

## MIRCEA ELIADE AND MICHEL TOURNIER: MYTH AND LITERATURE

Daniela Mirea

Assist. Prof., PhD, Military Technic Academy, Bucharest

*Abstract: The literary works written by Michel Tournier and Mircea Eliade are characterized by a double referentiality – historical as well as mythical. They have a double structure having, on the one hand, a primary level, belonging to a profane space and time and on the other hand, a secondary universe, mythical and well concealed by the multitude of historical events, leading to a transcendent referent. In this fictional space, the sacred is revealed, but cannot be subjected to a critical examination by means of profane reasoning. Mythological literature encourages and maintains the permanent occultation of the numinous. Although projected in a historical time, Eliade's and Tournier's characters become outstanding heroes, able to transform themselves and experience the ontological definition of "the split level" which helps them restore the primordial order, based on the communication and the close relationship between people, animals, plants and heavenly bodies in an animated universe. During the process of ontological transformation, some of Eliade's and Tournier's characters recover their primary energy, either obnubilated or simply forgotten, while meeting their totem animal. By identifying with it and assimilating its subtle energies, the neophyte has access to a primary dimension, which he was no longer conscious of. The animal is an impetuous vital force, a tumultuous energy, able to cancel profane inertia.*

*Keywords: mythological literature, sacred, profane, split level, animal totem, revelation, mythical bestiary*

Les œuvres de fiction de Mircea Eliade et Michel Tournier sous-entendent un modèle littéraire qui privilégie la dynamique mythique au niveau narratif. Ces univers romanesques sont structurés par l'axe narratif *déchéance-salut*, ce qui nous permet de parler d'une prose initiatique. Le propre de cette prose c'est que les actants seront incessamment orientés à la récupération d'un bien qui excède le monde sensible, une quête qui les projette dans un espace augural, sacré. Dans le contexte imaginaire mythologique des proses éliadiennes et tournériennes, l'état de déchéance ne porte pas sur un écart des normes morales et éthiques. L'homme déchu souffre de l'impossibilité d'actualisation de son pouvoir être authentique, mode d'être qu'il a intimement connu et expérimenté lors de son séjour paradisiaque. La déchéance n'est pas un état définitif que l'homme doit subir. Celui-ci peut expérimenter le processus de *métanoïa*, la métamorphose ontique fondamentale qui lui permette de regagner ce mode d'être premier. L'être dans le mode déchu a perdu toute référencesacrée, il est voué à une existence qui circonscrit une absence fondamentale. L'ontologie de la chute exige un parcours existentiel incomplet, approximatif, qui se déroule sous le signe d'un manque constitutif, primordial. Les événements historiques, amputés de leurs sens transcendants emprisonnent l'homme dans une référentialité strictement sensible. L'homme éternel devient le prisonnier de l'homme temporel. Le sujet souffre d'une amnésie saugrenue, un étrange

oubli de l'être s'est emparé de lui. Cet oubli est un événement de l'être lui-même, comme destin. En vertu de l'ontologie de la chute, l'être lui est caché, il est camouflé, mais il n'est jamais détruit. C'est pourquoi on ne lui prête plus attention, on le néglige et même on le nie. La chute se définit par des relations humaines, à soi-même et aux autres, fausses, incomplètes. Dans ce changement de mode d'être, l'homme perd toute référence à son état paradisiaque en subissant les conséquences de la déchéance : l'oubli de l'être, le temps historique, la mort, l'errance, l'inauthenticité, la déchirure, l'ignorance. La quête initiatique vise la récupération de ce mode d'être augural. Revenir à l'état édénique c'est saisir la signification des relations dans leur pertinence sacrée primordiale, traverser et assumer le dédale sémantique de l'existence. Dans les univers fictionnels créés par les deux auteurs, l'homme mène une existence paradoxale qui suppose deux niveaux ontologiques apparemment contradictoires : faire l'expérience du monde temporel, se plier aux rythmes de l'histoire, dynamique aliénante dont la finalité est la mort, d'un côté, et de l'autre, regagner le niveau mythique, tremplin qui lui permet de retrouver sa nature profonde et authentique. Puisant dans diverses sources traditionnelles, religieuses ou folkloriques, nous retrouvons réactualisés dans leurs proses des mythes tels : le Paradis perdu, l'Androgyne, la Chute et le Paradis perdu, les mythes eschatologiques, l'éternel retour, etc.

Présent dans les traditions archaïques, le totémisme considère qu'entre les humains et les animaux ou les plantes, il y a une résonance subtile et ineffable, l'être humain étant à même d'emprunter quelque chose de leurs énergies profondes et de leur mode d'être, grâce à un processus d'initiation qui bien des fois prend l'aspect d'un repas sacré où l'animal totem est sacrifié et consommé. Dans la logique archaïque et mythique, l'entité animale ou herboristique fonctionne en tant qu'Ur-Mutter, elle incarne l'énergie d'un dieu. L'homme qui arrive à s'identifier intimement avec l'animal (ou la plante, selon le cas) a accès aux énergies divines qui l'habitent et se transforme lui aussi en dépositaire de ces forces. Il arrive à les maîtriser et reçoit le pouvoir sur l'espèce animale en question. Il existe une relation d'appartenance entre le néophyte et son « âme de la brousse ». Jung s'est arrêté dans ses travaux sur cette problématique des relations de l'homme à son totem. Il y parle de l'existence de « l'âme de la brousse » et de la dynamique qu'elle entretient avec l'homme :

« L'âme de la brousse s'incarne dans un animal sauvage ou dans un arbre, qui ont alors avec l'individu humain une sorte d'identité psychique....Si l'âme de la brousse est celle d'un animal, l'animal est considéré comme une sorte de frère de l'homme. Par exemple, un homme qui aura pour frère un crocodile peut, en toute sécurité, nager dans une rivière infestée de ces animaux. Si l'âme de la brousse est un arbre, on supporte l'existence d'un lien filial, tout mal fait à l'âme de la brousse atteint également l'homme<sup>1</sup> »

Cette relation privilégiée de l'homme avec l'âme de la brousse est présente aussi dans quelques-unes de proses éliadiennes et tournériennes, dont nous avons déjà souligné la structuration mythologique. Les historiens de religions insistent sur le fait que le totem est révélé au sujet humain au cours de l'observance d'un rite de passage.

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* la transformation solaire du héros naufragé est signalée par la chasse et le repas rituel du bouc Andoar. Dans son ouvrage, *De Zamolxis à Gengis-han*, Mircea Eliade consacre une analyse à la présence symbolique du bouc<sup>2</sup>. Animal

<sup>1</sup>C.G. Jung, (sous la direction), *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p.24

<sup>2</sup>Mircea Eliade, *De Zamolxis à Gengis-han*, chapitre 4, Payot, Paris, 1970

de chasse, il représente en même temps, un guide spirituel, qui révèle à l'homme l'issue d'une situation critique. Il incarne l'énergie nécessaire à l'aide de laquelle le néophyte peut surmonter l'inertie tellurique. Ses vertus transformatrices sont suggérées dans le roman de Michel Tournier par l'image où la peau de l'animal sacrifié est transformée par Vendredi en cerf-volant. Le tellurique est magnifiquement sublimé pour gagner le registre céleste, ce qui annonce le processus de changement ontique que Robinson va subir.

Dans *Le Roi des Aulnes*, le voyage initiatique d'Abel Tiffauges commence symboliquement par le repas rituel de ses pigeons voyageurs. Dans le registre mythologique, l'acte de manger engendre des conséquences ontiques dramatiques, il se produit une contamination forte de l'actant avec un monde complètement différent de celui où il était inséré, un lien fatal s'établit entre celui-ci et cet espace dont l'attraction est fatale. N'oublions pas l'histoire de Perséphone, qui même après les démarches de sa mère Déméter auprès de Zeus, ne peut plus revenir définitivement près d'elle, à force d'avoir mangé une grenade provenant de l'empire des ombres. Son être profond est contaminé et perverti par son acte de manger un fruit qui renferme quelque chose de l'énergie infernale, qui l'oblige d'être avec ces réalités sombres. Dans *Le Roi des Aulnes*, le repas des trois pigeons est un *elevatio*, acte eucharistique par lequel Abel Tiffauges s'imprègne de l'énergie céleste de ces oiseaux, il participe de la sorte à cette réalité ontique, il s'y projette:

« La première nuit, il avait mangé seul l'un des trois rôtis. Il était persuadé qu'il s'agissait du pigeon d'argent. Question de poids, sans doute, mais aussi d'un certain goût non sans affinité avec l'odeur habituelle de l'oiseau vivant. Les deux autres rôtis lui permirent non seulement de ne pas souffrir de la faim qui tenaillait ses camarades, mais aussi de nourrir son âme en la faisant intimement communier avec les seules créatures qu'il eût aimées depuis six mois<sup>3</sup>. »

Les pigeons et le chiffre trois circonscrivent fortement le symbolisme chrétien. La Trinité chrétienne affirme l'existence d'un seul Dieu en trois personnes : le Père (la puissance), le Verbe (l'intelligence), le Saint-Esprit (l'amour). Le Saint-Esprit est représenté en tant que colombe. L'ensemble ternaire est bien présent dans d'autres traditions religieuses ou systèmes philosophiques. Il représente soit des manifestations de la puissance divine, soit des forces primordiales hypostasiées ou des faces du Dieu suprême. Le vol et la colombe sont devenus des représentations consacrées du Saint-Esprit. Dans la nouvelle *Uniformes de général*, Eliade fait usage de l'image d'un pigeon blessé par les gens – symbole du manque de foi d'une humanité qui a oublié ses origines sacrées - qui est ramassé et soigné par Vladimir Iconaru. Le commencement des préoccupations colombophiles de Tiffauges est symboliquement signalé par l'apparition d'un pigeon argenté qui se porte au-dessus de sa tête. « Il eut la sensation vague qu'un éclat argenté venait de sillonner le ciel au-dessus de sa tête<sup>4</sup> ». Cette théophanie paraclétique rappelle de manière transparente celle biblique : la descente du Saint-Esprit sous forme de colombe au-dessus de la tête de Jésus Christ au baptême du Jourdain. Elle pourrait aussi être associée à la colombe volant au-dessus de la coupe du Saint Graal, image qui préfigurerait la fin du roman quand Tiffauges lui-même se transforme en vase sacré, le porteur du Christ.

Trois sont les grands parcours initiatiques de Tiffauges, symbolisés par les trois espaces forestiers où le héros connaîtra des bouleversements existentiels et des tournants

<sup>3</sup>Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.210

<sup>4</sup>Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.194

significatifs : le bois près du camp de Moorhof, le bois de Rominten, le bois du château de Kalterborn. Chaque nouvelle étape initiatique de Tiffauges commence *in selva oscura*. Tiffauges doit assumer les trois cercles initiatiques, suggérés par les trois bois. Observons qu'à chaque étape du parcours initiatique de Tiffauges correspond le tandem avec un animal. Dans chacun de ces espaces, les animaux prêtent au héros leurs pouvoirs et leurs traits afin qu'il puisse surmonter des épreuves spécifiques. Les animaux sont dans ce contexte mythologique des forces et des principes cosmiques. Par les relations totémiques qu'il établit avec les représentants animaux des trois cercles, Tiffauges cumule les attributs des trois dimensions : céleste (les pigeons), terrestre et infernale (l'élan, le cerf et le cheval – ces derniers sont considérés des animaux ambivalents, solaires et chtoniens). Après la rencontre avec les pigeons, il s'ensuit la rencontre avec l'élan, puis avec le cerf. Dans les traditions chrétiennes, musulmanes, maya, le cerf et l'élan sont des animaux associés à l'Arbre de la Vie en raison de l'analogie entre la couronne de l'arbre et leurs bois. La pensée mythologique considère que l'organisation du monde est tripartite. Le symbolisme de l'Arbre du Monde est une quintessence de cette structuration. Les racines sont mises en relation avec le monde chtonien, infernal, démoniaque, le tronc représente le monde terrestre, médian, réceptacle des principes célestes et infernaux, enfin la couronne de l'arbre renferme un symbolisme céleste, méta-physique.

Mircea Eliade, dans son *Histoire des croyances et des idées religieuses*, attire l'attention sur le symbolisme archaïque du cerf, remarquable par sa complexité. En appuyant son argumentaire sur l'image du Seigneur des animaux, représentation découverte dans la Grotte des Trois Frères, en France, il avance l'hypothèse que Cernunnos, le dieu-cerf, pourrait être interprété comme un dieu régnant sur tous les animaux, le Seigneur des Animaux<sup>5</sup>. Il est associé à l'idée de *renovatio*, d'immortalité, en raison de renouvellement périodique de ses bois. En même temps, il est animal psychopompe, il raccompagne les âmes des morts dans le monde d'au-delà, espace dont il connaît les lois. Dans son ouvrage, *Le Cercle du Monde*, Alexandr Hartley Burr, analysant plusieurs cosmogonies amérindiennes, identifie le symbolisme lumineux du cerf : ses mugissements annoncent l'éparpillement des ténèbres et l'installation de la lumière.

Tout ce symbolisme complexe peut être retrouvé dans le parcours du personnage Abel Tiffauges. Dans sa catabase, après avoir assimilé le principe céleste, symbolisé par le repas des pigeons, Tiffauges continue son périple par la rencontre avec l'élan aveugle (l'isotopie avec la myopie de Tiffauges est transparente), puis avec le Candélabre de la forêt de Rominten. La rencontre avec l'élan aveugle a comme effet une sorte d'anamnèse concernant les origines et l'identité du héros. La première rencontre avec l'animal éveille chez Abel « la conviction qu'il avait toujours eue de posséder des origines immémoriales, une racine en quelque sorte qui plongeait au plus profond de la nuit des temps<sup>6</sup> ».

Il perçoit l'animal comme « une bête à demi fabuleuse, qui paraissait sortir des grandes forêts hercyniennes de la préhistoire<sup>7</sup> »

Le cheval est en lui-même un animal ambivalent, cumulant des attributs chtoniens et ouraniens. Jung, dans *Psychologie et Alchimie* voit dans le cheval un symbole de l'inconscient ou du psychisme non humain. Durand, quant à lui, dans *Les structures anthropologiques de*

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, tome II, Payot, Paris, p.137, article 171

<sup>6</sup> Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.189

<sup>7</sup> Ibidem

*l'imaginaire*, souligne la primauté du symbolisme chtonien, le cheval infernal étant en liaison soit avec les constellations aquatiques, soit avec les enfers, soit avec le temps. Ce n'est que plus tardivement qu'il se produit une contamination avec les mythes solaires, le cheval recevant ce symbolisme ouranien. L'arrivée de Tiffauges à Kalterborn, chevauchant le Barbe-Bleu, le noir coursier gigantesque, annonce le processus de diabolisation du personnage. Empruntant à son agent phorique son capital infernal, il se transforme en Ogre, enlevant les enfants afin de les installer dans les écoles nazies et de les faire sacrifier de la sorte à l'Ogre nazi. L'ambivalence du coursier noir est prouvée par le fait qu'il devient aussi agent salvique, au moment où Abel sauve l'enfant juif. Dans le *Pont*, la nouvelle éliadienne, la relation homme cheval est déguisée en homme-motocyclette. Le messager du monde divin monte et remonte une colline, chevauchant non un coursier mais une motocyclette. Dans la même prose, un autre conteur nous avertit que le lieutenant de chevalerie qui s'intéresse à la philosophie hindoue, se plaît à rentrer à cheval chaque soir. Le futur mari de la géante mythique Oana, fait son apparition en chevauchant deux chevaux, à cause de sa taille immense. L'image infernale du cheval est présente dans le récit *Mademoiselle Christina* : le fiacre qui amène le revenant du monde des esprits dans le monde des vivants est tiré par deux chevaux, présences réceptacles des énergies chtoniennes. Leur apparition paralyse tout ce qu'il y a de vivant : Nazarie, le docteur, les arbres et les plantes du jardin.

Remarquons le grand nombre d'animaux fourmillant autour d'Abel Tiffauges. Le héros tournérien porte le même prénom que le personnage biblique, Abel qui était berger. Tous deux entretiennent un commerce subtil avec les animaux d'où tout ce riche bestiaire. À la fin du roman, quand la révélation se produit, toutes ces énergies animales seront intégrées et assimilées et le bestiaire terrestre se transforme en bestiaire céleste, signe que Tiffauges est en train de s'installer dans un mode d'être plénier, d'essence divine.

« Sur sa tête, le grand bestiaire sidéral tournait lentement dans le cirque du ciel autour de l'Etoile polaire. La Grande Ourse et son Chariot, la Girafe et le Lynx, le Bélier et le Dauphin, l'Aigle et le Taureau se mêlaient à ces créatures sacrées et fantastiques, la Licorne et la Vierge, Pégase et les Gémeaux. Tiffauges cheminait avec une lenteur solennelle sentant confusément qu'il inaugurerait une ère absolument nouvelle en accomplissant sa première astrophorie. Sous le grand manteau, l'enfant Porte-Etoile remuait parfois les lèvres, prononçant des mots dans une langue inconnue<sup>8</sup>. »

Le serpent ou le poisson sont également considérés comme des animaux totémiques. Dans *Dix-neuf roses*, Vladimir est l'homme poisson. Maître-nageur il aime découvrir des élèves extrêmement doués pour la natation. En usant des exercices d'anamnèse, il réactualise un savoir aquatique bloqué par l'oubli. S'il reconnaît ces vertus ancestrales, c'est que lui-même il connaît ce langage qui lui vient de la nuit des temps. D'ailleurs, les personnages qui parlent de ses qualités extrahumaines, soulignent qu'il ne dévoile jamais ses dons dans des circonstances inauthentiques, il ne le fait pas dans une piscine (les eaux habitant un tel espace sont mortes, perverties) mais dans une rivière ou mieux que cela, en mer, car il s'agit d'une eau qualitativement différente, animée par les courants, symbole de l'eau vivante. Si les eaux de la piscine, sont stagnantes, associées à la mort, les eaux de la mer sont mouvantes et habitées par des êtres vivantes. Dans « «Devin en pierre », Adriana reçoit les attributs d'une sirène qui règne sur le domaine aquatique.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p.471

Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, rappelle à quel point le symbolisme du poisson remonte loin dans le passé et apparaît dans les mythologies les plus éloignées dans le temps et dans l'espace. Le dieu égyptien Noun est surnommé le Seigneur des poissons et il est le responsable de l'élément aquatique primordial. Dans les mythologies hindoues, Vishnou prend l'aspect d'un petit poisson, Mathsya, qui assume des vellétés salviqes dignes d'un Noé védique. Jung est aussi fort intéressé par ce symbolisme ichthyologique et l'associe à Melusine, symbole ambivalent du subconscient. Mais le symbolisme du poisson renvoie aussi à Jésus Christ qui est représenté en tant que poisson. Dans les traditions gnoséologiques, il est connu sous l'appellation de *Christ ichtus*.

Le serpent, à son tour, est très présent dans les religions et les traditions archaïques. Son symbolisme complexe et fort, est ambivalent. Dans la mythologie védique il prend l'aspect d'un cobra à mille têtes, Ananta, qui porte le dieu Vishnu, tous deux flottant immobiles sur l'Océan primordial. Dans les cosmogonies égyptiennes, le serpent Atum entoure l'œuf primordial qui renferme l'Oiseau de la lumière. Le serpent est très présent dans la mythologie grecque. Zeus se transforme en serpent pour séduire Perséphone et de cette union résulte Dionysos. Apollon tue le serpent Python qui se rend coupable d'avaler chaque soir l'astre du jour pour le cracher le lendemain à l'aube. Le caducée d'Hermès est entouré par deux serpents, symbolisant la *coincidentia oppositorum*, le dépassement des contradictions. La mythologie grecque attribue au serpent des vertus médicales, Cassandra et son jumeau ont reçu le don de prophétie à la suite de l'intervention de quelques serpents envoyés par Apollon lui-même. Cette opération les rend aptes à saisir l'invisible. Dans la cosmogonie babylonienne, la déesse Tiamat se transforme en dragon qui sera tué par le héros Marduk. Marduk crée l'univers postdiluvien en se servant du corps du monstrueux reptile. Enfin la présence la plus familière pour notre espace culturel, reste le serpent biblique qui tente Adam et Eve. Il faut envisager aussi sa capacité de renouvellement périodique, ce qui renvoie au *renovatio* cosmique, il devient de la sorte, symbole du temps cyclique, l'Ouroboros. Après ce périple mythologique, concluons que le serpent cumule des attributs célestes, terrestres et infernaux, reliant les quatre éléments de la nature : la terre, l'eau, le feu, l'air dans une présence unitaire.

Conscient de tout le potentiel mythique qu'il véhicule, le serpent apparaît assez fréquemment dans les proses éliadiennes. Dans *Minuit à Serampore* le serpent est l'agent qui déclenche l'égarément des personnages dans le temps labyrinthe. Il s'agit du dieu serpent Sarpa Raja, l'esprit endormi du monde, que l'homme ne doit pas déranger, car par son intrusion il provoquerait des perturbations temporelles ayant des conséquences désastreuses pour l'humanité entière. Réveiller ce serpent sacré voudrait dire anéantir le temps et l'espace actuel et faire tout revenir à la nuit du non-être, d'avant la création du monde. Dans la forêt indienne, Bogdanof répète de manière obsédante à ses camarades, de faire attention à ne pas réveiller les serpents, il prie Dieu de ne jamais rencontrer les serpents. Le périple des personnages dans la forêt indienne est redoublé par un fort sentiment d'angoisse, le paysage ténébreux et les histoires de Bogdanof sur les serpents rendent la tension de plus en plus insoutenable, préfigurant un événement exemplaire. La présence invisible du serpent engendre le sentiment de *tremendum*. La présence numineuse du dieu est signalée par un fort sentiment de peur. Finalement les personnages se retrouvent basculés dans une autre dimension spatio-temporelle, ils ont l'impression de vivre un cauchemar auquel ils ne parviennent pas à mettre fin. Cette hiérophanie, qui est dramatiquement vécue par les héros, est expliquée à la fin du récit par un autre personnage, un yogi initié, Swami Shivananda. Il leur fait comprendre l'étrange événement qu'ils ont vécu par le biais de la philosophie

indienne du temps maya : la vie n'est qu'une illusion et tous les humains ne sont que les prisonniers ignorants de cette dynamique infernale. La création cosmique pourrait être comprise comme un jeu engendrant des formes illusoire que les hommes, victimes de leur ignorance, ne reconnaissent pas en tant que telles et qu'ils prennent trop au sérieux.

Andronic, le héros de la nouvelle *Andronic et le Serpent* est un avatar (avatāra – incarnation divine) du principe primordial. Apparition étrange et fascinante sur le chemin du milieu de la forêt que les citadins traversent pour aboutir au monastère de Caldarusani où ils veulent passer la nuit, il trouble Dorina dès la première rencontre. Sa nature ophidienne ambivalente attire et rejette. Attire ceux qui ont les compétences surhumaines de participer au grand jeu divin qu'il entamera vers minuit, rejette les obtuses, les insensibles au miracle, ceux qui souffrent d'une tragique cécité qui rend inutile le voisinage du numineux car insaisissable, ceux qui sont « loin de la bergerie » pour reprendre les dires d'Eliade. Son regard hypnotique est qualifié par Samoila de démoniaque.

Les allusions concernant sa nature divine sont transparentes, il déclame son identité profonde, métaphysique, dès le début mais le groupe de citadins n'est pas capable de réaliser un décryptage correct, parce que la référencialité transcendante est absente ou occultée. « Sergiu Andronic, je suis aviateur, enfin presque aviateur »<sup>9</sup> car, continue-t-il, « [...] j'apprends à voler. Vous ne devez pas croire que je peux voler tout seul »<sup>10</sup>. Et nous traduisons : « Je ne vole qu'avec quelqu'un d'autre ». Il avertit explicitement sur sa nature céleste potentielle et sur le fait que pour pouvoir l'actualiser, (« voler »), il ne peut pas être « seul », il lui faut la personne qualifiée pour l'accompagner dans cet *elevatio*. C'est-à-dire recomposer l'androgynie, retrouver le féminin soumis à une malédiction vieille de plusieurs siècles. Celle qui soit à même de supporter sa nature ophidienne, terrible, sans s'en épouvanter, mais par contre l'aimer. Il continue « n'ayez pas peur de mes amis, quand je vais vous les présenter. Ils sont tous affreux. Je ne pourrais pas même vous dire à qui ils ressemblent, pour que vous en soyez avertis quand vous allez les rencontrer »<sup>11</sup>. Et quand ils arrivent au monastère : « ils sont entrés sous la terre. »<sup>12</sup> L'herméneutique pratiquée par Liza est horizontale, ignorant tout paramètre sacré, elle prend seulement en compte l'analyse des apparences, les vêtements « élégants, bien taillés » son discours et de son attitude nonchalants. Le résultat de son interprétation est évidemment médiocre : il situe Andronic dans le beau monde bucarestois : un jeune homme de bonne famille, ayant l'usage du monde.

Comme il exerce un magnétisme indélébile sur les autres, digne de l'espèce ophidienne, il restera à côté de ses nouveaux amis qu'il invite à participer à un jeu dont il est le seul à connaître le but. Les autres le prennent pour un jeu de société. À minuit, il les fait s'asseoir en cercle et dirige lui-même ce prétendu jeu. Il entame sa démarche par l'invocation d'un serpent qu'il fait venir au milieu du groupe par la force de la magie. Un grand serpent noir apparaît à l'incantation d'Andronic et se plie humblement à sa volonté, il lui obéit comme à un maître. Le noir du serpent symbolise les forces chtoniennes. Le serpent est sollicité afin

---

<sup>9</sup> Eliade, Mircea, « Sarpele », in *Proza fantastica*, tome I, Editions Fundatia cultural romana, Bucarest, 1991, p.161 (notre traduction)

<sup>10</sup>Ibidem

<sup>11</sup>Ibidem

<sup>12</sup>Ibidem, p.189

d'aller chercher son épouse. Parmi toutes les femmes présentes, Dorina est l'élue. Quand le serpent se dirige vers elle, la jeune fille a l'impression que le serpent aspire son souffle, c'est un geste symbolique qui montre que dans les dimensions subtiles les noces mystiques ont déjà eu lieu. L'androgynie primordiale a été récupérée. Mais il faut absolument qu'elle se réalise aussi dans la dimension des formes matérielles, car les corps eux aussi doivent s'ennoblir et subir la transmutation.

Andronic montre une familiarité extraordinaire avec les dimensions célestes, fait prouvé par la communication avec les oiseaux qui l'accompagnent dans la forêt, ils viennent s'asseoir sur son bras et lui, il leur parle tendrement et les envoie au coucher. L'oiseau symbolise la dimension surhumaine, angélique. Dans les croyances roumaines, on dit que celui qui a mangé du serpent, en est protégé et reçoit le don de parler la langue des oiseaux. Métamorphose tout à fait pertinente, en relation avec l'épisode biblique: en tant que gardien de l'arbre de la connaissance, le serpent détient lui aussi le savoir. La consubstantialité avec l'homme transfère en celui-ci toutes ces connaissances en lui permettant l'accès à ce niveau surhumain. Nature ambivalente, le serpent a accès aussi au monde souterrain. Nous apprenons alors une histoire bien ancienne, celle de la belle fille de boyard, Arghira, amenée au monastère, morte dans des conditions suspectes et enterrée dans les caves. Les moines ne se rappellent plus cette histoire, Andronic est le seul qui la sache et la raconte. Dans le rêve collectif qu'Andronic induit, Dorina a la révélation de sa vraie identité: elle est Arghira, l'épouse morte du serpent. Dans ce jeu, chacun des héros est appelé à transcender son niveau ontologique, à brûler les ténèbres infernales qui le maintiennent loin de son être solaire. Ils ont tous cette chance de se retrouver face à face avec la présence numineuse, mais il n'y a qu'un élu. Dans ce puzzle divin c'était Dorina qui manque. C'est elle seule qui réussit à comprendre la signification du jeu, qui passe par tous les espaces symboliques, qui descend dans les abîmes de l'irrationnel, qui accepte la logique de la quête en reconnaissant les signes du sacré. Et tout cela parce qu'elle reconnaît le scénario, qui est le dénouement d'une histoire entamée quelques siècles auparavant. Les autres ne sont que des observateurs passifs à cette hiérophanie, parce que ce n'est pas leur histoire. Ils sont frôlés par l'aile de l'ange, et cela peut-être pour les rendre familiers avec ces dimensions transhistoriques, afin de les préparer à leur propre rencontre avec l'invisible.

Du bestiaire mythologique éliadien et tournérien fait partie également le chat. Animal très présent dans les mythologies, vénéré par les Egyptiens, il revêt un symbolisme ambivalent. En Egypte ancienne, le chat représentait la déesse Bastet, connue comme bienfaitrice et protectrice de l'homme. Dans la mythologie allemande, le char de la déesse Freyja était tiré par ses chats. Les yeux du chat ont été associés à la lune. En Egypte, le chat est considéré un animal très résistant. Dans l'espace traditionnel roumain on dit que le chat a neuf vies. Dans d'autres contextes mythologiques, il est considéré visionnaire. Le mot égyptien «Mau» signifie *chat* et *voir*. Le chat était employé pour la magie blanche, dans le but de guérir les affections des yeux. On croyait également que le chat était l'antidote du venin de serpent et pouvait empêcher l'aveuglement. Il est le grand chasseur qui chasse la souris du diable. En Chine les talismans aux chats servaient à la protection des maisons. Une légende chrétienne d'Aix en Provence considère que simultanément avec l'incarnation du Verbe, dans la même crèche avec Jésus, un chat est né. Le chat représenterait donc, le double animal de Jésus Christ.

Chez les deux écrivains, le chat apparaît comme un animal mystagogue. Dans le récit «Amandine ou Les deux jardins», le chat Kamicha est le guide qui fait entrer la petite Amandine dans «un autre jardin» dans un autre mode d'être. Elle quitte le jardin de son père,



ordonné et rassurant, pour découvrir un autre jardin, régné par le chaos végétal, sauvage, un peu inquiétant mais fascinant par la multitude des possibilités qu'il renferme. Au début du récit, enfant et chat ont en commun l'état d'androgynéité. Jusqu'à ce qu'un jour, quelque temps après le périple qui fait découvrir le jardin à Amandine, le chat affiche son genre: son ventre de plus en plus rond montre clairement qu'il s'agit d'une femelle. La fille sera conduite par cet animal à découvrir l'univers féminin. Dans la prose éliadienne, le petit garçon Brandus, qui a presque le même âge qu'Amandine, (ils côtoient tous deux l'adolescence), est initié par le chat Basile dans les secrets mystérieux de la vie, qui suppose une chaîne d'épreuves et d'obstacles à surmonter. Un chat qu'on dirait venu tout droit de la mythologie égyptienne, car il se laisse descendre sur le tuyau de la cheminée sans avoir peur des braises ardentes. Il rappelle l'image du dieu égyptien qui prend l'aspect d'un chat en flammes et tue le dragon Apophyse. Eliade l'associe au même symbolisme, à la maîtrise du feu, symbole des épreuves difficiles qu'il doit passer dans la vie. Ce sont deux initiations, deux rites de passages qui marquent la fin de l'enfance et l'entrée dans un autre temps. Pour ce faire tous deux doivent avoir les instruments, les repères nécessaires pour assumer cette nouvelle étape de leur vie. Le petit garçon s'apprête à devenir héros, la petite fille s'apprête à devenir femme. Simone Vierne dans son ouvrage *Rite, roman, initiation* fait la différence entre la spécificité de l'initiation féminine et celle d'un garçon : dans les initiations féminines, la transformation a un caractère « naturel » qu'il faut assumer. Au contraire, pour les garçons, l'initiation comporte l'introduction dans un monde qui n'est pas immédiat : le monde de l'esprit et de la culture»<sup>13</sup>

## BIBLIOGRAPHY

Corpus de textes de Mircea Eliade et Michel Tournier

Eliade, Mircea, *Proza fantastica, Domnisoara Christina*, Vol I, Editions Fundatia culturala romana,

Bucarest, 1991, éd. Eugen Simion

*Proza fantastica, Secretul doctorului Honigberger*, vol. II, Editions Fundatia Culturala romana, 1991, éd. Eugen Simion

*Proza fantastica, Pe strada Mantuleasa*, vol. III, Editions Fundatia culturala romana, Bucarest, 1992, éd. Eugen Simion

*Forêt interdite*, (traduit par Alain Guillemmou), Gallimard, Paris, 1955

*Minuit à Serampore*, Stock, Paris, 1956

Tournier, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967

*Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970

*Gaspard, Melchior et Balthazar*, Gallimard, Paris, 1980

*Petites proses*, Gallimard, Paris, 1986

*Le medianoche amoureux*, Gallimard, Paris, 1989

Bibliographie critique

Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949

*Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952

*Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957

*Naissances mystiques*, Gallimard, Paris, 1959

*Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963

<sup>13</sup> Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 1973, p.9.

*Le Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris, 1965

*De Zamolxis à Gengis-han*, Payot, Paris, 1970

Durand, Georges, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, Paris, 1963

*L'Imagination symbolique*, PUF, Paris, 1966

*Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, Paris, 1996

*Mythes, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris, 2000

Guenon, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962

Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris, 1953

Harley Burr, Alexander, *Le Cercle du monde*, Berg International, Paris, 2012

Heidemann, Ute, (éd.) *Poétique comparée des mythes*, Payot, Lausanne, 2003

Jung, C.G. et coll. *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964

Taleb, M.(dir) *Science et archétype*, Dervy, Paris, 2002

Vierne, Simone, *Rite, roman et initiation*, PUG, Grenoble, 1973

Wunenburger, J-J, *Philosophie des images*, PUF, Paris, 2001