriate within a high-context communication style but was read as evasive or indecisive by the American counterpart. This misalignment reflects divergent expectations about how relevance and clarity are realized. In cultures that prioritize implicitness and relational harmony, flouting the maxim of Relation through circumlocution is not only common but expected. Conversely, in low-context cultures such as the United States, indirectness may be interpreted as a lack of transparency or commitment.

The British-Chinese academic encounter similarly illustrates how Quality, when strategically flouted to deliver polite criticism, can fail to generate the intended implicature if the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

hearer is not culturally attuned to indirect evaluative language. The British professor's euphemistic "brave attempt" presupposed an audience familiar with such understatements as veiled critique. Yet for the Chinese student, socialized into more literal and hierarchical academic norms, the utterance was interpreted as sincere encouragement. This case reinforces Thomas's (1983) distinction between pragmatolinguistic and sociopragmatic failure: while the linguistic form was grammatically correct and pragmatically conventional in British English, its intended force was lost in cross-cultural translation.

The interaction between the American tourists and the French vendor further complicates the role of ritualized politeness in cross-cultural interaction. The Americans' cheerful, informal greeting flouted the local French sociopragmatic script, in which politeness is marked not by exuberance but by structured formality, such as the obligatory opening "bonjour." The French response, abrupt and corrective, was not a breach of politeness in the French frame but a culturally coded reprimand for perceived rudeness. This dynamic reveals the implicit relational work involved in managing face and social roles (Locher & Watts, 2005), suggesting that cooperative communication cannot be assessed outside of culturally specific norms for what counts as appropriate behavior.

Taken together, these examples demonstrate that flouting maxims is not inherently uncooperative; rather, it is often a highly strategic act rooted in a culturally specific understanding of how meaning is negotiated. The pragmatic breakdowns occur when the hearer fails to recognize the speaker's intention because the relevant cultural frame is absent. In each case, the hearer processed the utterance according to their own pragmatic schema, leading to unintended interpretations and, in some cases, damaged relational outcomes. These findings support Wierzbicka's (2003) critique of the universality of Gricean pragmatics, emphasizing the need to embed maxim-based analysis within culturally sensitive models of discourse.

Furthermore, the role of face and politeness strategies—as theorized by Brown and Levinson (1987), intersects significantly with maxim flouting. In the British and Japanese examples, speakers deliberately avoided directness in order to preserve the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

hearer's face, whether through understatement or vagueness. However, when the hearer's cultural expectations for facework differ, these strategies can backfire. For instance, American directness may be interpreted as aggressive or insensitive in a Japanese context, while British euphemism may be seen as deceptive or unhelpful in East Asian educational cultures where authority is expected to speak unambiguously.

The implications of these findings are both theoretical and practical. Theoretically, they call for a reconceptualization of Grice's maxims as culturally variable heuristics rather than universal principles. While the underlying logic of cooperation in communication remains valid, the specific ways in which cooperation is signaled and understood differ across cultures. Pragmatic competence, therefore, must be reframed as intercultural pragmatic competence, involving not only knowledge of a second language but also an awareness of culturally embedded norms for expressing relevance, politeness, truthfulness, and clarity.

Practically, this means that speakers engaging in cross-cultural communication, whether in business, academia, or tourism, must develop a meta-pragmatic awareness of how their speech acts might be interpreted by others with different communicative expectations. Such awareness can be cultivated through exposure, training, and reflexive practice. The rise of globalized interaction makes this kind of competence increasingly vital. As illustrated by the failed negotiation, the misinterpreted feedback, and the strained tourist encounter, the costs of pragmatic failure can range from minor awkwardness to significant relational and professional consequences.

In conclusion, the discussion of these case studies within the framework of the Cooperative Principle and intercultural pragmatics reveals the fragility of implicit meaning in intercultural encounters. It demonstrates the need to move beyond monolithic models of communication and to recognize that flouting, far from being a simple pragmatic device, is a culturally loaded act that must be interpreted with care and contextual understanding.

Conclusion

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

This study has explored the flouting of the Cooperative Principle in cross-cultural communication, emphasizing how pragmatic intentions can be misinterpreted when interlocutors come from different cultural and communicative backgrounds. Through the integration of foundational theories in pragmatics, primarily those of Grice (1975), Thomas (1983), and Brown and Levinson (1987), with frameworks from intercultural communication research, such as Hall's (1976) high- and low-context cultures and Hofstede's (2001) cultural dimensions, the article has demonstrated that the pragmatic norms governing conversational behavior are far from universal. Rather, they are deeply embedded in cultural values and communicative expectations.

The three case studies examined, drawn from real interactions in business, academia, and tourism, demonstrate the diverse ways in which Gricean maxims may be flouted in ways that are culturally cooperative but pragmatically opaque to an outsider. In each example, the speaker employed strategies that were contextually appropriate within their cultural framework: indirectness to preserve harmony in a Japanese business setting, euphemistic politeness in British academic feedback, and formal ritual openings in French service interactions. Yet in each case, the hearer's failure to recognize the pragmatic force behind these flouts led to misunderstandings, misattributions of intent, and in some cases, damaged interpersonal or professional relationships.

One of the central conclusions that can be drawn is that flouting the Cooperative Principle is not inherently indicative of failed communication. On the contrary, in culturally homogenous contexts, it often functions as an advanced pragmatic tool, used to convey politeness, irony, humor, or criticism in a socially acceptable manner. However, in intercultural settings, where shared assumptions cannot be taken for granted, these same flouts become sources of ambiguity and potential conflict. The implicatures that native speakers rely on are not automatically retrievable for interlocutors from different pragmatic traditions, leading to what Thomas (1983) describes as both pragmalinguistic and sociopragmatic failure.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

From a theoretical perspective, these findings reinforce the need for a revised, interculturally grounded model of pragmatics, one that does not presume the universality of Gricean principles but treats them as flexible frameworks whose instantiation varies across cultural and situational contexts. Grice's maxims, while still valuable as heuristic tools, must be interpreted with caution in intercultural analyses. The maxim of Quantity, for instance, may be interpreted differently in cultures where verbal economy is prized, while the maxim of Manner may yield to politeness conventions that privilege vagueness or ambiguity as face-saving strategies. Moreover, the maxim of Relation, typically associated with relevance and topic maintenance, may be overridden in cultures where indirectness and deference shape the structure of conversation.

Additionally, the findings in this article have practical implications for the cultivation of intercultural pragmatic competence, a key component of effective communication in a globalized world. Language learners, business professionals, educators, and diplomats alike need more than grammatical accuracy or lexical range; they must develop a nuanced understanding of how meaning is constructed, signaled, and interpreted in specific cultural contexts. Pragmatic awareness should therefore be an integral part of language education and intercultural training programs, emphasizing not only how to speak appropriately but also how to interpret speech acts within unfamiliar pragmatic systems.

Equally important is the need to encourage reflexivity and empathy in intercultural interactions. Misunderstandings arising from flouting are often attributed to personality or attitude, such as labeling a speaker as evasive, rude, or overly blunt, when they are in fact grounded in divergent communicative norms. Training in intercultural pragmatics can foster a greater sensitivity to these differences and help individuals recognize that what may seem like a breach of cooperation may, in another cultural frame, be a demonstration of it.

The article also suggests directions for future research. While this study has focused on spoken interactions in professional and service-oriented contexts, future studies might investigate digital communication, where pragmatic cues are

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

filtered through text and emoji, and where the potential for misinterpreted implicature is arguably even higher. Social media discourse, intercultural video conferencing, and multilingual online communities all represent rich terrains for exploring how the Cooperative Principle is negotiated, adapted, or resisted in technologically mediated environments.

Moreover, quantitative research could complement this study by measuring the frequency and type of pragmatic failures across cultures, potentially using corpus data or survey-based methods. It would also be valuable to examine how speakers adapt over time, what strategies they develop to mitigate or repair breakdowns, and how intercultural communicative competence evolves through repeated exposure.

As a conclusion, this article has demonstrated that pragmatic competence is a culturally situated skill, one that involves not only knowledge of the Cooperative Principle and its maxims, but also an awareness of how these principles are inflected by cultural expectations and social norms. In cross-cultural contexts, flouting a maxim does not necessarily hinder communication, but it does require a shared frame of interpretation. Where that frame is absent, pragmatic failure is likely to follow. Recognizing this, and preparing for it through education, awareness, and reflective practice, is essential for anyone operating in our increasingly interconnected world.

References:

- Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics: Vol. 3. Speech acts* (pp. 41–58). Academic Press.
- Hall, E. T. (1976). *Beyond culture*. Anchor Books.
- Hofstede, G. (2001). *Culture's consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations* (2nd ed.). Sage Publications.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Leech, G. N. (1983). *Principles of pragmatics*. Longman.
- Locher, M. A., & Watts, R. J. (2005). Politeness theory and relational work. *Journal of Politeness Research*, 1(1), 9–33. <https://doi.org/10.1515/jplr.2005.1.1.9>
- Meyer, E. (2015, December). Culture and communication: Overcoming cross-cultural differences in business negotiations. *Harvard Business Review*. <https://hbr.org>
- Scollon, R., & Scollon, S. W. (1995). *Intercultural communication: A discourse approach*. Blackwell.
- Thomas, J. (1983). Cross-cultural pragmatic failure. *Applied Linguistics*, 4(2), 91–112. <https://doi.org/10.1093/applin/4.2.91>
- Thomas, J. (1995). *Meaning in interaction: An introduction to pragmatics*. Longman.
- Warwick Centre for Applied Linguistics. (n.d.). Intercultural communication: Case studies and teaching materials. University of Warwick. Retrieved May 11, 2025, from <https://warwick.ac.uk/fac/soc/al/globalpad/intercultural/>
- Wierzbicka, A. (2003). *Cross-cultural pragmatics: The semantics of human interaction* (2nd ed.). Mouton de Gruyter.
- Willsher, K. (2019, October 5). Why Parisians seem rude – and why they're not. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2019/oct/05/why-parisians-seem-rude-and-why-theyre-not>

**AI AND MULTILINGUAL COMMUNICATION:
ACCURACY, TRUST AND LINGUISTIC EQUITY IN
HIGHER EDUCATION AND HEALTHCARE²**

Laura-Rebeca STIEGELBAUER

Vasile Goldiș Western University of Arad

Email: stiegelbauer.laura@uvvg.ro

Abstract

The ongoing and rapid development of artificial intelligence (AI) is transforming multilingual communication in education and healthcare, two fields where linguistic diversity directly affects access and equity. This article investigates how AI-based translation tools, Google Translate, DeepL and ChatGPT - 4, perform within the multilingual environment of *Vasile Goldiș Western University of Arad* in Romania. Using a mixed-methods approach, the study combined quantitative evaluation of translation accuracy with qualitative interviews involving 60 participants, including students, faculty clinicians, and administrative staff. Findings indicate that while ChatGPT - 4 and DeepL achieve high levels of fluency and semantic accuracy, users remain cautious about trust, confidentiality, and cultural sensitivity, especially in high stakes contexts such as clinical documentation. Across both educational and healthcare domains, AI tools were valued for speed and convenience but criticised for their inability to convey nuance, empathy, and intercultural awareness. This article argues that translation accuracy, though necessary, is insufficient on its own. For AI

² Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 15.09.2025. Accepted: 16.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: STIEGELBAUER, L.-R. (2025). *AI AND MULTILINGUAL COMMUNICATION: ACCURACY, TRUST AND LINGUISTIC EQUITY IN HIGHER EDUCATION AND HEALTHCARE. Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 339-358. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.161.14>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

to strengthen multilingual communication, institutions must prioritise linguistic equity, critical AI literacy, and ethical oversight, ensuring that technological gains serve support inclusive and context sensitive communication.

Keywords: Artificial Intelligence; Multilingual Communication; Machine Translation; Linguistic Equity; Digital Language Tools.

1. Introduction

In an increasingly interconnected world, multilingual communication plays an important role in shaping social, educational, and healthcare systems. The growing diversity of linguistic communities challenges traditional frameworks of translation and interpretation, pressing institutions to seek scalable, efficient, and context-sensitive solutions. Artificial Intelligence (AI), particularly in the form of neural machine translation (NMT) and language processing systems, has emerged as a powerful force that is transforming how people, professionals, and organizations interact across languages and cultures (Dodigovic, 2005). This article explores how AI is reshaping multilingual communication by enhancing translation accuracy, increasing user satisfaction, and reducing barriers to inclusion, especially in critical sectors such as education and healthcare.

The implications of AI for multilingualism extend beyond surface-level translation tasks. AI tools are no longer limited to dictionary-based output; instead, they engage with semantic nuances, contextual understanding, and adaptive learning. For example, NMT systems like DeepL and Google Translate have evolved to recognize idiomatic expressions and register-specific language, enabling more fluent and culturally appropriate translations (Freeth & Treviño, 2024). These technologies, when combined with speech recognition and real-time subtitling, are also proving effective in educational contexts by supporting learners from linguistically diverse backgrounds (de Oliveira, 2023). However, the advancement of such tools also introduces ethical, pedagogical, and epistemological concerns. Critics argue that the *invisibility* of AI translators mirrors historical debates over the erasure of human translator agency (Venuti, 1995; Freeth

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

& Treviño, 2024), encouraging renewed attention to the politics of language technology.

As Jackson (2020) emphasizes, intercultural communication requires not only linguistic competence but also critical awareness of power dynamics and cultural embeddedness. AI, while technically adept, often lacks this human reflexivity. Thus, this article also considers the limitations of AI-mediated communication, particularly in situations where trust, nuance, and emotional resonance are essential, such as doctor-patient interactions or classroom dialogue. In these contexts, AI becomes a tool of augmentation rather than substitution.

This article adopts a mixed-methods approach, combining quantitative evaluation of AI translation accuracy with qualitative interviews exploring user experiences in higher education and healthcare at Vasile Goldis Western University of Arad. By integrating these two strands, the study provides an empirically grounded assessment of how AI operates in real multilingual contexts, where clear communication is critical for both academic success and clinical safety.

The central argument is that while translation accuracy remains an important benchmark, it is insufficient on its own. AI can only strengthen multilingual communication if its integration is guided by ethical responsibility, user training, and a commitment to linguistic equity. In other words, the study positions AI not only as a tool for more fluent translation, but also as a means of supporting inclusive, context-sensitive communication across languages and cultures.

2. Literature Review & Theoretical Grounding

The convergence of artificial intelligence (AI) and multilingual communication demands an interdisciplinary foundation that blends technological innovation with sociolinguistic awareness and intercultural theory. This section provides a combination of the most relevant scholarly contributions that frame AI's role in multilingual communication.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

2.1. AI and Translation Accuracy

AI-driven translation tools have advanced rapidly, evolving from rule-based systems and statistical machine translation (SMT) to neural machine translation (NMT), which processes language at the level of entire sequences rather than distinct phrases. As Dodigovic (2005) anticipated in early applications of AI in second language acquisition, language-learning environments enriched by AI not only provide corrective feedback but also model higher-order processing. Contemporary systems like DeepL, Google Translate, and GPT-4 or even GPT-5³ draw upon massive language corpora to generate more accurate, context-aware outputs, particularly in high-resource languages.

Despite these improvements, translation remains imperfect because accuracy remains uneven. Freeth and Treviño (2024) highlight persistent errors in idiomatic expressions, specialized terminology, and low-resource languages. Moreover, automated systems are often transactional rather than relational, privileging speed and fluency over fidelity to cultural nuances (Venuti, 1995). These limitations underscore the need to assess translation technologies not only by technical benchmarks but also by their capacity to function in real multicultural contexts such as classrooms and healthcare environment.

2.2. Intercultural Competence and Human Dimensions

To assess the role of AI in multilingual contexts, it is essential to understand the human dimensions of intercultural communication. Jackson (2020) builds upon Byram's model of intercultural communicative competence (ICC), which encompasses not only linguistic proficiency but also attitudes, knowledge, skills of interpreting and relating, and critical cultural awareness. AI's ability to perform syntactic translation does not automatically translate to intercultural competence. The nuance, ambiguity, and culturally embedded knowledge required for effective communication across cultures remain challenges for machine learning systems. House (2020) similarly

³ At the time of this research, GPT-5 had not yet been released and was therefore not part of the analysis

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

emphasizes that translation and interpreting are not purely linguistic processes but intercultural acts that rely on negotiation of meaning. This observation highlights a key limitation of AI: even when it achieves lexical accuracy, it frequently fails to capture the pragmatic and cultural subtleties necessary for effective cross-cultural communication.

This theoretical gap has led scholars to propose frameworks that incorporate critical digital literacy into AI tool design. In education, de Oliveira (2023) emphasizes the necessity of aligning AI-assisted tools with students' language development trajectories, arguing that technologies should scaffold, not supplant, authentic communication in multilingual classrooms. Such models require educators to function as mediators between AI outputs and pedagogical intentions.

2.3. Ethics, Equity and Translator Visibility

The rise of AI in translation raises ethical questions about authorship, responsibility, and fairness. Venuti's (1995) concept of "translator invisibility" resonates strongly in the age of machine translation, where the labour and intervention of human mediators are often erased. Freeth and Treviño (2024) caution that AI can exacerbate this invisibility, presenting polished texts without transparency about underlying decisions or biases.

Equity is another concern. Grozdanoff, Popov, and Serafimova (2023) argue for ethical AI systems trained on diverse datasets to avoid privileging dominant languages and marginalizing minority ones. In high-stakes contexts like healthcare, Martin and Crichton (2020) show how overreliance on literal translations can endanger patient safety. These perspectives converge on the need for responsible AI governance, where translation tools are integrated not only to improve efficiency but also to safeguard inclusivity, transparency, and linguistic justice.

3. Methodology

This study employs, as stated before, a mixed-methods approach to evaluate the role of artificial intelligence (AI) tools in multilingual communication, particularly within higher

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

education and healthcare contexts in Romania. The rationale for this design stems from the need to both quantify translation accuracy and capture experiential insights in contexts where multilingual communication is not just a pedagogical tool but a necessity for academic success and clinical safety. This study combines quantitative analysis of translation accuracy using standard evaluation metrics and qualitative analysis of user perceptions through interviews. By integrating these two approaches, the study captures both the measurable performance of AI tools and the lived experiences of users who rely on them in multilingual settings.

3.1. Research Context and Design

The research was conducted within the institutional framework of Vasile Goldiș Western University of Arad, a comprehensive university in Western Romania offering multilingual undergraduate programs. These include Medicine (taught in Romanian, English, and French) as well as Applied Modern Languages, where students are trained in professional translation and interpretation. These programs provided a rich and diverse setting for examining AI's role in both academic and clinical multilingual scenarios.

A convergent parallel design was chosen, combining quantitative methods (to evaluate translation performance) and qualitative methods (to capture attitudes, perceptions, and contextual reflections). This combination ensures that findings are grounded in both objective language metrics and real-world user experiences.

3.2. Participants

The participant group consisted of 60 individuals affiliated with the university and its healthcare partnerships:

- 33 medical students (from Romanian, English, and French language programs)
- 10 Applied Modern Languages students (future translators)
- 8 professors of English/French and AML alumni working as professional translators
- 5 clinicians from local hospitals involved in student placements

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- 4 administrative staff who regularly use multilingual documentation

Inclusion criteria required participants to have direct experience with AI translation tools within academic, administrative, or clinical interactions over the past 12 months.

The participants from the Medicine programs were students in years 4 to 6, while the 10 students from the Applied Modern Languages program were in their 2nd and 3rd years; all study documents were collected between January and March 2025.

3.3. Data Collection Tools and Procedures

Three mainstream AI translation tools were selected for analysis: Google Translate, DeepL, and OpenAI's GPT-4 (*free version*) for generative tasks. The tools were assessed in typical university-related scenarios such as:

- Translating medical terminology in clinical case studies
- Rendering multilingual emails, consent forms, and course materials
- Assisting student translations in real-time or for assignment preparation.

Regarding the quantitative strand, 10 short source texts of 150–200 words were submitted to each platform. Reference translations were produced by professional translators associated with the university's professors of English and French belonging to the department. Translation accuracy was evaluated using BLEU and TER scoring systems (Dodigovic, 2005). BLEU measures the degree of overlap between the machine translation and the reference translation by comparing n-grams (unigram (one word), bigram (two words), trigram (three words), and so on), producing a score between 0 and 100%, where higher values indicate closer similarity. TER, in contrast, calculates how many edits (insertions, deletions, substitutions, or shifts) are required to transform the machine translation into the reference translation, with lower percentages indicating greater accuracy. In this study, BLEU was used to capture overall fluency and lexical similarity, while TER highlighted the effort needed for post-editing. Together they provided a balanced view of translation quality, combining surface-level accuracy with

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

practical usability. Errors were further categorized thematically to identify patterns such as false friends, register mismatches, and cultural misinterpretations.

Regarding the qualitative strand, semi-structured interviews were then conducted (in-person or online) with the participants to gain insights into perceptions of trust, cultural sensitivity, and practical usability. All participants consented to the use of their contributions and information for the purposes of this study, with the assurance that their identities would remain anonymous both during the research process and in the published results.

3.4. Analytical Framework

Quantitative data were processed in SPSS (Statistical Package for the Social Sciences)⁴. Errors were coded into categories: lexical, syntactic, semantic, pragmatic, and cultural. Qualitative data were transcribed and analysed using thematic coding in NVivo⁵. Thematic coding in this study, involved systematically tagging text segments with codes that represent recurring ideas, allowing patterns to emerge across participants' accounts. NVivo facilitated the process by enabling the organization of interview excerpts into nodes such as *trust in AI tools*, *ethical concerns* and *pedagogical use*, which were then grouped into broader themes. This process was aligned with frameworks drawn from translation ethics and critical pedagogy. Freeth and Treviño (2024) emphasized the importance of

⁴ It is a widely used software for **quantitative data analysis**, particularly in fields like education, psychology, linguistics, sociology, healthcare, and communication studies. (see: Karamurugan, S., & Govindarajan, B. (2022). Statistical package for the social science. *International Journal of Business and Economics Research*, 8(4), 616–618.

<https://www.researchgate.net/publication/367127751>

⁵ Thematic coding is a method used in qualitative research to identify, analyse, and interpret patterns (or “themes”) within data such as interview transcripts, open-ended survey responses, focus group discussions, or even text from digital sources. (see: Hollywood, E., & Meehan, B. (2020, September). *How using NVivo enhanced the thematic analysis of various data sources in research involving children, parents and grandparents*. Paper presented at Trinity College Dublin, School of Nursing & Midwifery.

<https://www.researchgate.net/publication/344783360>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

translator visibility and ethical responsibility, which informed the coding of data related to authorship, transparency, and the perceived invisibility of AI. de Oliveira (2023) advances critical language pedagogy, calling for AI to be positioned as a scaffolding tool rather than a substitute for linguistic development. This framework guided the interpretation of themes related to student learning, their ability to make informed and independent choices and their dependence on AI tools.

A specific emphasis was placed on identifying where AI-supported communication either enhanced or hindered multilingual equity. This localized, real-world methodological structure enabled a meaningful assessment of how AI tools operate in a transdisciplinary, multilingual academic environment, supporting both language learning and healthcare communication. By combining thematic coding with these frameworks, the analysis moved beyond surface-level descriptions to address how participants negotiated ethical and educational concerns in their engagement with AI translation tools. Moreover, findings in both strands, namely, the quantitative data and the qualitative data were compared to provide understanding of AI's role in multilingual communication.

4. Results & Analysis

4.1. Quantitative Findings: Translation Accuracy and Tool Performance

The results are presented in two strands, following the mixed-methods design: (1) quantitative evaluation of translation accuracy and (2) qualitative analysis of user perceptions. Together, these findings highlight both the technical performance of AI tools and their perceived value and limitations in real multilingual contexts. Thus, the quantitative analysis focused on evaluating the linguistic performance of three AI translation tools: Google Translate, DeepL, and GPT-4 (free version) across three core domains: lexical accuracy, grammatical correctness, and cultural or pragmatic appropriateness. The same 10 short texts (150–200 words each) were translated from Romanian and French into English, and vice versa. These texts reflected authentic materials

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

drawn from university syllabi, medical discharge summaries, and administrative forms.

Translations were scored using **BLEU (Bilingual Evaluation Understudy)** and **TER (Translation Edit Rate)** metrics, as explained in subchapter 3.3. Human-translated versions drafted by professional translators (AML Alumni) and professors of English and French within the foreign languages department of the university were used as standards.

4.1.1. Overall Performance Scores

Tool	BLEU score (avg)	TER Score (avg)
DeepL	78.5	17.3
Google Translate	72.4	20.8
Chat-Gpt-4	82.9	14.5

GPT-4 outperformed all other systems in terms of fluency and semantic cohesion, especially with complex or culturally nuanced texts. DeepL scored second highest, offering robust syntactic accuracy, especially in medical translations but struggling slightly with idiomatic expressions in French-Romanian-English conversions. Google Translate produced the weakest results, with frequent register mismatches and pragmatic errors.

4.1.2. Error Types

Errors were categorized into:

- **Lexical mismatches** (e.g., false friends, synonyms with inappropriate connotation)
- **Syntactic errors** (e.g., subject-verb agreement, clause structure)
- **Cultural misrendering** (e.g., idioms or culturally loaded terms)
- **Terminological inconsistency** (particularly in medical documents).

DeepL and GPT-4 showed better consistency with domain-specific terminology (e.g., *comorbidități*, *bilet de externare*) when compared to Google Translate, which often failed to adapt register appropriately. Errors in cultural nuance were most notable in

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Google Translate, which occasionally produced literal translations of idioms like “*mi s-a umflat măseua pentru că m-a tras curentul*” as “*my face is swollen because I got electrocuted*” rather than the intended “*my tooth is swollen because it was drafty*” - a clear example of pragmatic failure. DeepL had a better translation, one that could convey the source language message “*My tooth is swollen because I got a draft.*”

4.2. Qualitative Findings: User Perceptions and Experiences

In parallel with quantitative analysis, the 60 participants (medical students, translation students, healthcare professionals, and university staff) also provided insights through semi-structured interviews. Thematic analysis revealed five key areas: **trust, convenience, anxiety, perceived accuracy, and cultural adequacy.**

4.2.1. Trust and Credibility

Medical students in the French-taught program expressed caution when using AI tools for clinical documentation. One respondent noted:

“In French, if a word has even a small error in a medical sentence, it can confuse the meaning and with AI, I sometimes don’t trust it without checking in a dictionary.”
(*Student, 3rd Year, Medicine in French*)

Educators echoed this concern. Colleagues teaching at the Applied Modern Languages Program reported that students were increasingly submitting assignments with unedited AI-generated translations, which lacked “voice and cultural sensitivity” (Freeth & Treviño, 2024, p. 66).

4.2.2. Convenience and Time-Saving

Across disciplines, convenience was viewed as the biggest advantage. Healthcare professionals stated that AI tools helped them prepare multilingual consent forms or appointment reminders more quickly. Administrative staff used Google Translate and ChatGPT-4 (*free version*) for routine cross-linguistic communication with international students. Yet they emphasized the need to **verify output manually**, especially in legal documents.

4.2.3. Anxiety and Over-Reliance

Applied Modern Languages (AML) students revealed a paradox: while AI helped reduce anxiety in translation tasks, it also generated new anxiety about losing language skills. As one student put it:

“I’m afraid we’ll stop learning how to *really* translate if we only rely on AI. It’s helpful, but addictive.” (*Student, 2nd Year, AML program*)

This concern aligns with the pedagogical warnings in de Oliveira (2023), who urges that AI should scaffold, not replace, language learning.

4.2.4. Perceived Accuracy and Use Cases

GPT-4 was praised for producing fluent and readable text, but many participants observed that **its translations lacked terminological consistency** over multiple documents if the prompt was not accurately and explicitly written. In contrast, DeepL was seen as more accurate in medical phrasing, though less versatile for casual dialogue or student tasks.

Hence, we could say that AI was most trusted for low-risk, repetitive translation tasks (emails, appointment letters) and **least trusted for high-stakes contexts such as academic assessment or critical medical decisions.**

4.2.5. Cultural Sensitivity and Adaptability

Participants from all groups noted that AI tools still struggled with **register and tone**. For instance, GPT-4 translated formal Romanian phrases too informally into English, occasionally undermining the seriousness of medical content. Cultural connotations were not always well preserved, especially in emotionally sensitive messages (e.g., condolence notices or treatment refusal statements).

As Jackson (2020) argues, true intercultural communication requires more than language substitution, it requires *localised meaning*, empathy, and awareness of the communicative context.

Taken together, the results suggest that AI tools can deliver high levels of technical accuracy, with GPT-4 and DeepL

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

performing particularly well. Yet, users' judgments about their usefulness extended well beyond metrics. Trust, convenience, and cultural appropriateness were decisive factors shaping perceptions, and these were often absent in otherwise fluent translations. The findings therefore reinforce the central argument of this article, namely that translation accuracy, while necessary, is insufficient on its own. Effective multilingual communication requires systems that also inspire trust, respect cultural nuance, and operate within ethical frameworks that safeguard all parties involved.

5. Discussion & Implications

The findings of this study confirm that artificial intelligence (AI) has the potential to support multilingual communication in meaningful ways, but their usefulness depends on far more than technical accuracy. While quantitative results demonstrated that GPT-4 and DeepL achieved strong scores on BLEU and TER metrics, participants consistently evaluated these tools in relation to broader communicative needs, such as trust, cultural appropriateness, and ethical responsibility. This dual perspective highlights a key lesson: translation accuracy is a necessary benchmark, but it is insufficient on its own for contexts where human well-being, academic integrity, and intercultural relations are at stake. This section explores the broader implications of using AI in multilingual education and healthcare, especially within the academic setting of Vasile Goldiș Western University of Arad, where linguistic diversity is not only valued but structurally embedded in its programmes.

5.1. Accuracy Is Not Always Enough

From a purely technical perspective, GPT-4 and DeepL produced the most accurate translations when compared to Google Translate. These results were measured using two standard tools: BLEU and TER.

The BLEU score (Bilingual Evaluation Understudy) is a method that compares the AI's translation to a human-translated version by checking how many word patterns they have in common. The higher the score, the closer the AI's result is to that

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

of a human. In our study, GPT-4 scored above 80 out of 100, indicating very high similarity.

The TER score (Translation Edit Rate), on the other hand, looks at how many corrections a human would need to make in the AI's translation. A lower TER means fewer edits are needed. GPT-4 and DeepL showed low TER scores, which means their translations were not only fluent, but also required minimal revision.

However, despite these strong scores, interview data revealed that many users still hesitate to fully trust AI translations, especially in fields like medicine, where even small errors can lead to serious misunderstandings. For instance, medical students expressed concern about using AI-generated translations in clinical settings, fearing they might miss nuanced or critical meanings in Romanian⁶. This shows that technical performance is not the only factor that matters, users also evaluate AI tools based on trust, emotional tone, and cultural sensitivity.

5.2. Language Learning and Professional Identity

In the Applied Modern Languages program, students shared that while AI helps them complete assignments more efficiently, it can also create a risk of over-reliance. Some students admitted to using AI without fully understanding the translation choices it made. This raised concerns about losing essential skills such as paraphrasing, cultural adaptation, and critical thinking, all of which are vital for professional translators.

This tension mirrors, as stated before, what de Oliveira (2023) describes as the need to *scaffold* learning with digital tools, rather than replace it. From a pedagogical point of view, AI should be integrated into the curriculum as a support tool, helping students develop editing, prompting and evaluation skills. Simply allowing AI to take over the translation process may weaken students' confidence in their own abilities and dilute their linguistic creativity.

At a university like ours, where translation is taught as a professional and ethical practice, students must learn how to

⁶ In Romania, by their fourth year, medical students must have conversational proficiency in Romanian to begin clinical training and patient interaction.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

critically engage with AI output, post-edit when necessary, and understand when not to use AI at all. This form of AI literacy is becoming just as important as knowing a foreign language.

5.3. Beyond Words: The Importance of Cultural Awareness

Translation is never just about replacing words. As Jackson (2020) explains, true communication between cultures requires an understanding of tone, context, emotion, and relationships. This is something AI, no matter how advanced, still struggles to grasp.

Participants in our study, who were coming from various cultural backgrounds, frequently mentioned that AI-produced texts were sometimes “too cold” or “too mechanic,” especially when dealing with emotionally sensitive topics such as patient care, formal complaints, or condolences. In such cases, even a grammatically correct sentence may come across as disrespectful or inappropriate.

This reinforces the idea that AI can assist communication but not replace the human capacity for empathy and intercultural judgment. In healthcare, in classrooms, and in professional translation, AI must be seen as a collaborative tool, one that supports but does not override human communication strategies. It should be seen as our compliant assistant as long as we are a skilful leader.

5.4. Responsible Integration and Linguistic Equity

There is also a growing conversation about the ethical side of using AI in multilingual environments. Grozdanoff, Popov, and Serafimova (2023) argue that AI systems must be developed in ways that respect linguistic diversity and promote inclusion, not uniformity. Our findings support this view.

At Vasile Goldiș Western University, where we teach medicine in three languages and train future translators, AI offers many opportunities to support student learning and patient communication. For example, it can help generate multilingual glossaries, translate course materials, or simplify administrative communication with international students (our International Relations Department, Erasmus Department and Foreign Students Department). However, these tools should be introduced with care, ensuring both staff and students receive

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

proper training on how to evaluate the output and make ethically sound decisions about when and how to use them.

Without adequate training and critical use, AI tools risk reinforcing dominant language norms, which may marginalize speakers of minority languages. If used as a substitute rather than a support, such technologies could deepen existing inequalities instead of fostering inclusion.

5.5. Reflecting on the Bigger Picture

Taken together, these findings suggest that AI offers powerful tools for multilingual communication, but it cannot replace the human side of language. Metrics like BLEU and TER show AI's speed and fluency, yet users stress that trust, and cultural fit matter just as much.

At our university, where students are trained to work across cultures and languages, this means developing AI literacy that respects both the power and the limits of technology. AI can help democratize access to information and support linguistic inclusion but only when it is used with awareness, responsibility, and critical thinking. This article therefore advocates for a balanced approach, where the integration of AI is always guided by ethical principles and a commitment to linguistic justice, hence, it should be seen as a complement to, rather than a replacement for, human multilingual competence.

6. Privacy and Confidentiality

In fields like medicine and healthcare, confidentiality is a non-negotiable ethical principle. AI translation tools that rely on cloud-based processing (e.g., DeepL or Google Translate) may store or transmit sensitive information during translation. This poses a significant risk, especially when translating patient records or clinical notes. For this reason, students and professionals must be trained to avoid inputting confidential data into public AI

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

systems unless data protection can be guaranteed. ChatGPT has the *temporary button*⁷ which could be used.

Furthermore, as AI tools become more integrated into university infrastructure, institutional policies must address **data privacy**, including how and where AI systems store the content generated or translated by users. Without proper regulation, AI can easily become a silent recorder of sensitive institutional or personal information. Hence, the responsible integration of AI into multilingual communication depends not only on accuracy and usability but also on safeguarding confidentiality.

7. Limitations of This Study

While this study aimed to provide a comprehensive analysis of AI in multilingual communication, focusing on functional texts in academic and medical domains, several limitations must be acknowledged. First, the sample size, particularly for the qualitative interviews, was relatively small and limited to a single institution. As such, the findings may not be generalizable to all Romanian or European universities. Second, the study focused primarily on written translation tasks, leaving out important modes of multilingual interaction such as **oral interpretation, real-time communication, and sign language translation**, which are increasingly relevant in multilingual academic and medical environments.

Additionally, the evaluation of AI output was limited to select language pairs (e.g., Romanian-English, Romanian-French, French-English) and a just three specific tools (ChatGPT-4, DeepL, Google Translate). Future studies could expand this scope by including lesser-known AI tools, multimodal translation systems, or voice-based AI interpreters. Despite these limitations, the study offers meaningful insight into how AI is currently reshaping, and challenging, multilingual communication in academic and professional contexts. By recognizing these limitations, the study underscores that its conclusions should be understood as

⁷ The “**Temporary**” Chat button in ChatGPT lets you start a conversation that is not saved to your chat history, does not use memory, and is excluded from training, working like a private or incognito mode.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

exploratory rather than definitive. They nevertheless provide a valuable basis for further research into how AI can be responsibly integrated into multilingual education and healthcare.

8. Conclusion

This article examined how AI translation tools are being used in the multilingual context of higher education and healthcare at Vasile Goldis Western University of Arad. By combining both translation performance metrics with user perspectives, the analysis highlighted both the promise and the limitations of AI in bridging linguistic gaps. GPT-4 and DeepL achieved high technical accuracy, yet participants consistently emphasised that effective multilingual communication depends not only on lexical correctness but also on trust, tone and cultural sensitivity.

The findings point to three central implications. First, AI cannot replace human judgement in sensitive environments such as medical communication or academic assessment, where intercultural awareness and empathy are essential. Second, universities should embed AI literacy into curricula and staff training, enabling users to critically evaluate automated output and understand when and how AI should be used. Third, institutions must commit to linguistic equity by supporting tools and policies that serve less-resourced languages alongside dominant ones.

In conclusion, while translation accuracy remains a valuable benchmark, the overarching contribution of this study is to argue for the responsible integration of AI in ways that promote inclusion, ethical practice, and sustainable multilingual communication. Only by aligning technological capacity with linguistic justice can AI contribute meaningfully to equitable access in education and healthcare.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

References:

Books and Book Chapters

Dodigovic, M. (2005). *Artificial intelligence in second language learning: Raising error awareness*. Multilingual Matters.

de Oliveira, L. C. (2023). *Supporting multilingual learners' academic language development: A language-based approach to content instruction*. Routledge.

Freeth, P. J., & Treviño, R. (Eds.). (2024). *Beyond the translator's invisibility: Critical reflections and new perspectives*. Leuven University Press.

Grozdanoff, B. D., Popov, Z., & Serafimova, S. (Eds.). (2023). *Rationality and ethics in artificial intelligence*. Cambridge Scholars Publishing.

Hollywood, E., & Meehan, B. (2020, September). *How using NVivo enhanced the thematic analysis of various data sources in research involving children, parents and grandparents*. Paper presented at Trinity College Dublin, School of Nursing & Midwifery.

House, J. (2020). Translation, interpreting, and intercultural communication. In J. Jackson (Ed.), *The Routledge handbook of language and intercultural communication* (2nd ed., pp. 173–190). Routledge.

Jackson, J. (Ed.). (2020). *The Routledge handbook of language and intercultural communication* (2nd ed.). Routledge.

Karamurugan, S., & Govindarajan, B. (2022). Statistical package for the social science. *International Journal of Business and Economics Research*, 8(4), 616–618.

Martin, G. S., & Crichton, J. (2020). Intercultural communication in health care settings. In J. Jackson (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication* (2nd ed., pp. 503–520). Routledge.

Tipton, R. (2024). *The Routledge guide to teaching ethics in translation and interpreting education*. Routledge.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.

Legal and Government Documents

U.S. Department of Education, Office of Educational Technology. (2023). *Artificial intelligence and the future of teaching and learning: Insights and recommendations*. <https://tech.ed.gov/files/2023/05/AI-Future-of-Teaching-and-Learning.pdf>

Varia

**RESTITUTIO (1): DOCTORANZII PROFESORULUI
MIRCEA BRAGA. DOSAR DE STUDIU¹**

**RESTITUTIO (1): PROFESSOR MIRCEA BRAGA'S
DOCTORAL STUDENTS. A STUDY FILE**

Lucian Vasile BĂGIU

Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: lucian_bagiu@yahoo.com

Abstract

The study file presents the activity of the doctoral supervisor, Prof. Mircea Braga, within the Doctoral School of Philology of IOSUD-Alba Iulia. The twenty-nine doctoral theses defended under his coordination during the period September 2008-04.09.2020 are listed in chronological order, and the nine volumes authored by former doctoral students resulting later from the publication of some of these theses are also identified. For each doctoral student, the occupation and current place of work are indicated, as well as the email address. The twenty-six academics who have acted as referees within the thesis defense committees are also listed, with their professional affiliation and number of participations. The statistical distribution of former doctoral students by occupation and geographical location is conclusively and succinctly presented, and the number of citations in Google Academic of five of the published volumes of theses is recorded. Last but not least,

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 14.09.2025. Accepted: 16.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: BĂGIU, L.V. (2025). *RESTITUTIO (1): DOCTORANZII PROFESORULUI MIRCEA BRAGA. DOSAR DE STUDIU*. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 361-381. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.15>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

one of the doctoral supervisor's reviews is reproduced, later published as preface in the aforementioned volume. In the second part, five other doctoral theses are presented, with the same structural approach, for which Professor Mircea Braga acted as a referent between 13.11.2009 and 24.09.2020, theses coordinated by his colleagues from the Doctoral School.

Keywords: Alba Iulia; Philology; PhD public defense reports; PhD supervision; PhD thesis.

Rezumat

Dosarul de studiu prezintă sintetic activitatea conducătorului de doctorat prof. univ. dr. Mircea Braga în cadrul Școlii Doctorale de Filologie a IOSUD-Alba Iulia. Sunt enumerate în ordine cronologică cele douăzeci și nouă de teze de doctorat susținute sub coordonarea domniei sale în perioada septembrie 2008-04.09.2020, fiind identificate și cele nouă volume de autor ale foștilor doctoranzi rezultate ulterior prin publicarea unora dintre aceste teze. În cazul fiecărui doctorand este indicată ocupația și locul de muncă actual, precum și adresa de email. De asemenea sunt enumerați cei douăzeci și șase de universitari care au activat ca referenți în cadrul comisiilor de susținere a tezelor, cu afilierea profesională și numărul de participări. Concluziv și succint se prezintă statistic distribuția foștilor doctoranzi ca ocupație și localizare geografică și se consemnează numărul de citări în Google Academic a cinci dintre volumele publicate ale tezelor. Nu în ultimul rând este reprodus unul din referatele conducătorului de doctorat, publicat ulterior ca prefață la volumul amintit. În cea de a doua parte sunt prezentate, cu aceeași abordare structurală, alte cinci teze de doctorat la susținerea cărora profesorul Mircea Braga a activat ca referent în perioada 13.11.2009-24.09.2020, teze coordonate de colegii domniei sale de Școala Doctorală.

Cuvinte-cheie: Alba Iulia; conducere doctorală; filologie; referate susținere doctorat; teze de doctorat.

Școala Doctorală de Filologie din cadrul IOSUD-UAB a fost înființată prin OM 3868/17.05.2004. Aceasta a fost posibil întrucât trei universitari titulari ai Catedrei de Limba și literatura română a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia au fost numiți conducători de doctorat la acel moment: prof. univ. dr. Mircea Braga (OM 3867/17.05.2004), prof. univ. dr. Constantin

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Cubleșan (OM 3867/17.05.2004), prof. univ. dr. Mircea Popa (OM 3855/17.05.2004), iar în anul următor prof. univ. dr. Ion Buzași (OM 4807/17.08.2005)². Prof. univ. dr. Mircea Braga (1938-2023) a asigurat și conducerea Școlii Doctorale de Filologie până în 2018.

Între septembrie 2008 și 04.09.2020 au susținut teza de doctorat, sub coordonarea profesorului Mircea Braga, următorii douăzeci și nouă de doctoranzi (trei teze fiind în cotutelă cu trei profesori universitari de la trei universități din Franța)³:

- septembrie 2008, Lavinia Elena Cazacu (Constantinescu), *Paradigmele erosului la Mircea Eliade* [Mircea Eliade's Paradigms of Eros]; Profesor titular de limba și literatura română, Colegiul Național „Mircea cel Bătrân”, Râmnicu Vâlcea, Jud. Vâlcea.

constantinescule@yahoo.com

- septembrie 2008, Carmen Jitianu (Cocău-Jitianu), „*Geografia*” sadoveniană - *incursiune topologică* [Sadoveanu's “Geography” - Topological Incursion]; publicată: Carmen Cocău-Jitianu, *Geografia sadoveniană. Disocieri ale toposului* [Sadoveanu's “Geography”. Dissociations of the Topos], Râmnicu Vâlcea, Pro Școala, 2015, 266 p., ISBN 978-606-702-320-6.

Profesor de limba și literatura română, Colegiul Național de Informatică „Matei Basarab”, Râmnicu Vâlcea, Jud. Vâlcea.

cocaucarmen@yahoo.com

- 2008, Natalia Asinefta Pascu (Topîrcean), *Dinamica imaginației simbolice în poezia lui Ioan Alexandru* [The Dynamics of Symbolic Imagination in the Poetry of Ioan Alexandru];

Profesor titular de limba și literatura română, Seminarul Teologic Ortodox „Sfântul Simion Ștefan”, Alba Iulia

² Vezi https://www.uab.ro/media/documente/RAPORT_DE_AUTOEVALUARE_ANUL_2016.pdf

³ Vezi <http://doctorate.uab.ro/index.php?pagina=pg&id=109&l=ro>

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

nataliatopircean@gmail.com

- 09.10.2009, Alina Ioana Burada (Bako) (cotutelă cu prof. univ. dr. Ana Maria Binet, Universitatea „Michel de Montaigne”, Bordeaux, Franța), *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc = Voies et voix de l'imaginaire roumain: le groupe des poètes oniriques (la seconde moitié du xx siècle)* [The Dynamics of the Poetic Imaginary: the Romanian Oneiric Group]; publicată: Alina Bako, *Dinamica imaginarului poetic. Grupul oniric românesc* [The Dynamics of the Poetic Imaginary. The Romanian Oneiric Group], Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012, 243p. ISBN 978-973-757-714-6.

Lector universitar, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

<https://scholar.google.com/citations?user=x3nGwjCAAAJ&hl=ro&oi=ao>

alina.bako@ulbsibiu.ro

- 2009, Ovidiu Ivancu, *Identitate culturală și mental colectiv românesc în postcomunism - imagini, mituri, percepții, re poziționări* [Cultural Identity and Romanian Collective Mentality in Post-Communism - Images, Myths, Perceptions, Repositionings]; publicată: Ovidiu Ivancu, *Identitate culturală și mental colectiv românesc în postcomunism (1990-2007) - imagini, mituri, percepții, re poziționări* [Cultural Identity and Romanian Collective Mentality in Post-Communism (1990-2007) - Images, Myths, Perceptions, Repositionings], Cluj-Napoca, Eikon, 2013, 346 p., ISBN 978-973-757-808-2.

Lector de limba română, Universitatea din Vilnius, Lituania

<https://scholar.google.com/citations?user=D6SkKZAAAAJ&hl=ro&oi=ao>

ovidiuivancu@gmail.com

- 07.04.2010, Lucia-Larissa Popovici (Palea), *Erwin Wittstock. Studiu monografic* [Erwin Wittstock. Monographic study]; publicată: Lucia-Larissa Palea, *Opera Wittstockiană – o metaforă a interculturalității*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

transilvane [The Wittstockian Work – a Metaphor of Transylvanian Interculturality], Sibiu, Editura Academiei Forțelor Terestre „Nicolae Bălcescu”, 2016, 301 p., ISBN 978-973-153-261-5.

lector universitar, Academia Forțelor Terestre „Nicolae Bălcescu”, Sibiu.

https://www.armyacademy.ro/engleza/dhss_staff.php
luciapalea@yahoo.com

- 08.07.2010, Corina Martalogu (Turcu), *Augustin Buzura. Studiu monografic* [Augustin Buzura. Monographic Study];

Profesor titular de limba și literatura română, Colegiul Economic „George Barițiu”, Sibiu

- 08.07.2010, Alexandru-Cristian Ciocan, *Configurări obsesive în simbolismul românesc* [Obsessive Configurations in Romanian Symbolism]; publicată: Alexandru-Cristian Ciocan, *Configurări obsesive în simbolismul românesc* [Obsessive Configurations in Romanian Symbolism], Cluj-Napoca, Limes, 2011, 310 p., ISBN 978-973-726-600-2.

manager de proiecte, Asociația Forum Apulum

https://scholar.google.com/scholar?cites=14691752771327244664&as_sdt=2005&sciodt=0,5&hl=ro
ciocan_alexandru_cristian@yahoo.com

- 20.10.2010, Maria Spătariu, *Reportaj și literatură: disocieri și interferențe în literatura română* [Reportage and Literature: Dissociations and Interferences in Romanian Literature];

Redactor cultură, SC Casa de Presă și Editură Tribuna Sibiu

mariaspatariu@gmail.com

- 20.10.2010, Ioana-Daniela Bela (Trif), *Univers epic și univers interior în opera lui Max Blecher* [Epic Universe and Inner Universe in the Work of Max Blecher];

profesor de limba și literatura română, Seminarul Teologic Ortodox „Mitropolit Simion Ștefan”, Alba Iulia

dana_trf@yahoo.com

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- 24.06.2011, Anca-Steluța Gherman (Sântimbrean), *Poezia și eseistica Ilenei Mălăncioiu. Exorcizare prin creație* [The Poetry and Essays of Ilena Mălăncioiu. Exorcism through Creation];

profesor de limba și literatura română, Colegiul Național „Lucian Blaga”, Sebeș, Jud. Alba

anca_gherman2000@yahoo.com

- 09.09.2011, Alina-Valentina Bortos (Moldovan), *Confruntări thanatice în romanul interbelic* [Thanatic Confrontations in the Interwar Novel];

Profesor titular de limba germană modernă, Școala Gimnazială „Avram Iancu”, Alba Iulia

alina_moldovan2008@yahoo.com

24.09.2011, Sorin-Ovidiu Băran (cotutelă cu prof. univ. dr. Philippe Walter, Universitatea „Sthendhal-Grenoble 3”, Franța), *Motive precreștine în basmul popular românesc* [Pre-Christian Motifs in Romanian Folk Tales];

profesor de limba și literatura română, Mark Twain International School, Voluntari, Ilfov

ovidiubaran2105@gmail.com

- 07.12.2011, Mihaela-Claudia Pop (Condrat), *Structuri ale imaginarului religios în poezie din perspectiva teologiei literare (literaturtheologie)* [Structures of the Religious Imaginary in Poetry from the Perspective of Literary Theology (literaturtheologie)];

bilboreanca@yahoo.com

25.02.2012, Aura-Celestina Cibian (cotutelă cu prof. univ. dr. Gilles Bardy, Universitatea Aix-en-Provence, Provence, Franța), *Aspecte ale franco-românismului cultural și lingvistic în lumina documentelor juridico-administrative din țările române (1828-1848)* [Aspects of Cultural and Linguistic Franco-Romanianism in the Light of Legal and Administrative Documents from the Romanian Countries (1828-1848)];

Lector universitar de limba franceză, Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia

auracibian@gmail.com,

aura_cibian@yahoo.fr,

aura.cibian@uab.ro

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- 02.07.2012, Amelia-Ioana Todoran (Groza), *Elemente paradigmatică în romanele lui Norman Manea* [Paradigmatic Elements in Norman Manea's Novels]; Profesor de limba franceză, Gilbert High School, Lexington District 1, Gilbert, SC, 209803, SUA.

kireina21ro@gmail.com

- 21.09.2012, Liliana-Anemona Matei (Pătrulescu), *Ambiguitatea ca paradigmă în operele lui D. R. Popescu* [Ambiguity as a Paradigm in the Works of D. R. Popescu]; profesor titular de limba engleză, gr. I, Colegiul Național „Mircea cel Bătrân”, Râmnicu Vâlcea, Jud. Vâlcea.

anemona_matei@yahoo.com

- 29.09.2012, Sofia Branc (Elvireanu), *Totalitarism și exil. Exilul după exil* [Totalitarianism and Exile. Exile after Exile];

Profesor de limba franceză, Colegiul Național „Horea, Cloșca și Crișan”, Alba Iulia

sonia_elvireanu@yahoo.com

- 29.09.2012, Mihaela-Marinela Pistol (Bal), *Ion D. Sîrbu. Anatomia lucidității* [Ion D. Sîrbu. The Anatomy of Lucidity];

profesor de limba și literatura română, Colegiul Național „Iulia Hașdeu”, București

balmihaela@gmail.com

- 22.07.2013, Alexandra Cristea (Gruian), *Pragul – limita depășită. În lumea basmului popular* [The Threshold – the Limit Crossed. In the World of Folk Tales];

Muzeograf I, Complexul Național Muzeal „ASTRA”, Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder”, Sibiu

alexandra.gruian@googlemail.com,

alexandragruian@yahoo.com,

- 14.09.2013, Adina-Voica Monea (Sorohan), *Unități imaginare în opera lui Nichita Stănescu* [Imaginary Units in the Work of Nichita Stănescu];

Profesor limba și literatură română, Colegiul Național „Lucian Blaga” – Sebeș, Jud. Alba

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

sorohanadina@yahoo.com

- 24.10.2014, Ariana-Oana Perneac (Covaci), *Coordonate ale imaginarului în proza lui Sorin Titel* [Coordinates of the Imaginary in Sorin Titel's Prose]; Profesor limba și literatură română, Colegiul Național „C. D. Loga” Caransebeș, Jud. Caraș-Severin.

ariana.covaci@yahoo.com

- 25.07.2017, Liliana Floria (Danciu), *Mircea Eliade: constructe istorico-religioase și imaginar eliadesc în Noaptea de Sânziene* [Mircea Eliade: Historical-Religious Constructs and Eliade's Imagination in The Forbidden Forest]; publicată: Liliana Danciu, *Romanul din roman. Noaptea de Sânziene de Mircea Eliade* [The Novel within the Novel. The Forbidden Forest by Mircea Eliade], București, Ideea europeană, 2017, 555 p., ISBN 978-606-594-592-0.

Profesor limba și literatură română, Liceul Tehnologic „Dacia” Caransebeș, Jud. Caraș-Severin

liliana.danciu70@yahoo.com

- 27.07.2018, Petru-Adrian Danciu, *Mitogenul Zmeului, între fenomenologie și hermeneutică. O posibilă istorie* [The Mythogenus of the Dragon, between Phenomenology and Hermeneutics. A Possible History]; publicată: Petru Adrian Danciu, *Demonologia basmului popular românesc: motivul zmeului* [The Demonology of Romanian Folk Tales: The Dragon Motif], București, Tracus Arte, 2019, 532 p., ISBN 978-606-023-096-0.

Profesor de religie, Liceul Tehnologic „Dacia” Caransebeș, Jud. Caraș-Severin

https://scholar.google.com/scholar?cites=2452557192197582310&as_sdt=2005&scioldt=0.5&hl=ro
office.gnostic@gmail.com

- 19.12.2018, Alexandra-Claudia Șoica (Coroiu), *Despre Diavol sau „mistica maiestății” Răului (cu o incursiune în proza românească)* [About the Devil or the “Mystic Majesty” of Evil (with a Foray into Romanian Prose)]; publicată: Alexandra Claudia Coroiu, *Simbolistica Răului în proza românească* [The Symbolism of Evil in

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Romanian Prose], Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, 314 p., ISBN 978-606-17-1593-0.

Profesor limba și literatură română, Școala Gimnazială Ohaba, Jud. Alba

clau_ale8@yahoo.com

- 19.12.2018, Cristina-Matilda Vănoagă, *Spații în proza lui Andrei Codrescu între realitate și imaginar* [Spaces in Andrei Codrescu's Prose between Reality and Imagination]; Cristina-Matilda Vănoagă, *Proza lui Andrei Codrescu. Spații între realitate și imaginar* [Andrei Codrescu's Prose. Spaces between Reality and Imagination], București, Tracus Arte, 2019, 366 p., ISBN 978-606-023-111-0.

Conferențiar universitar de limba și literatura engleză, Universitatea „1 Decembrie 1918 Alba Iulia

<https://scholar.google.com/citations?user=rZPByiQAAA&hl=ro&oi=ao>

cristinamatilda.vanoaga@yahoo.com,

cristinamatildavanoaga@gmail.com,

cristina.vanoaga@uab.ro

- 06.09.2019, Carmen-Doina Cruciuc (Vasilca), *Poetica acvaticului în lirica feminină actuală (în șase ipostazieri)* [The Poetics of the Aquatic in Current Female Lyric Poetry (in Six Hypostases)];

Inspector școlar de specialitate Managementul resurselor umane, Inspectoratul Școlar Județean Alba

cruciuc_carmen@yahoo.com

- 20.09.2019, Aritina-Raluca Iancu (Micu-Oțelea), *Romanul mahalalei - de la autocentralizare la intoxicarea centrului. Istoria unei relații complicate* [The Slum Novel - from Self-Centralization to the Intoxication of the Center. The History of a Complicated Relationship];

Profesor limba și literatură română, Liceul Teoretic „Brassai Samuel”, Cluj-Napoca

aritina.micu@yahoo.com

- 04.09.2020, Nicoleta Elena Chira (Mîrza), *Mateiu I. Caragiale - la incidența cu psihanaliza lui C.G. Jung*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

[Mateiu I. Caragiale - on the Incidence with C. G. Jung's Psychoanalysis];
Profesor limba și literatură română, Liceul Teoretic „Pavel Dan”, Câmpia Turzii, jud. Cluj
nicoletamirza@yahoo.com

În comisiile de susținere a douăzeci și șase dintre tezele de doctorat profesorul Mircea Braga i-a avut alături pe următorii referenți:

prof. univ. dr. Diana Câmpan, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia – douăsprezece comisii
prof. univ. dr. Iulian Boldea, Universitatea „Petru Maior” din Târgu Mureș – opt comisii
prof. univ. dr. Constantin Cubleşan, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia – opt comisii
prof. univ. dr. Mircea Anghelescu (1941-2022), Universitatea din București – șapte comisii
prof. univ. dr. Mircea Tomuș (1934-2022), Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu - șase comisii
prof. univ. dr. Cornel Ungureanu, Universitatea de Vest din Timișoara - cinci comisii
prof. univ. dr. Ionel Bușe, Universitatea din Craiova - trei comisii
prof. univ. dr. Gheorghe Glodeanu, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Centrul Universitar Nord din Baia Mare – trei comisii
prof. univ. dr. Ion Simuț, Universitatea din Oradea – trei comisii
prof. univ. dr. Ovidiu Ghidirmic (1942-2017), Universitatea din Craiova – două comisii
prof. univ. dr. Gheorghe Manolache, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu – două comisii
prof. univ. dr. Eugen Negrici, Universitatea din București – două comisii
prof. univ. dr. Ion Pop, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca – două comisii
prof. univ. dr. Alexandru Ruja, Universitatea de Vest din Timișoara – două comisii

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

prof. univ. dr. Andrei Terian, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu – două comisii

prof. univ. dr. Ioana Both, Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca

prof. univ. dr. Mihai Gherman, Universitatea “1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

prof. univ. dr. Helder Godinho (1947-2020), Universitatea NOVA din Lisabona, Portugalia

prof. univ. dr. Ioan Ică jr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

prof. univ. dr. Claude Lecouteux, Universitatea Sorbona Paris IV Centrul Universitar Malesherbes, Franța

prof. univ. dr. Ion Bogdan Lefter, Universitatea din București

prof. univ. dr. Cornel Moraru, Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

prof. univ. dr. Alvaro Rocchetti, Universitatea Sorbonne Nouvelle, Paris, Franța

conf. univ. dr. Rodica Chira, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

conf. univ. dr. Pompiliu Crăciunescu, Universitatea de Vest din Timișoara

conf. univ. dr. Aurel Pantea, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

conf. univ. dr. Udo Peter Wagner, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Între doctoranzii profesorului Mircea Braga regăsim: 19 profesori din învățământul preuniversitar (de limba și literatura română – 14, de limba franceză – 2, de limba engleză – 1, de limba germană – 1, de religie – 1), din județul Alba (șapte), din județul Caraș-Severin (trei), din județul Vâlcea (trei), din județul Cluj (doi) și câte unul din județele Sibiu, Ilfov, București și Gilbert (Arizona, USA); un lector de limba română din Lituania; patru universitari (din Alba Iulia și Sibiu); un manager de proiecte, un redactor de cultură, un muzeograf, un inspector școlar de specialitate. Nouă dintre tezele de doctorat au fost ulterior publicate în volum, conform Google Academic volumul Alinei Bako înregistrând opt citări, cărțile semnate de Cristina-Matilda

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Vănoagă și Alexandru-Cristian Ciocan consemnând câte trei citări, volumul lui Petru-Adrian Danciu – două citări, iar titlul aparținând lui Ovidiu Ivancu – o citare.

Redăm în continuare unul dintre referatele întocmite de Prof. univ. dr. Mircea Braga la susținerea unei teze de doctorat coordonate de domnia sa (referat publicat ulterior, pus la dispoziție prin bunăvoința fostului doctorand).

Referat asupra tezei de doctorat Alexandra-Claudia Șoica (Coroiu), *Despre Diavol sau „mistica maiestății” Răului (cu o incursiune în proza românească)* [About the Devil or the “Mystic Majesty” of Evil (with a Foray into Romanian Prose)]

Problematica Binelui și a Răului, asemănătoare – în anumite privințe – celei a Adevărului și a Neadevărului, se arată a fi, în pofida imensei bibliografii care o însoțește, nu atât nesoluționată, cât ineputabilă. Nici eforturile de a închide strict semnificațiile și finalitatea conceptelor respective în sfere disciplinare distincte nu a dat rezultatele scontate. Când a fost transferată limbii, prin inventarierea așa-numitelor dublete antinomice, s-a constatat repede că opoziția și, mai ales, faptul că, în spațiul dintre acestea, ca extremități, apare un proces de inducere a gradualității înțelesurilor. Or, aceasta transformă dubletele antinomice în dublete-pilot, cu efect modelator asupra detaliilor și al șansei migrării într-o parte sau alta, însemnând că limitele însele apăreau ca relative, mai ales că, în „realitatea” dintre ele, pot să apară, e chiar previzibil, instrumentări care fragilizează până la dispariție rigorile de dicționar. Totodată, chiar principiul antinomiei este afectat, îndeosebi la contactul cu filozofia, din moment ce, luând în considerare posibilitatea saltului între extreme, dispersia sensului, Gaston Bachelard n-a ezitat să plece de la anularea opoziției prin intermediul unei întrebări retorice: „de ce NU?”. Totul pare a se petrece într-o ordine a necesității, gestionată atât la începuturile istoriei, cât și acum, adică la sfârșitul istoriei (dacă acceptăm ideea), necesitate în temeiul căreia universul este posibil doar prin permanenta acțiune complementară a pozitivului și a negativului. Argumentarea este în măsură a ne împinge către un plan amplificat la extrem, atât în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

stratificare istorică, dar și în consecința reconsiderărilor din practica științelor actuale. Dacă în gândirea Extremului Orient, yin și yang sunt complementare și armonice, iar dacă în unele mituri și religii existența este condusă pe drumul dinspre temporalitate spre eternitate, atunci înțelegerea nu mai poate respinge depoziția fizicii cuantice care, înlăturând antinomia materie-spirit, reconstruiește întreaga ordine a naturii.

De fapt, până la un moment dat, fragilizarea conceptelor de Adevăr-Neadevăr (excludem cuvântul „fals”, care poate insinua și o anume intenționalitate) și Bine-Rău s-a datorat raportării lor la normativul valorilor, cu preponderență pe teritoriul eticului, pe registre de eficiență vizând structuri sociale neomogene, dependente de alternanțele, de modelările suferite sub presiunea spațiului și a timpului. Doar filozofia actuală a fost în măsură a stabili, în bună parte, inserierea lor categorială, urmând teza avansată de Nietzsche, conform căreia natura nu cunoaște fractura Bine-Rău, iar prin Heidegger, acceptând definirea omului ca dependentă de starea de „a-fi-în-lume”, în timp ce fenomenele tind „a-se-arăta-pe-ele-însele”. Și, astfel, apelul la ființă a dus la transferarea problematicii în sfera ontologicului, cu două consecințe majore: cea dintâi indicând faptul că valorile sunt atribuiri ale unui martor care disociază între a fi sau a nu fi susținător al calității și siguranței existenței; iar cea de a doua stabilizând ideea că numai ontologicul poate susține, prin condiționare valorică, și apariția unor „ființări” non-obiective (e formularea lui Jean-Luc Marion, în *Certitudini negative*).

Dacă mai există un sâmbure de adevăr în tezele lui Darwin (fără a uita că evoluționismul e sever amendat pe segmente importante ale unor teorii mai noi), atunci ne putem îndrepta spre ideea că, undeva la origini, a parcurs și omul o etapă a naturalității, în specificul căreia comportamentul se manifesta strict instinctual. E adevărat – simțurile nu neutralizează, cu atât mai puțin nu anulează nimic, dar nu asigură calitatea înțelegerii. Doar odată cu apariția gândirii, informația transmisă de acestea este prelucrată întru stabilirea ductului efect-cauză (inversiunea naturală și ea), de unde – în distincția Binelui și a Răului –, părăsind antropologia, apare procesul externalizării: consecințele „fizice” ale prezenței, pe o direcție sau alta, a conflictualului ființă-mediu primesc o explicație vizând puteri „dinafară”,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

suverane, incontroleabile. Iar când angoasa ori, de-a dreptul, frica se instalează (drumul și dimensiunea acestora ni le-a explicat și Kierkegaard), apar invocația și ritualurile, „organizate” mai apoi – în confortul imaginației și al simbolurilor – ca structuri ale miturilor, mitologiilor și ale religiilor: o externalizare încheiată prin responsabilizarea zeilor pentru ceea ce este Bine și Rău. Adică relația devenise „impură” (cu formula lui Jankélévich), dar relativ eficientă.

Pe acest suport, Alexandra Claudia Coroiu, autoarea studiului de față, a dat întindere trecerii în revistă a marilor mitologii operante, de-a lungul timpului, în geografia spirituală a lumii, de la cele egiptene și iraniene până la cele trei mari „religii ale cărții” – iudaismul, creștinismul și islamismul. Cu excepția budismului, unde Răul este principiu constitutiv al realității, cu deosebire al existenței care, deși iluzorie, este tărâm al suferinței, toate mitologiile disjung în universul divinităților, relevând polaritatea – neechilibrată, totuși – a Binelui și a Răului. Unele deosebiri sunt posibile, deoarece gradientul se evidențiază ca fiind destul de elastic. În mitologia elenă, de pildă, zeii intervin direct în viața oamenilor, pot face rău la fel cum pot face bine, răsplătesc sau pedepsesc, sunt atenți la ofrande și la invocații, se dovedesc și ei a fi captivi conflictualului care este aproape o normă a Olimpului. Destul de rar, așa cum se desprinde din mitologia nordică, zeii nu sunt nici ei nemuritori, moartea îi poate atinge cândva, deși nu la capătul timpului (iată că imaginarul omului poate, la rândul lui, pedepsi!). Mai aproape de o oarecare regulă se află împărțirea zeităților în bune și rele, cu un model persistent în dualismul zoroastrian, care prevedea reconstrucția originarului, dezechilibrul structural al prezentului urmând a fi corectat, într-un sfârșit de timp, neprecizat însă, prin distrugerea Răului de către Bine. În speciale circumstanțe metafizice, mai arată autoarea, este întâlnită ideea că însăși divinitatea supremă a creat domeniul și actanții Răului, ori chiar acesta îi este parte constitutivă, sub acest din urmă aspect existând unele recente semne venind și dinspre Cabală. De altfel, tiparul armoniei care se naște din dizarmonii este întâlnit pe mai multe direcții ale esoterismului, menționat fiind și de Vasile Lovinescu, pentru care, în interiorul divinului, „*Binele și Răul se topesc în realități mai profunde, pierzându-și numele de Bine și de*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Rău în ele, iar acele realități sunt complementare riguros între ele". (Însemnări inițiatice, 1996).

Semnificativ este faptul că, dincolo de obișnuitele particularizări ale mentalului, dependente în general de caracteristicile locului și ale timpului, inclusiv deci de tiparele etnicului, atât funcțiile Răului, cât și imaginea acestuia sunt corespondente nu doar în linii mari: Răul se manifestă aproape identic pretutindeni, la fel cum monstruosul îi însoțește delimitarea imaginativă. Chiar și atunci când Răul este desprins din divin, calea întruchipărilor nocivului este marcată de metamorfoza sublimului în grotesc, monstruosul infuzează spațiul și maculează situațiile, ca în cazul îngerului căzut. Arhetipul astfel structurat, indiferent de „culoarea” constructului, fie aceasta metafizică ori sprijinită doar pe mentalul colectiv, se arată a fi Diavolul, privit de Rudolf Otto, tocmai pentru această stază generalizatoare, ca purtând însemnele „majestății”, ale rangului de înaltă instanță.

Chestiunea de fond, care interesează în mod deosebit literatura, este că mentalul colectiv nu a acceptat organicitatea celor două „realități”, funcționarea lor osmotică, mai exact complementară, ci le-a apreciat ca diferențiate radical, în esență și în manifestări. În fapt, este urmărit aproape în literă cuvântul teologiei, conform căruia Divinitatea a creat, alături de ființe din materiei (detașându-se omul cu dublă constituire, spirit (suflet) și trup) și ființe imateriale, alcătuite doar din Spirit, care sunt îngerii. De aici, existența unei variații dihotomice (după „revolta îngerilor”) pe trei planșe relaționare: sacrul-diavolescul, sacrul-profanul și diavolescul-profanul, toate cu persistente reverberații în literatură, în artă în general. Cap. III al prezentei lucrări insistă, îndeosebi, asupra actului hierofanic (atent detaliat de Mircea Eliade), dar și asupra semnificațiilor metafizice ale morții ori asupra deschiderilor prin vis către realități paralele. Autoarea apelează la cuvântul „cunoaștere”, ceea ce are o oarecare aderență doar la situația marilor inițiați (dar și acolo fără porți de verificare, instituindu-se ca argument în special momentul incontrollabil al revelației), domeniul rămânând, de fapt, unul al convingerilor intime care alimentează actul trăirii.

Prezentarea e menită, încă, a releva și o altă dihotomie subsecventă celor deja menționate: cea între formele, natura și

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

efectele care însoțesc contactul celor două suprarealități cu profanul. În prezența sacrului, limitele reactive ale trăirii omului ne apar înscrise între „cutremurare” (din nou apelăm la Kierkegaard) și smerenie (formulare teologică), cu o bucurie aproape de neînțeles în straniețea sa, în timp ce contactul cu diavolul alimentează teroarea și spaima, refuzul și ura. Dar cum, în ambele situații, este antrenată și opțiunea ființei, perspectiva lasă loc deopotrivă căderii sau înălțării acesteia. Iar pe portativul imaginarului, frecvent stimulat prin intruziunea fantasticului, ciudatele și adesea paradoxalele relaționări între profan și suprarealitățile amintite primesc modulări literare din cele mai diverse.

Structura, motivele, puterile și efectele Răului sunt dezvăluite, în cel de al IV-lea capitol al lucrării Alexandrei Claudia Coroiu, prin intermediul straturilor ficționale desprinse din texte aparținând, în majoritatea lor, canonului epicii românești. Cum era și firesc, incursiunea analitică nu neglijează acele premise constituite ca încadramente ale particularităților sesizabile în proza de gen, fără a intra, însă, în zona experimentelor sau a viziunilor postmoderne, ultimele având drept miză escatonul generalizat. E vorba, în primul rând, de modalitatea în care, odată cu convertirea la creștinism, noua religie a acceptat, în parte, preluarea unor mituri, ritualuri, practici și chiar totemuri, având suportul în mentalul precreștin. Acestea au dăinuit, încă se mai fac simțite uneori și azi, rămânând în sfera unor convingeri de cele mai multe ori cu origini pierdute în timp: de menționat aici este faptul că monoteismul, însă, nu a reprezentat un impediment pentru mentalul unei populații care venera o singură divinitate, cum nici sciziunea funciară Bine/Rău nu a fost respinsă, translată fiind în funcționalul dualității localizate Fârtate/Nefârtate (frecventă în basme). Iar într-o geografie în care vitalitatea nu cunoștea îngrădiri, omul își asuma naturalitatea fără discriminări specioase. Ca atare, proza va beneficia atât de prezența unor motive universale (spațiul damnat, „contractul” cu diavolul ș.a.), cât și de a celor desprinse din imaginarul popular autohton („agenți” locali ai Răului, practici ritualice de contracarare/invocare etc.).

Exercițiul pe care îl propune autoarea, de a desprinde toposuri specializate, s-a dorit centrat pe acel regim estetic în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

care se armonizează realul cu fantasticul până la a delimita Răul ca pasager: toposul își conține timpul și actanții (devenind, astfel, cronotop), moartea nu se află pe întinderea Apocalipsei, ci a destinului individual, eticul e sublimat artistic. Ceea ce s-a spus mai puțin despre fantasticul românesc este că înlăturarea Răului, chiar și atunci când aceasta incumbă moartea personajului, este suspendată într-o etică dramatică, niciodată tragică (a se vedea, în acest sens, și delimitările făcute de Corneliu Mircea în *Etica tragică*), cel suprimat fiind Diavolul, restabilindu-se echilibrul temporar afectat. Pe întinderea literaturii române de la Eminescu până la Vasile Voiculescu (perioada vizată de autoare), puterile Răului nu ating durata și se află în staza parțialității: efectele magice ale cărții lui Zoroastru, din proza lui Eminescu, nu anulează, se destramă în fața porții unde numele divinității nu poate fi rostit. În textul lui Caragiale (*La hanul lui Mânjoală*) și al lui Mircea Eliade (*Domnișoara Christina*), distrugând locul damnat, focul înlătură și puterile Diavolului. Excesul nefiresc al dorințelor, fie că este vorba de iubire (ca în *Lostrița* lui Voiculescu), fie că este vorba de avuție (ca în *Strigoii* lui Agârbiceanu), respectiv de existențele atinse de patima care le scoate din regula ființei, își consumă deopotrivă deținătorul și cauzatorul dereglării, reinstalându-se „ordinea” încălcată. Magia indusă de Diavol (a se vedea *Iubire magică* a lui Voiculescu), nu persistă, poate fi chiar anihilată (ca în *Lacul rău*, aparținând aceluiași scriitor), locul fiind constrâns, prin ritual de contracarare, să elibereze corpul celui înecat. Atunci când se lasă văzute sau risipesc răul în jurul lor, fantomele, strigoii sau ielele nu țin de obișnuitul vieții, ci sunt accidente, așadar au putere de cuprindere restricționată, oferindu-și – prin chiar prezența lor – cauzalitatea, soluțiile fiind desprinse, nu o dată, din ritualuri păgâne. Va exista, odată cu asemenea manifestări, o normă încălcată, de unde și căutarea explicației la care tatăl pornit în căutarea „copilului schimbat” (la Pavel Dan) încă nu a ajuns. Și să nu uităm că, preluând canavaua basmului, Ion Creangă (în *Povestea lui Stan Pățitul*) sau Caragiale (în *Kir Ianulea*) înscriu lumea Diavolului pe harta ludicului, a ironiei și a comicului, la granița dintre motivul devenit șablon și dominarea acestuia prin demontarea elementarității „imaginii” fantastice însoțitoare. Și, în sfârșit, poate chiar pe o undă de naturalitate nedislocată se ridică/s-a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

ridicat refuzul mentalului nostru de a transforma animalierul în bestiarul întâlnit în alte culturi: călătoria ultimă a *Pescarului Amin* (din nou Voiculescu) este numai o întoarcere, eterna, necesară reîntoarcere la origini.

Dar de aici decurge și un previzibil, poate chiar intenționat dezechilibru al lucrării: fiind în cauză scriitori canonici, asupra operelor cărora critica și istoria literară au deschis un amplu și convingător dosar analitic, autoarea a preferat comprimarea respectivei dimensiuni în favoarea extinderii momentului de relevare a structurării lor teoretice și a reprelucrării efectului, în funcție de prezența comuniunii unor semnificații care transgresează dimensiunea imediatului textual. Am desprinde în acest sens, bunăoară, mai atenta declinare a fantasticului ca operație de transformare a realului în raport cu imaginarul de prelucrare metaforică sau simbolică a acestui, precum și sesizarea spargerii complementarității Bine-Rău acolo unde proza, chiar pe spații mai largi decât pe cele ale literaturii noastre, vizează o diferențiere semnificativă, prin faptul că un „*imaginar mult mai complex și mai prolix decât cel al Binelui*” caracterizează Răul, nu numai datorită limitei stabilite teologic, ci și dintr-un instinct al conservării prin excludere, fără ca, prin aceasta, literatura să fie excedată etic. În felul acesta, studiul Alexandrei Claudia Coroiu ne aduce mai aproape de poziția lui Richard Rorty, prin care acesta se disocia, oarecum surprinzător, de pragmatismul postmodern, cel din urmă susținând că vocabularul teoriei, cuprinzând aici cu deosebire, metafizica și filozofia, nu ar avea nicio „*incidență practică*”, deci socială, drept care nu ar avea legitimitate. Subsidiar, Rorty făcea trimitere și la impresionanta varietate a ipostazierilor semnificațiilor cu acoperire în conceptele de Bine și Rău, din artă și, evident, literatură.

(textul referatului a fost publicat ca prefață, intitulată *Răul – de la modul la motiv*, la vol. Alexandra Claudia Coroiu, *Simbolistica Răului în proza românească* [The Symbolism of Evil in Romanian Prose], Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, 314 p., ISBN 978-606-17-1593-0, p. 7-13.)

Profesorul Mircea Braga a activat și ca referent în comisiile de doctorat în filologie ale altor teze susținute în cadrul UAB. Pentru cele douăzeci și două de teze de doctorat susținute

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

între 2005-2009 nu există date publice referitoare la componența comisiilor de susținere publică. Însă, între 13.11.2009-24.09.2020 îl regăsim pe profesorul Mircea Braga ca referent în cadrul a cinci comisii de susținere a unor teze de doctorat coordonate de colegii domniei sale de Școală Doctorală în cadrul UAB: prof. univ. dr. Constantin Cubleşan (patru), prof. univ. dr. Diana Câmpan (una).

Teze coordonate de prof. univ. dr. Constantin Cubleşan:

- 13.11.2009, Arnold Maier, *Romanul autobiografic în literatura română (G. Ibrăileanu și M. Eliade)* [The Autobiographical Novel in Romanian Literature (G. Ibrăileanu and M. Eliade)]; publicată: Arnold Maier, *Romanul și autobiografia* [The Novel and the Autobiography], Satu Mare, Editura Someșul, 2010, 202 p., ISBN 978-973-8939-26-4.

Profesor – Limba și literatura română, Colegiul National „Kolcsey Ferenc”, Satu Mare

<http://www.kolcsey.ro/page-ro/colectivulsc.php>
maier_arnold@yahoo.com

- 08.06.2012, Mihaela Rădulescu, *Elena Farago. Coca Farago - studiu monografic* [Elena Farago. Coca Farago - Monographic Study];

Profesor de limba și literatura română, Liceul Teoretic Măciuca, jud. Vâlcea

radulescumihaela95@yahoo.com

- 17.03.2016, Anca Vladislav-Mihuț (Hassoun), *Titus Popovici - studiu monografic* [Titus Popovici - Monographic Study];

asistent universitar, Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu” Cluj-Napoca / Profesoară de limba și literatura română, Colegiul Național Pedagogic „Gheorghe Lazăr”, Cluj-Napoca

<https://umfcluj.ro/medicina/facultate/departamente/departamentul-ii/limbi-moderne/>

<https://scholar.google.com/citations?user=mF4vq98AAAAJ&hl=ro&oi=ao>

zankazoo4@yahoo.com

- 29.09.2016, Cosmina-Maria Neagoe (Mircea), *Ion Horea - studiu monografic* [Ion Horea – Monographic Study];

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

publicată: Maria Cosmina Mircea, *Ion Horea* [Ion Horea], Alba Iulia, Aeternitas, 2018, ISBN 978-606-613-161-2.

Profesor de limba și literatura română, Colegiul Național Militar „M. Viteazul” Alba Iulia

cosmina_mircea@yahoo.com

Teze coordonate de prof. univ. dr. Diana Câmpan:

- 24.09.2020, Violeta-Luminița Șipoș (Băl), *Emil Isac - studiu monografic* [Emil Isac - Monographic Study]; publicată: Violeta Șipoș, *Emil Isac-Studiu monografic*, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2022, 415 p., ISBN 978-606-613-225-1.

Profesor de limba și literatura română, limba latină, Liceul Teoretic „Liviu Rebreanu”, Turda, Jud. Cluj

siposvioleta@yahoo.com

Între doctoranzii în privința cărora profesorul Mircea Braga a avut partea sa de contribuție, ca referent, în decernarea titlului de doctor în filologie regăsim: patru profesori de limba și literatura română din învățământul preuniversitar, câte unul din județele Alba, Cluj, Satu Mare și Vâlcea; un universitar din Cluj-Napoca. Trei dintre aceste teze au fost ulterior publicate în volum.

Activitatea domnului profesor Mircea Braga în cadrul Școlii Doctorale de Filologie a IOSUD-Alba Iulia pe parcursul a șaisprezece ani, între 2004-2020 (de la 66 la 82 de ani!), se relevă astfel a fi fost mai mult decât prielnică. Și datorită domniei sale a fost posibilă înființarea Școlii Doctorale și funcționarea sa ideală în anii de inițiere și de stabilizare. Cel puțin 34 de intelectuali îi datorează, în parte, titlul de doctor în filologie, cercetările respective primind girul profesional al domniei sale. Douăsprezece volume au fost publicate ulterior, cu exegeze originale asupra unor subiecte de literatură și cultură română, dar cu deschidere înspre internaționalizare, prin angajamentul domniei sale. În mod deosebit remarcăm prezența a 23 de profesori doctori în filologie din învățământul preuniversitar, cărora li se adaugă șase universitari, sistemul educațional românesc (și nu numai!) beneficiind de experiența dobândită în cercetarea academică a titularilor de posturi, prin expertiza, seriozitatea și cordialitatea profesorului Mircea Braga.

Recunoștința tuturor, domnule Profesor!

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Referințe:

Câmpan, D. (coord.). (2018). *Mircea Braga în mijlocul utopiei culturale asumate* [Mircea Braga in the Midst of the Assumed Cultural Utopia]. Aeternitas.

Chiciudean, G.; Vănoagă Pop, C. (coord.) (2010). *Festschrift. Mircea Braga – 70*. Imago.

Chiciudean, G.; Vănoagă, C. M. (coord.) (2018). *Festschrift. Mircea Braga – 80*. Aeternitas.

Coroiu, Al. C. (2020). *Simbolistica Răului în proza românească* [The symbolism of evil in Romanian prose]. Casa Cărții de Știință,

Sitografie:

<http://doctorate.uab.ro/index.php?pagina=pg&id=109&l=ro>, accesat
21.08.2025.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

COLABORATORI LA ACEST NUMĂR:

<https://orcid.org/0000-0002-1450-9188>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/H-3523-2017>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36542093600>

Alina BAKO, lector universitar la Facultatea de Litere și Arte a Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, are un doctorat în literatură obținut la Universitatea „Michel de Montaigne” din Bordeaux și Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, cu o teză susținută în cotutelă despre poezia grupului oniric. A publicat mai multe cărți precum: *Cartografii ficționale. Perspective asupra prozei românești*, 2025, *Reprezentări ale bolii și maladii ale sistemului socio-politic în romanul românesc (1960-1980)*, 2019, *Dinamica imaginarului poetic. Grupul oniric românesc*, 2012. De asemenea, a coordonat și co-editat volume precum: *Spatial Readings and Linguistic Landscapes*, 2022, *Géographies insolites*, 2025, *Les papiers des passeurs. Traduire Lucian Blaga* 2022, *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică*. 1981 Vol. XXVII, 2021. A scris numeroase studii și articole în domeniul literaturii române în context global, literaturii universale, folosind instrumente noi din categoria geografiei literare, Medical Humanities și Digital Humanities.

<https://orcid.org/0000-0002-9609-2573>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/LVS-5290-2024>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57248641000>

Gabriel Dan Bărbuleț was born in 1974 in Blaj, a town located in Alba County, Romania. He demonstrated an early passion for languages and literature and pursued his higher education at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca. Here, he majored in English language and literature and minored in Romanian language and literature. His academic education did not stop at his undergraduate studies; he earned a Ph.D. in Philology from the same university. His doctoral dissertation, titled “Movie Talk: A Study of Slang in Prison Movies”, reflects his interest in the intersection of language, culture, and media.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Currently, Gabriel Dan Bărbuleț serves as an Associate Professor at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia in Romania. In addition to his teaching responsibilities, he holds the administrative role of Dean of the Faculty of History, Letters, and Educational Sciences. His scholarly interests are broad and diverse, encompassing Pragmatics, Semantics, English Syntax, English Methodology, and British and American Culture and Civilization. His wide-ranging expertise is reflected in his numerous publications in national and international journals and his active participation in various conferences.

Bărbuleț is also a key member of several editorial boards for peer-reviewed journals. His contributions include work with international and domestic publications such as *The Journal of Linguistic and Intercultural Education* - JoLie, *Annales Universitatis Apulensis*, *Incursiuni in Imaginar*, *Buletinul studentilor si masteranzilor filologi*, and *Current and Future Perspectives on Teaching and Learning*. These roles underscore his commitment to advancing scholarly communication and his dedication to fostering academic discourse across various linguistic and cultural fields.

<https://orcid.org/0000-0001-8588-8528>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/IXW-6007-2023>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667451800>

Lucian Vasile Bâgiu, PhD, Habil is a Senior lecturer (UK) / Associate professor (US) in Romanian and comparative literature at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania and has been the journal manager of the *Swedish Journal of Romanian Studies*, Centre for Languages and Literature, Lund University, since October 2016. He received a Ph.D. in Philology (Romanian literature) *magna cum laude* in 2006 from Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca. He became a member of the Romanian Writers' Union in the same year. He has also occupied the position of lecturer of Romanian language at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim (2008-2011), Charles University in Prague (2012-2013), Lund University (2014-2017), and of tenured Senior Lecturer in Romanian Studies at Lund University (2020-2022). He is the author of several books on literary criticism, fiction, and language.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://orcid.org/0009-0000-0344-6508>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55871549300>

Ionel BUȘE est chercheur dans le domaine de l'imaginaire, écrivain, dramaturge et professeur de philosophie à l'Université de Craiova, Roumanie, le directeur du Centre de recherches sur l'imaginaire et la rationalité « Mircea Eliade » qui appartient CRIzi. Études de philosophie à l'Université de Bucarest (1980-1984), doctorat à l'Université de Bucarest (1994-1999), doctorat (1996-2000) à l'Université de Bourgogne, Dijon. Conférences aux colloques internationaux (Paris, Dijon, Chambéry, Lyon, Angers, Cerisy-la-Salle, UNAM - Mexique, UAEM - Toluca, Braga, Granada, Milan, Bergame, Varese, Naples, Cosenza, Catane, Université Libre de Bruxelles, UFP Recife, Hammamet, Casablanca, Tirana, Chisinau). Professeur invité (Université de Bourgogne et Université Jean Moulin -Lyon 3).

Ouvrages publiés: Essais et esquisses ontologiques (Brâncusi, Tg-Jiu, 1997), Une herméneutique des contes de fées roumains (Alfa, Cluj-Napoca, 2000), La logique du pharmakon (Paideia, Bucarest, 2003), Philosophie et méthodologie de l'imaginaire (Scrisul Românesc, Craiova, 2005), Introduction à la pensée roumaine (Éd. Universitaires, Lyon, 2006), Du logos au mythos (L'Harmattan, Paris, 2008), Le dernier été avec Eniko (nouvelles) (Alfa, Cluj-Napoca, 2010), Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade (L'Harmattan, Paris, 2013), Une poétique de la rêverie (L'Harmattan, Paris, 2014), Intellocrates, philosophes, ironistes (Ramuri, Craiova, 2014), Le vieux et l'euthanasier (théâtre) (Eikon, Bucarest, 2018), Femmes de jasmin (roman) (Litera, Bucarest, 2022), La créativité de la pensée est-européenne. Un panorama de la philosophie roumaine du XXe siècle (L'Harmattan EME et Louvain la Neuve, 2024), Pensées sur Constantin Noica (Paideia, Bucarest, 2024). Coordinateur d'ouvrages collectifs : Symbolon et Cahiers Mircea Eliade, Université de Craiova.

<https://orcid.org/0000-0003-4544-410X>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/C-7457-2017>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57217030080>

Gabriela CHICIUDEAN, Associate Professor, PhD in Philology since 2005, teaches Theory of Literature, Literary Criticism,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Introduction in the Science of Imaginary, Comparative Literature. She is the author of some individual volumes (*Incursiuni în lumea simbolurilor*, Sibiu, Imago Publishing House, 2004; *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului*, The Romanian Academy Publishing House, 2007; *Obiectiv/ Subiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului*, Tipomoldova Publishing House, 2013; *Studii literare. Abordări pe suportul Științei imaginarii*, The Romanian Academy Publishing House, 2016), and the co-author and coordinator of a few other volumes. She published many articles and studies in dedicated periodicals in Romania and abroad. She is the executive manager of Speculum Research Center on the Imaginary, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia. She is the organizer of Speculum Conferences and the editor of *Incursiuni în Imaginar*, the literary journal of Speculum Conferences, and editor of the *Swedish Journal of Romanian Studies*, Lund, Sweden.

<https://scholar.google.ro/citations?user=oa7lvSe46KwC&hl=ro>
https://uab.ro/upload/6596_cfchira1.pdf

Rodica Gabriela CHIRA, now retired, was an Associate Professor at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania. Her fields of interest implied the history of French literature and civilization, comparative literature, imaginary studies, interdisciplinary and intercultural studies with applications mainly on science-fiction. Constant participant in national and international scientific manifestations, she signed several books (*Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction*, Alba Iulia, Ulise, 2002; *Incursiuni literare*, Sibiu, Imago, 2003; *Littérature et idées au Siècle des Lumières*, Sibiu, Imago, 2005, 2008; *Autres mondes. Approches SF*, Iași, Ars Longa, 2015; *Connecting Worlds through Science Fiction*, Alba Iulia, Aeternitas, 2020), and numerous studies in international and national publications such as: *Caietele Echinox*, *JoLIE (Journal of Linguistic and Intercultural Education)*, *Trictrac (Journal of World Mythology and Folklore)*, *Revue de mythologie mondiale et folklore*, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, *Columna. Finnish & Romanian Culture*, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia*, *Cahiers Tristan l'Hermite*.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

She also translated books from French to Romanian (Mircea Eliade *Sacrul și profanul*, București, Humanitas, 1992; Michel Ducobu, *Un belgian la capătul plajei*, Cluj-Napoca, Limes, 2012; Horia Liman, *Scadența*, Iași, Ars Longa, 2018), from Romanian to French, together with Doina Pușcău (Iacob Mârza, *École et nation. Les écoles de Blaj à l'Époque de la Renaissance nationale*, Institutul Cultural Român. Centrul de Studii Transilvane, 2005).

<https://orcid.org/0000-0002-6050-9453>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/IAP-0821-2023>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55659028000>

Marius-Mircea CRIȘAN (Dr. habil., holds a PhD since 2008 University of Turin, Italy) is a Professor at the Teacher Training Department, West University of Timișoara. He is the editor of *Dracula: An International Perspective* (Palgrave Macmillan, Springer Nature 2017), coordinator of the special issue of *Biblioteca Nova Bulletin* "Speculative Fiction and the Frontiers of the Possible" (2019), author of *The Birth of the Dracula Myth: Bram Stoker's Transylvania* (2013) and *The Impact of a Myth: Dracula and the Fictional Representation of the Romanian Space* (2013), and co-editor of the volume *Beliefs and Behaviours in Education and Culture: Cultural Determinants and Education* (2017). He was the manager of the research project *The Impact of a Myth: Dracula and the Image of Romania in British and American Literatures* (2011-2013).

[https://www.ceeol.com/search/search-](https://www.ceeol.com/search/search-result?f=%07B%22SearchText%022%03A%22Andra%020Gabriela%020HOLHO%08%098%022%02C%22SearchInOption%022%03A%0222%022%07D)

[result?f=%07B%22SearchText%022%03A%22Andra%020Gabriela%020HOLHO%08%098%022%02C%22SearchInOption%022%03A%0222%022%07D](https://www.ceeol.com/search/search-result?f=%07B%22SearchText%022%03A%22Andra%020Gabriela%020HOLHO%08%098%022%02C%22SearchInOption%022%03A%0222%022%07D)

Andra Gabriela HOLHOȘ is a teacher of English and Spanish at Sports High School, Alba Iulia. She graduated from the Faculty of Letters in Cluj Napoca (2010), master's degree (2012). She is a member of the Speculum Research Center on the Imaginary (2015). Relevant publications include the following: articles and critical studies published in collective volumes (*Incursions into the Imaginary*, 2017, 2018, 2020-2024, *Education from the Perspective of Values. Ideas Concepts, Models*, 2014-2019) in cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Apulensis. Series Philologica, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș). Co-autor *Lecturi sumare* (2020).

<https://orcid.org/0009-0009-9510-4470>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/OMM-1369-2025>

<https://www.scopus.com/dashboard.uri?origin=&zone=TopNavBar>

Maria HOLHOȘ holds a Ph.D in Philology with the work “The Fairy Tale – source of knowledge” (2009). She is a Member of Speculum Research Center on the Imaginary (2007) and author of the volumes: *Basmul – lecturi critice* (2010), *The Fairy Tale – moments of reference* (2011), *Lecturi sumare* (co-autor) (2020). She also published articles and critical studies in collective volumes (*Incursions into the Imaginary*, 2007-2011, 2017, 2018, 2020-2024, *Education from the Perspective of Values. Ideas Concepts, Models*, 2013-2019) and cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu-Mureș)

<https://orcid.org/0009-0002-6630-6398>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/OML-4427-2025>

<https://www.scopus.com/sources.uri?zone=TopNavBar&origin=userDashboard>

Bogdan-Alin IMBRI is a doctoral student in Humanities at the West University of Timișoara, where he is working on a dissertation on Batman. He is a 1st degree teacher of English at General Dragalina High School in Oravița, where he also edits the school's *Jurnal de Liceu* magazine. He has participated in conferences in Timișoara, Brașov, Rome, and Krakow, and has published articles on Batman, as well as on world and Romanian history. He is also the author of didactic materials, such as the course on *British and American Culture and Civilization* for secondary school students. He also published a book on the American Mafia: *All In The Family. A History of The Five Mafia Families. From Sicily to New York* (2025).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://orcid.org/0000-0001-9828-6657>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/OMM-5790-2025>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=53564061200>

Katarina MARINČIČ (born 25.6.1968 in Ljubljana) is a novelist, translator and researcher in the history of literature. Since 1994, she has taught at the Department of Romance Languages and Literatures at the Faculty of Arts in Ljubljana, where she is currently a lecturer in French literature. She is the author of five novels and a collection of short stories. Her novel *Prikrita harmonija* (*The Hidden Harmony*) won the Kresnik prize for the best Slovenian novel of 2001, the collection of short stories *O treh* (*Three*) was awarded the Fabula prize (2007) and her novel *Po njihovih besedah* (*In Their Own Words*, 2014) was awarded the Kritiško sito (Critics' Sieve) prize by the Slovenian Association of Literary Critics. Her latest novel *Ženska s srebrnim očesom* (*The Woman with the Silver Eye*) was one of the finalists for the Kresnik Prize of the Year 2022.

The novel *The Hidden Harmony* was translated into German (*Die Verborgene Harmonie*, 2008), the collection *Three* into French and Macedonian (2015). In 2023, her first novel *Tereza* (1989) was published in Serbian translation. The novel *In Their Own Words* was translated into Romanian (*Din spusele lor*, trans. Paula Braga Șimenc, Casa Cartii de Stiinta, 2020).

<https://orcid.org/0000-0002-8288-6516>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/MDT-7953-2025>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57209775967>

Felix NICOLAU is a Professor in the Department of Foreign Languages and Communication, The Technical University of Civil Engineering, Bucharest, Romania and a visiting lecturer at the University of Granada. He was a visiting lecturer on the part of the Romanian Language Institute at the Universities of Lund, Sweden, and at Complutense University of Madrid. He defended his PhD in Comparative Literature in 2003 and is the author of eight books of literary and communication theory: *Morpheus: from Text to Images. Intersemiotic Translations* (2016), *Take the Floor. Professional Communication Theoretically Contextualized* (2014), *Cultural Communication: Approaches to Modernity and*

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Postmodernity (2014), *Comunicare și creativitate. Interpretarea textului contemporan* (Communication and Creativity. The Interpretation of Contemporary Text, 2014), *Homo Imprudens* (2006), *Anticanonice* (Anticanonicals, 2009), *Codul lui Eminescu* (Eminescu's Code, 2010), and *Estetica inumană: de la Postmodernism la Facebook* (The Inhuman Aesthetics: from Postmodernism to Facebook, 2013), five volumes of poetry (*Kamceatka – time IS honey*, 2014) and two novels. He is a member of the editorial boards of *The Muse* – an International Journal of Poetry and *Metaliteratura* magazines. His areas of interest are translation studies, the theory of communication, comparative literature, cultural studies, British and American studies, and Romanian studies.

<https://orcid.org/0009-0009-4572-1868>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/OML-4357-2025>

Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ graduated from the Faculty of Letters, University of Babeș-Bolyai, Cluj. With a PhD in Philology (Babeș-Bolyai, Cluj, 2019), her field of interest implies contemporary French literature. She authored one book, *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Pierre Michon. Entre province et métropole*, L'Harmattan, 2020, Paris and several articles: *Ekphrasis imaginaire dans l'œuvre de Pierre Michon* (Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum, Editura Aeternitas, Alba Iulia, 2024), *Intertextes culturels* (Editura Arhipelag XXI, 2018), *Espace de la métropole dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2017), *Quelques aspects de l'ekphrasis michonien dans Vie de Joseph Roulin et Le Roi du bois* (Editura Casa Cărții de Știință, 2017), *Les mythes familiaux dans Vies minuscules de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2017), *Le descriptif dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2016), *Les entretiens de Pierre Michon et la critique d'auteur* (Editura Casa Cărții de Știință, 2016), *L'espace du voyage chez Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2015), *Pierre Michon, l'historien* (Editura Arhipelag XXI, 2015), *La question de la filiation dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2014), *L'espace dans les romans de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2014). At present, she is a teacher of the English and French languages and a translator and an interpreter for

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

both languages. She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as *Journal of Romanian Literary Studies*, *Vatra Veche*. She has participated in various scientific sessions, colloquia, symposiums in Alba Iulia, Galați, Țirgu Mureș, Cluj-Napoca.

<https://orcid.org/0009-0003-0688-2278>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/39620682>

Laura-Rebeca STIEGELBAUER is an Associate Professor and Program Coordinator in the Department of Foreign Languages at Vasile Goldiș Western University of Arad. Her research interests include Linguistics, Teacher Training Methodology, Translation Studies, and the application of Artificial Intelligence in language education. She teaches a variety of undergraduate courses and is actively engaged in academic publishing, having authored several articles and book chapters on these topics. Dr. Stiegelbauer also organizes and leads professional development workshops focused on AI-enhanced educational assessment and strategies for mixed-ability teaching. Her current research projects explore innovative approaches to teacher training and investigate the evolving relationship between AI and translation studies, particularly how emerging technologies are transforming translation theory and practice. Through her work, she aims to bridge the gap between technology and pedagogy, contributing to the advancement of language education and translation in the digital age.

<https://orcid.org/0000-0003-3124-1280>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/33471992>

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55370473600>

Luminița TODEA is a Lecturer at the Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre Baia Mare, Faculty of Humanities, Department of Philology and Cultural Studies. She has specialized in teaching English for Specific Purposes and teaching English as a Foreign Language. She is also dedicated to promoting learner autonomy and developing intercultural communicative competence among her tertiary-level students. She has delivered presentations at national and international conferences and has published in the fields of applied

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

linguistics, language education and English literature for children and young adults. Her academic interests also include teaching English literature for children and young adults at the MA level, with a focus on cultural perspectives and the evolving representation of gender roles in narratives.

<https://orcid.org/0009-0009-7631-4536>

<https://www.webofscience.com/wos/author/record/82888704https://www.scopus.com/pages/home?display=authorLookup&zzone=header&origin=#author>

Dana VUCKOVIC is a fourth-year PhD student at the University of Oxford, conducting research under the co-supervision of Professors Carole Bourne-Taylor and Tim Farrant. Her thesis, “The Construction of Balzac as a Classic Writer: Serialization, Education, Publishing, and Adaptation: From his Beginnings to the Present”, explores the sociocultural implications of the terms ‘classic’ and ‘popular.’ It examines how Honoré de Balzac’s rise to canonical status was shaped by serialized fiction, educational institutions, pocket editions, and adaptations for television and film, solidifying his status as a ‘classic’ while maintaining his broad popular appeal. After spending her second year in Paris, where she taught English at Université Paris-Nanterre, and a semester at Université de Fribourg under the aegis of Professor Michel Viegnes, she has returned to Oxford to complete her thesis, which she expects to defend by the end of 2025. In addition to her research, Dana leads seminars on French cinema and Advanced French translation at Oxford.

Dana has published several book reviews in *Oxford University Press*, *Liverpool University Press*, and *Studi francesi*. She has also recently submitted two peer-reviewed articles: ‘Le duo/duel psychologique entre Stéphanie de Vandières et Philippe de Sacy : la dimension scientifique et romanesque de la folie dans *Adieu*’ to *L’Année balzacienne*, and ‘Du récit bref balzacien au long-métrage : réimagination d’*Une passion dans le désert* à travers le double, la violence sanguinaire et l’approche écocritique’ to *Le Carrefour des Lettres Modernes*.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

<https://orcid.org/0000-0002-3667-4504>

Jean-Jacques WUNENBURGER, professeur émérite de philosophie à l'Université Jean Moulin Lyon 3, ancien directeur du Centre de recherches IRPHiL de Lyon, Président de l'Association internationale Gaston Bachelard et de l'Association des amis de Gilbert Durand, directeur du Centre de recherches internationales sur l'imaginaire (CRIzi), a développé des recherches sur les images, l'imagination et l'imaginaire dans leurs relations avec la philosophie, les arts, les sciences et techniques, les médias, la santé, la politique, etc.

Parmi ses publications, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire* (1979), *Le sacré* (1981), *La raison contradictoire* (1985), *La vie des images* (1995), *Philosophie des images* (1997), *L'homme à l'âge de la télévision* (2000), *Imaginaires du politique* (2001), *Une utopie de la raison. Essai sur la politique moderne* (2002), *L'imaginaire* (2003, 6e éd. 2020), *Imaginaires et rationalité des médecines alternatives* (2006), *Imagination mode d'emploi. Une science de l'imaginaire au service de la créativité* (2011), *Bachelard, une poétique des images* (2012), *Le progrès en crise ?* (2014), *L'imagination créatrice* (2015), *Esthétique de la transfiguration* (2016), *L'imagination géopoïétique* (2016), *Soigner, les limites des technosciences en santé* (2019), *Mytho-politiques. Histoire des imaginaires du pouvoir* (2019).