



Giovanni Magliocco

**Domnișoara Christina
de Mircea Eliade**

Les avatars vampiriques de l'*anima*

DOMNIȘOARA CHRISTINA BY MIRCEA ELIADE.
THE VAMPIRIC AVATARS OF THE ANIMA

ABSTRACT

This essay about *Domnișoara Christina* (1936) by Mircea Eliade focuses, at first on the folkloric motifs in the novel, which intersect the implicit and explicit intertextualities coming from fantastic and gothic Western Europe literature. The second part of this study is dedicated to the construction of the image of “devouring femininity” and of its metamorphosis, and to the *vampirophania*, i.e. the gradual revelation and manifestation of a both terrifying and fantastic “reality”. The last part proposes a transversal reading of the novel trying to demonstrate that Christina is the projection of the *anima*, the female intra-psychoic archetype of the main male character Egor.

KEYWORDS

Romanian literature; Folklore; Revenant; Mircea Eliade; *Domnișoara Cristina*; Vampire; Gothic; *Animus* and *Anima*.

GIOVANNI MAGLIOCCO

Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”
g.magliocco@lingue.uniba.it

**Les séductions
d’une « morte amoureuse »**

« Je viens d’ailleurs... Mais je suis encore femme, Egor! Et s’il y a eu des jouvencelles pour s’éprendre d’étoiles, pour quoi ne pourras-tu pas, toi aussi, t’éprendre de moi?... »¹, dit Christina au peintre Egor, pendant une de ses apparitions nocturnes. À travers la référence intertextuelle au poème d’Eminescu *Luceafărul*, ces mots de séduction dévoilent que ce retour d’un ailleurs spectral a été imposé à la femme par la faim érotique et le désir d’amour. *Domnișoara Christina*, publié par Mircea Eliade en 1936, représente ainsi l’aboutissement de toute une littérature focalisée sur la figure troublante de la « morte amoureuse ». Femme fatale qui se manifeste, pendant la nuit, dans le monde des vivants pour demander de l’amour et jouir de ces plaisirs que la mort prématurée lui avait interdits.

À partir de la fin du XVIII^e siècle jusqu’au début du XX^e, la « morte vivante » a incarné un mythe obsédant de la littérature européenne. Durant cette période, les images de la femme vampire et de la sorcière se sont superposées souvent à la figure de la maîtresse cruelle, en engendrant des apparitions fantasmatiques particulièrement néfastes. D’un point de vue typologique, Christina partage plusieurs aspects avec d’autres



célèbres « mortes amoureuses ». Nous pensons surtout à la courtisane Clarimonde de Théophile Gautier (1836) et à la mélancolique Carmilla de Joseph Sheridan Le Fanu (1872), sans oublier la Fiancée de Corynthe de Goethe (1797) et la mystérieuse « Belle Dame sans merci » de John Keats (1819)². En ce qui concerne les personnifications autochtones, on peut établir des isomorphismes avec Dochia, un revenant avide d'amour qui apparaît dans le *basm* homonyme de Dimitrie Bolintineanu (1865) et surtout avec la protagoniste spectrale d'un récit « gothique » beaucoup plus récent: *Aranca, știma lacurilor* (1929) de Cezar Petrescu. Par contre, les similitudes avec la reine médiévale Maria, « vampire angélique » du poème *Strigoii* (1876) d'Eminescu – dont Christina récite rituellement les vers à Egor – sont, à notre avis, tout à fait partielles³.

Le substrat folklorique

Les influences occidentales et autochtones se greffent sur un riche substrat mythique et symbolique d'origine folklorique. Dans la préface de l'édition française (1978), c'est l'auteur lui-même qui a affirmé avoir exploité « un thème folklorique qui, vers 1880, avait tenté également le grand poète Eminescu »⁴; dans ses mémoires, il a aussi déclaré que son roman *Domnișoara Christina* a été inspiré par les mythologies de la mort et les représentations thanatiques du folklore roumain⁵. Les croyances et les superstitions concernant les vampires, qui circulaient il y a longtemps en Europe centrale et orientale, s'étaient déjà manifestées avec toute leur puissance magique dans les littératures de l'Europe occidentale. Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, pendant le *revival* gothique de l'époque victorienne, les deux écrivains

irlandais Bram Stoker et Joseph Sheridan Le Fanu, avaient déjà récupéré, dans leurs chefs-d'œuvre *Dracula* (1897) et *Carmilla* (1872), les espaces centre-orientaux (Transylvanie, Autriche, Moravie) et leurs superstitions sombres et inquiétantes, en s'opposant à certaines représentations romantiques qui, par contre, avaient installé le vampire dans l'Europe occidentale, en le matérialisant comme un dandy pâle et émacié. Toutefois, dans le roman de Mircea Eliade, spécialiste du folklore roumain et balkanique auquel il a consacré une partie considérable de son œuvre « diurne », ces allusions à d'anciennes croyances acquièrent un surcroît de véridicité, puisqu'elles ne sont pas perçues, par les lecteurs, comme des éléments étrangers et « exotiques », juxtaposés d'une manière forcée dans la diégèse du roman.

Comme l'a bien observé Sorin Alexandrescu, qui a considéré *Domnișoara Christina* comme un véritable « mystère médiéval » où les personnages mêmes n'existent qu'en fonction d'un « rituel très ancien », ce roman « croît directement du folklore roumain: un conte de vampires, dans un monde en proie à la malédiction, un monde sauvé par un jeune homme, qui tue, pour la deuxième fois, la vampire en lui transperçant le cœur avec un pieu de fer »⁶. La critique roumaine s'est arrêtée souvent sur les thèmes et les motifs folkloriques du roman. À ce propos, elle a analysé surtout l'intertexte éminescien, en se référant à l'image du *strigoii*, telle qu'elle avait été consacrée par la poésie d'Eminescu, et aux amours impossibles entre deux créatures appartenant à différents plans ontologiques. Amour surnaturel qui dramatisait l'antithèse mort/ vivant, un des grands thèmes du poète romantique roumain. Toutefois, à côté de ces aspects empruntés à Eminescu, on discerne dans le roman d'Eliade une suggestive constellation de thèmes et motifs venant du folklore et des croyances du peuple roumain;



constellation mythique à travers laquelle nous pouvons nous connecter à une réalité encore plus archaïque, magique et troublante.

Nous pensons aux contes spectraux – histoires d'impératrices mortes et tombées amoureuses de jeunes hommes encore en vie – que Simina affirme avoir appris par sa nourrice et que Sanda caractérise comme « un folklore plutôt étrange »⁷ ou au *descântec* prononcé par la vieille femme du village au chevet de Sanda mourante, exorcisme qui contient des allusions à l'hématophagie du vampire: «...et je vis un oiseau rouge/ Voulant que tu boives son sang/ Ses jours que tu prennes/ Mais ni les jours ne prendras/ Ni le sang ne boiras/ Car à l'aiguille désenvoûterai/ Du balai je balayerai/ Dans la besace l'enfermerai/ Dans le Danube je jeterai/ Et dès lors Sanda exorcisée sera!...»⁸. Les contes et le *descântec* nous semblent provenir de couches folkloriques particulièrement archaïques. Nous pensons aussi à l'attitude d'Egor dans les séquences finales du roman. Possédé désormais par les anciennes croyances populaires, à l'égard desquelles il s'était montré d'abord plutôt sceptique, gagné par une délirante furie « vampirophobe », il demande aux paysans « qui sait défaire les sorts, conjurer les stryges? [...] et qui entre vous aurait une hachette, ou un couteau? », déclarant enfin qu'il a « besoin de fer [...] de fer bien froid contre les envoûtements »⁹. Dans ce contexte, le métal prend une valeur symbolique qui nous permet d'aboutir à d'autres réflexions concernant le substrat folklorique du roman.

Monsieur Nazarie comprend que, devant le feu (élément masculin emblématique), le fer qu'Egor réclame a une fonction magique et vengeresse. D'abord le fer sert à Egor pour détruire le tableau du peintre Mircea, le double artistique, l'*eidolon* matériel de Christina; simulacre troublant qui cache une fonction magique¹⁰, parce que, lors de la première phase de la *vampirophanie*,

c'est du portrait de la femme que le maléfice s'est irradié. Ensuite le pouvoir du métal se matérialise dans l'image du pieu qui transperce la femme vampire « plus profondément, plus loin, jusque dans son cœur, jusque à la source même de sa vie ensorcelée!...»¹¹. Le motif du pieu de bois¹² ou de fer qui détruit la vie du vampire, en la fixant définitivement dans la mort du tombeau, est emprunté directement au folklore¹³ et il est devenu, aussi chez d'autres auteurs, la méthode classique pour anéantir la créature de la nuit. Mircea Eliade emploie aussi une métonymie de la matière qui, selon nous, possède dans le texte une fonction révélatrice, « fer bien froid contre les envoûtements ». La métonymie charge en fait le métal de puissantes valorisations symboliques empruntées elles aussi au folklore. Nous croyons que, dans sa lutte contre la femme vampire, le métal redouble la valence virile du feu. Comme l'observe Evseev « dans la symbologie populaire, le fer est censé être un métal masculin, pour cette raison, dans les sorcelleries, il peut représenter l'homme contre lequel on réalise un acte de magie noire »¹⁴; nous remarquons que, d'une façon analogue, pour Eliade aussi le fer doit être considéré comme ce métal surchargé de virilité qui peut annuler la vie et la magie noire de la femme vampire.

Le motif du couteau aussi s'insère dans cette constellation symbolique. Lorsque Nazarie dit à Simina, pendant un dîner au « conac » des Moscu, « arrête de jouer avec ce couteau [...] sinon ton bon ange finira par te quitter!...»¹⁵, c'est sûrement le côté infernal du couteau, et du fer dont il est constitué, qui émerge. Tandis que, pendant la scène du *descântec*, lorsque la vieille femme prend la main de Sanda et l'écrase sur sa lame froide, c'est sa valence bénéfique qui est actualisée. En effet le couteau « dans le mytho-folklore roumain, a des fonctions rituelles et des



valeurs magiques, elles dérivent du symbolisme des armes tranchantes [...] qui défendent la vie de l'homme »; il est utilisé aussi contre le Mal et il est invoqué souvent durant le *descântec* comme l'instrument « par lequel on déchire les esprits malins qui ont provoqué la maladie »¹⁶.

Une autre actualisation des motifs populaires et folkloriques est représentée par la faune qui hante la demeure de la famille Moscu. Il ne s'agit pas de chauves-souris, consacrées par la littérature vampirique de l'Europe occidentale. La maison grouille de moustiques et de papillons de nuit. Dans ce contexte, le motif du moustique comme insecte vampirique est tellement évident qu'il nous semble presque une banalité de le relever. Toutefois, nous observons qu'il va gagner une profondeur différente dans les autres romans de Mircea Eliade. Par exemple, dans *Șarpele* (1936), il va se configurer comme une partie infinitésimale, un mythe, qui permet l'émergence du mythe du vampire dissimulé dans le texte¹⁷. Dans *Domnișoara Christina*, moustiques et papillons deviennent, selon nous, particulièrement inquiétants parce qu'à tout moment on a la sensation qu'ils n'ont pas seulement une fonction médiatrice. Ils ne représentent pas seulement des messagers, des *mediums* entre le monde des vivants et un terrifiant ailleurs, entre les hôtes du « conac » des Moscu et la morte vivante Christina. Ils nous semblent plutôt que c'est l'âme même de la goule qui s'incarne en eux. Les attitudes étranges et contradictoires de Madame Moscu nous le révèlent. D'abord la femme tranquillise ses hôtes, tant qu'ils seront avec elle, ils n'auront rien à craindre, mais ensuite elle va affirmer: « Si vous restez ici, ils vont vous piquer vous aussi [...] Comme ils l'ont fait avec les poules, les oies, avec le bétail... Qu'en est-il resté, qu'en reste-t-il... »¹⁸. Mais c'est surtout la partie finale du sixième chapitre qui nous confirme que les

moustiques et les papillons de nuit doivent être considérés comme des hypostases zoomorphes de Christina même:

Longtemps il n'entendit plus rien. Il se rendit compte qu'il essayait de se leurrer lui-même, car il *savait* l'instant précis où Mademoiselle Christina avait quitté la chambre. [...] Il avait néanmoins continué d'attendre, sans avoir suffisamment de courage pour tourner la tête vers la fenêtre. La porte du balcon était ouverte. Peut-être était-elle restée encore là-bas, peut-être n'était-elle pas partie, peut-être s'était-elle seulement cachée. Il savait, pourtant, qu'il avait peur pour rien, que Mademoiselle Christina n'était plus ni dans la chambre, ni sur le balcon. Brusquement il se décida. Il sauta du lit et alluma la lampe de poche. Il chercha fébrilement des allumettes. Il alluma la grande lampe. La lumière trop puissante effraya un immense papillon de nuit, qui se mit à voler désespérément, en se cognant aux murs. Egor prit la lampe de poche et sortit sur le balcon. La nuit s'achevait. [...] Il eut soudain peur de sa solitude, et il frémit. [...] Il éteignit la lampe et rentra dans la chambre. Une puissante odeur de violette le frappa. Le papillon continuait de se débattre, se heurtant avec des bruits sourds aux murs, touchant parfois le verre de lampe¹⁹.

Christina est restée cachée dans la chambre, comme le pressent Egor. Elle s'est métamorphosée dans cet immense papillon de nuit. L'odeur même de violette, qui signale d'une façon obsédante le moment où Christina se manifeste dans le monde des vivants, nous montre que la femme vampire n'est pas partie définitivement. À cause de la présence de l'adjectif « immense », nous soupçonnons que Mircea Eliade se réfère à



un papillon de nuit particulièrement grand: la *strigă* (le sphinx tête-de-mort). Dans les croyances populaires roumaines, la *strigă* est un signe de mort; elle peut provoquer des maladies, mais surtout elle est une des métamorphoses du *strigoi*. Assoiffée de sang, elle a le pouvoir hideux de se nicher dans le cœur de ses victimes. À ce propos, Ivan Evseev, en fondant ses analyses sur les études de Romulus Vulcănescu²⁰, a parlé d'un véritable mythologème qui lie, même au point de vue étymologique (lat. *strix*, *strigis*)²¹, le *strigoi*, la sorcière et la *strigă*. Selon le chercheur, il s'agit d'un complexe très ancien, parce que le noyau mythique dont il dérive, attesté dès la période minoenne, est la croyance selon laquelle le papillon serait la réincarnation de l'âme. Pour cette raison, les métamorphoses zoomorphes de Christina, impliquant des insectes et venant des couches les plus archaïques du folklore roumain, représentent des hypostases beaucoup plus primitives et troublantes que celles de Dracula (loup, chauve-souris) ou de Carmilla (chat).

Remarquons, enfin, que même les crimes dont Christina s'entache, pendant son retour sanglant, renvoient clairement à la démonologie folklorique²². Toutes les volailles des Moscu sont mortes, comme nous le dévoile, dès le début, la femme de service. Les références aux animaux tués ou morts mystérieusement, avec celles encore plus inquiétantes concernant des enfants vampirisés, reviennent même dans les affirmations des paysans, dans les séquences finales du roman: « Notre bétail à nous aussi a péri [...] Tout a péri cet automne... – Et les enfants qui meurent, ils deviennent vampires »²³. Même la fièvre paludéenne, semble dériver de la présence de Christina en son hypostase zoomorphe, tout comme, selon les croyances populaires, les *molime*, les épidémies qui infestaient les villages, auraient été causées par l'action néfaste des vampires. Dans les maléfices de cette morte

amoureuse, s'entrecroisent alors des caractéristiques provenant d'espaces et de temps différents. Derrière l'aspect élégant et raffiné qui émane, avec une odeur persistante de violette, du parfum « gothique » et décadent de la *boierime* roumaine du début du siècle, on peut encore percevoir les pulsions sanguinaires d'un vampire « primitif », tel qu'il avait été représenté par la sombre beauté des légendes folkloriques du peuple roumain.

Les vampirophanies et la féminité dévorante

Dans un texte rédigé en 1937, Mircea Eliade, en réfléchissant sur le folklore comme « moyen de connaissance », s'est arrêté sur la conception de « magie contagieuse » proposée par Frazer, « ce groupe de croyances primitives et populaires qui impliquent l'idée d'un lien 'sympathique' entre l'homme et toute chose avec laquelle il se trouve en contact direct ». À notre avis, la fascination exercée par les idées de Frazer, a imprégné aussi les deux romans que l'auteur avait publiés l'année précédente, *Domnișoara Christina* et *Șarpele*. On peut discerner, en fait, des parallélismes entre la conception frazerienne de « magie contagieuse », réélabo- rée par Mircea Eliade, et certains aspects des deux romans. « Tout ce qui a jamais eu un lien direct, organique ou 'inorganique', avec le corps d'un homme conserve, longtemps après en avoir été détaché, une sorte de rapport 'fluidique', magique, 'sympathique' avec ledit corps »²⁴, « relation mystérieuse » qu'Eliade étend aussi aux vêtements, aux objets, aux traces laissées sur terre. Dans *Domnișoara Christina*, Nazarie, songeant aux histoires terrifiantes qu'il a entendues au village à l'égard du passé per- vers de Christina, aboutit à des conclusions, selon nous, très révélatrices:



Pareille femme laisse des traces dans une demeure... [...] C'est pour cela que je sens quelque chose peser, que je me sens inquiet, abattu... [...] Les gens prétendent qu'elle s'est faite goule [...] Je ne sais si je dois ou non croire à pareille abomination... [...] Il n'en demeure pas moins vrai que tous ces événements ont changé et la maison et la famille Moscu... [...] Je ne me sens pas bien là-bas...²⁵.

L'archéologue Nazarie, qui se révèle beaucoup plus empathique qu'Egor face à l'ailleurs spectral et à la présence troublante de Christina, saisit exactement ce rapport spécial « fluïdique » que la femme vampire garde, *post-mortem*, avec l'espace et les objets qui lui appartenaient. Dans la préface de l'édition française du roman, Mircea Eliade affirme qu'après *Domnișoara Christina* il a fait appel à d'autres modalités, en développant la narration sur plusieurs plans « afin de dévoiler progressivement le 'fantastique' dissimulé sous la banalité quotidienne »²⁶. L'auteur rapproche cette technique de la dialectique du sacré, de ce qu'il a appelé, dans son œuvre « diurne », hiérophanie. Pourtant, nous croyons que déjà dans *Domnișoara Christina* il a employé cette technique du « dévoilement progressif », même si d'une façon moins évidente. Notre hypothèse est démontrée par la gradualité des apparitions de Christina, qui se manifeste d'abord d'une façon invisible, à travers les discours des autres membres de la famille Moscu, et ensuite d'une façon visible. Sans doute, ici, ce n'est pas le sacré qui va être dévoilé dans la banalité quotidienne, mais la force noire, l'énergie obscure, les sortilèges et les obsessions érotiques d'une goule. Pour individualiser une œuvre qu'Eliade même considérait unique dans sa production littéraire, nous avons créé le terme de *vampirophanie*, ayant pour but de décrire cette

technique de « dévoilement » d'une « réalité » fantastique terrifiante, sans faire appel au sacré et aux illuminations hiérophaniques.

Au cours de nos analyses précédentes, on a rencontré déjà des *vampirophanies* de type zoomorphes, les moustiques et les papillons de nuit. Mais la *vampirophanie* se concrétise explicitement dans le moment où Madame Moscu montre le tableau de Christina à ses hôtes, pendant les trois visites nocturnes à Egor et dans l'apparition finale à Monsieur Nazarie et au docteur Panaitescu. On peut aussi discerner des *vampirophanies* occultes et implicites, qui se disséminent surtout dans la première partie du roman. Elles se fondent sur un réseau de signes qui préfigurent autant de « brèches dans le réel » et que, comme l'a montré Eugen Simion, l'auteur a insérées dans le texte « pour préparer l'atmosphère fantastique et pour que les témoins rationnels dans le roman puissent entrer dans cette situation d'incertitude favorable à l'apparition du fantastique »²⁷. La scène du tableau c'est le premier dévoilement de la force mystérieuse de Christina. Tous les personnages sont aimantés et ensorcelés par sa présence mélancolisante. Ses yeux, qui choisissent et suivent partout Egor, semblent transmettre une nostalgie et une peine infinies. Dans sa chambre il y a une odeur étrangère « pas de mort, même pas de fleurs funéraires, mais une odeur de jeunesse arrêtée sur place ». Mircea Eliade précise que « rien ne semblait changé, modifié depuis la mort de Mademoiselle Christina » et que cette odeur « c'est le parfum de sa jeunesse, des restes miraculeusement préservés de son eau de Cologne, des senteurs de son corps »²⁸.

Nous constatons déjà auparavant, qu'une « gautierienne »²⁹ odeur de violette va toujours signaler le moment de la *vampirophanie*. Comme le gant perdu par Christina à côté de la calèche et ramassé par le docteur Panaitescu, le parfum possède presque, lui aussi, la fonction d'un « objet



médiateur ». Selon Remo Ceserani, qui s'est inspiré à son tour des définitions de Lugnani, « l'objet médiateur » est un des procédés narratifs et rhétoriques utilisés par la modalité du fantastique et est lié au « passage d'un seuil ». Il s'agit d'un objet qui « par son insertion concrète dans le texte, témoigne que le personnage-protagoniste a achevé effectivement un voyage, qu'il est entré dans une autre dimension de la réalité et que de ce monde-là il a ramené l'objet avec lui »³⁰. Il s'agit d'un objet qui atteste « une vérité équivoque », parce qu'elle est inexplicable et incroyable. Dans le roman de Mircea Eliade nous détectons toutefois un renversement de perspective, parce que le parfum et le gant de Christina nous révèlent que c'est plutôt la créature de l'ailleurs spectral qui a visité la dimension de la « réalité première », en y laissant des traces troublantes de son passage.

Si le parfum et le gant possèdent une fonction liée au franchissement du seuil, le tableau incarne un véritable « substitut » de Christina même. Comme l'affirme Corin Braga, dans son étude sur les *eidola*, le peintre romantique est pareil à « un chaman primitif ou à un théurge antique » parce qu'il fixe « les âmes immatérielles des vivants et des morts, des esprits et des hommes en des *eidola* matérielles »³¹. Lorsque Egor détruit le portrait de Christina et Madame Moscu lui crie « Pourquoi l'avez vous tuée? [...] Elle vous étranglera tous!... »³² c'est à cette fonction du tableau comme « double » qu'il faut songer. Il faut éliminer Christina d'abord dans ses *eidola* matérielles, dans ses icônes triviales, avant de la neutraliser définitivement avec le « pieu de fer ».

Les apparitions suivantes de Christina à Egor sont au nombre de trois. Trois revient d'une façon obsédante et rituelle. Les autres membres de la famille de Christina sont au nombre de trois: Simina, Sanda et Madame Moscu. Les personnages masculins sont aussi trois: Egor, Nazarie et Panaitescu.

Comme dans la symbologie commune, dans ce cas aussi le nombre trois signifie la totalité, la perfection³³. Il faut trois apparitions pour que la vision de Christina puisse s'achever. De même il faut trois intermédiaires à la femme vampire (Simina, Madame Moscu et la nourrice) pour agir de toute sa puissance maléfique et magique. Trinité ténébreuse, dont Christina est le cœur obscur et souterrain... La morte vivante est capable de manipuler les rêves et la réalité, confusions et conflits entre réel et irréel découlant de ses sortilèges. Elle est aussi capable de métamorphoser l'espace, de communiquer télépathiquement et d'assujettir la pensée des hommes... Egor finit, en fait, par penser ce qu'elle pense! Nous ne doutons pas d'être en face d'un vampire « psychique ». Enfin, Christina a même le pouvoir de matérialiser, à côté du peintre, un être invisible et effrayant, un « *quelqu'un* » diabolique et mystérieux, dans le but d'obtenir l'amour d'Egor, en lui montrant qu'il y a des créatures beaucoup plus horribles qu'elle:

Les degrés de la peur sont bien plus profonds, mon amour. Tu t'agripperas à moi, tu me serreras dans tes bras, tu trouveras sur mon sein la seule espérance, le seul salut [...]. *Quelqu'un* est venu près de toi, et cela a suffi à te perdre. *Quelqu'un* que tu ne connais pas, mais que tu n'oublieras jamais. Et comme lui, il y en a des centaines et des milliers, et tous sont à mes ordres³⁴.

Même si Christina avoue à Egor qu'elle désire seulement son amour, et non son sang, le démonisme de cette figure dramatique se révèle dans les sorcelleries qu'elle accomplit. En réfléchissant à son passé, on pourrait affirmer que la luxure, le sadisme et la cruauté de son vivant la



destinaient à un retour *post-mortem* dans une hypostase monstrueuse et vampirique. Christina était déjà en vie une *thing of darkness*, en incarnant en elle des désirs et des perversions inexprimées et surtout refoulées par la morale commune. Cette matérialisation démoniaque de la féminité cruelle et dévorante, transgression à l'orde et désordre immoral et immonde, avait été anéantie par la jalousie de l'intendant, son amant. La balle qui a tué Christina la première fois a reconstitué l'ordre « masculin » que la présence troublante de la femme avait brisé. La blessure suintante, le seul endroit chaud dans un corps « surnaturel », a une valeur emblématique. C'est l'horreur de cette découverte qui brise l'enchantement d'un amour impossible. Cette blessure ce n'est pas seulement une vision physiquement répugnante, elle métaphorise aussi, pour Egor, les infidélités de Christina. La femme a été punie puisqu'elle s'était donnée à d'autres hommes. Egor révèle une appartenance stricte à l'univers masculin et c'est pour cela qu'il ne réussit pas à aimer une femme qui déjà a trahi cet univers auquel il sent qu'il appartient. Dans la maison de Moscu ce sont alors l'univers féminin et l'univers masculin qui s'affrontent dans une lutte sanglante. Dans la frénésie des séquences finales, l'incendie qui dévore la maison représente symboliquement le masculin qui neutralise et détruit, par son feu cathartique, le féminin vampirique, dont le « conac » des Moscu n'est qu'une projection. Même le « pieu » – une « arme » doublement virilisée puisqu'elle est verticale et de fer – a le but de « corriger » le chaos, d'origine chthonienne et nyctomorphe, engendré par la femme vampire.

Dans cette perspective, les autres personnages féminins du roman, sauf Sanda, ne sont que des ramifications, des projections de Christina même. Madame Moscu, qui avoue de façon ambiguë que les rêves sont

son second monde, est caractérisée par une fatigue inexplicable et une langueur chronique; l'éclat de ses yeux prend la densité irréaliste d'une loupe; elle alterne le jeûne à une voracité extrême et cache de hideuses passions « avicoles ». Certains de ses aspects semblent refléter l'image d'un vampire « passif » et, en un reflet encore plus primitif et dégradé, incarnent toutes les dégénérescences subhumaines d'une famille « de boyards » en pleine décadence. Les lectures même que Madame Moscu partage avec sa sœur Christina, nous parlent d'une personnalité troublante: à côté des vers éminesciens tirés du poème *Luceafărul*, Madame Moscu aime réciter significativement, toujours en proie à une transe épuisante, des vers tirés de l'œuvre de Dumas-père *Antony* « je pourrais pour ton sang t'abandonner ma vie... ».

Simina, pour laquelle Egor va éprouver une envie folle, bestiale et inavouable, est le *doppelgänger* enfantin de sa tante Christina. Les personnages masculins du roman (et le lecteur aussi) ont du mal à entrevoir dans cette « petite sorcière » les façons et l'innocence d'un enfant. Peut-être, chez Simina, la dégénérescence familiale a-t-elle entraîné une précocité mentale et sexuelle qui devient de plus en plus troublante et dérangeante... En réalité, on comprend très tôt que c'est la morte vivante à parler et à agir à travers sa nièce. Simina n'a pas été vampirisée comme la pauvre Sanda, victime de la jalousie de sa tante; la petite fille est réellement possédée par le fantôme de Christina. Entre nièce et tante s'instaure une communication mystérieuse, on dirait « fluïdique », ce qui est dévoilé par la scène où Simina, en proie au délire, griffe la terre sous laquelle s'est cachée la goule et surtout par celle où Simina agresse sexuellement Egor, en griffant et mordant sa poitrine, en buvant le sang de ses lèvres et en le soumettant à une volupté sadique. La possession vampirique nous dit que, dans le corps



diaphane de ce petit ange du mal, c'est le spectre de Christina qui s'y est installé. La goule anéantie, le corps de Simina, abandonné définitivement par l'âme qui le possédait, cessera lui-même d'exister.

Les avatars vampiriques de l'anima

Dans *Domnișoara Christina*, les trois personnages Egor, Nazarie et Panaitescu personnifient des hypostases du « masculin dévoré ». Leur volonté est polarisée et parfois annulée par les *vampirophanies* de Christina. Dans les perceptions des trois hommes, les confins entre rêve et réalité deviennent faibles, les deux plans se pénétrant jusqu'à ce que la réalité même prenne l'aspect ambigu du rêve. Le lecteur n'en doute pas: Christina apparaît vraiment dans le monde réel, même si, au moment où elle se dévoile, tout semble se passer dans la dimension onirique du cauchemar. La figure du médecin Panaitescu a sûrement la fonction d'accroître la vraisemblance de l'histoire: c'est l'homme de science qui, vaincu par les superstitions, finit par croire aux fantômes. Par contre, l'archéologue Nazarie est, dès le début, très réceptif par rapport au monde surnaturel et ne doute jamais de l'existence nocturne et vampirique de Christina.

Dans des études plus récentes consacrées au roman (Irina Gregori, Paul Cernat³⁵), les critiques ont accentué, avec des exagérations et des distorsions inévitables, une interprétation historique et politique. À notre avis, les deux chercheurs ont voulu détecter un aspect auquel probablement Mircea Eliade même n'accordait pas une très grande importance, en le considérant comme secondaire. Dans la préface à l'édition française de 1978, l'auteur ne faisait aucune allusion à l'élément historique et politique, amplifié par les deux exégètes; il se référait, on l'a vu, exclusivement au motif folklorique et fantastique, en plaçant son

roman dans un horizon mythique. Ce sont justement ces aspects mythiques et symboliques, disséminés dans l'espace narratif, qui nous permettent de proposer une lecture de cette œuvre qui s'éloigne des suggestions qui ont captivé une partie de la critique roumaine. Notre analyse désire retrouver le sens caché de *Domnișoara Christina* à l'intérieur de la psychologie abyssale d'Egor, en nous fondant sur les réflexions développées par Jung, par ses disciples et par Bachelard concernant l'*anima* et l'*animus*. Figures médiatrices sur lesquelles Mircea Eliade lui-même avait réfléchi dans son œuvre « diurne »³⁶.

Comme l'a reconnu la plupart de la critique, chez Mircea Eliade les anthroponymes possèdent souvent une signification symbolique profonde. À ce propos, nous pensons que le prénom du protagoniste a été choisi par l'auteur parce qu'il comprend le mot latin *ego*. Dans cette perspective, Egor pourrait représenter une incarnation de Moi et la descente qu'il accomplit dans le dernier chapitre, pour tuer définitivement Christina, correspondrait à une catabase dans l'inconscient. À notre avis, le « cellier » doit être considéré comme une image homologue de la « cave » qui, selon Bachelard symbolise « l'inconscient », en se configurant comme « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines »³⁷. L'épistémologue précise que dans l'archétype synthétique de la maison, la cave est un substitut « moderne » de la caverne, en matérialisant la « racine », « la région des symboles de l'inconscient », de sorte qu'« une maison sans cave est une demeure sans archétypes »³⁸. On parvient donc à l'intuition que la descente « dans une demeure qui signe à chaque pas sa profondeur », comme le « conac » des Moscu, « c'est aussi descendre en nous-même »³⁹.

Dans cette descente vers l'inconscient et vers la mer des archétypes, le couple



vampirique Christina/ Simina nous apparaît, alors, comme l'*anima* féminine projetée par Egor, et par conséquent par l'*ego*, par le Moi. Les réflexions développées par Carl Gustav Jung, dans une série d'essais consacrés au Moi, au Soi et à la syzygie *animus/ anima*⁴⁰, reprises et amplifiées par Emma Jung et, d'une façon poétique, par Gaston Bachelard⁴¹, supposent l'existence d'un *animus* et d'une *anima*. Il s'agirait de deux archétypes, de deux figures ou organes intra-psychiques médiateurs qui « appartenant, d'un côté, à la conscience individuelle et étant enracinés, de l'autre côté, dans l'inconscient collectif, constituent un lien ou un pont entre le personnel et l'impersonnel, le conscient et l'inconscient ». L'*animus* et l'*anima* incarnent une véritable « personnalité intérieure dont les propriétés sont complémentaires à celles de la personnalité consciente »⁴².

L'*anima* se configure alors comme cette partie féminine qui déclenche la projection dans l'homme et qui peut fasciner et emprisonner; la personnalité ne peut se développer qu'à partir de sa compréhension, de son intériorisation et de son intégration. Ce « processus d'inviduation » doit conduire à annuler la projection de l'*anima* et à la réintégrer parce que « les caractéristiques de ces complexes, féminins dans l'homme et masculins dans la femme, perturbent souvent l'adaptation de l'individu à la réalité extérieure »⁴³. Dans *Domnișoara Christina*, l'*anima* féminine projetée par Egor est évidemment négative et s'apparente à la figure de la sorcière et de la femme fatale, qui selon Marie Louise von Franz personnifient, comme les Sirènes des Grecs et les Loreleis des Germains, le caractère le plus pernicieux et destructif de l'*anima*⁴⁴. D'ailleurs chez Mircea Eliade, la femme vampire a aussi le pouvoir, on l'a vu, de faire des envoûtements et des maléfices, en manipulant magiquement la réalité.

Toutefois, la mort parallèle de Sanda, au moment où la goule Christina et la petite sorcière Simina s'éteignent définitivement, nous suggère que le problème est encore plus complexe et que l'*anima* projetée par Egor pourrait être scindée. Nous croyons que l'opposition Christina/ Simina vs. Sanda, personnifiée, en le dramatisant, un dualisme intime: il s'agirait de cette même dichotomie – sainte vs. fée/ sorcière – qui a obsédé un poète comme Gérard de Nerval jusqu'à sa mort. Dans ce processus, Nazarie est une sorte d'archéologue de l'*anima*, on imagine qu'il est déjà accoutumé, grâce à sa profession « diurne », à la descente dans les labyrinthes souterrains et à l'exhumation de tout ce qui est caché. C'est lui, en fait, qui affirme et montre, à tout moment, la présence « réelle » de Christina et sa nature négative; c'est lui qui aide Egor à désensvelir cette projection, à la porter au jour, tout comme il porte au jour à Bălănoaia – où Christina même avait un domaine – les ossements des scythes, leurs idoles, leurs bijoux...

Détruire Christina-Simina signifie alors réintégrer l'*anima* féminine, en mettant fin à la projection et en achevant le processus d'inviduation. La présence troublante d'une *anima* vampirique est attestée, selon nous, par le fait même qu'Egor ne réussit plus à peindre dès qu'il arrive au « conac » des Moscu, là où se déclenche la projection. Bachelard soutient que la création artistique de l'homme est le fruit d'une *rêverie en anima*, mais, comme l'a affirmé Emma Jung, « jusqu'à ce que la projection persiste il est naturellement difficile d'établir un rapport avec l'*anima* intérieure, c'est-à-dire avec son propre féminin »⁴⁵ et donc, ajoutons-nous, il est difficile aussi de pouvoir achever toute création en *anima*. D'ailleurs, la figure même du vampire a été étroitement liée à ce processus de la psychologie abyssale. Dans une étude consacrée à la littérature et à l'art fantastique, Aldo Carotenuto,



réfléchissant longuement sur le motif du sang, a observé que ce motif nous permet de nous adresser à une vie « intra-utérine », interprétée aussi comme une vie « psychique », et que « le temps du vampire c'est le non-temps qui précède la résection du cordon ombilical, qui marque l'entrée dans le règne de la séparation et de la perte, qui n'est que le règne de l'individuation et de la différenciation »⁴⁶. Carotenuto décrit ainsi, avec la suppression du vampire qui est en nous, le processus qui nous amène à « retirer » la projection (l'acte qu'il a appelé « séparation ») dont la conséquence primaire est l'entrée dans le règne de l'individuation.

Christina, projection de l'anima vampirique d'Egor – en renvoyant, par ailleurs, aussi à l'image nocturne de *Lucașfărul* – nous semble incarner la projection de l'anima de Mircea Eliade même, comme Gisèle Vanhese l'a supposé dans son étude consacrée au roman *Șarpele*⁴⁷. Publié quelques mois après *Domnișoara Christina*, c'est justement *Șarpele* qui confirme notre hypothèse, parce que cette fois l'auteur a offert, dans la figure d'Andronic, une personnification de l'*animus*, de l'archétype médiateur opposé à l'*anima*. L'aviateur Andronic ne dévoile-t-il pas, par sa profession⁴⁸ et par son anthroponyme d'origine grecque, sa fonction archétypique d'*animus* par rapport à la protagoniste Dorina? Et pourtant, du point de vue de la psychologie abyssale, la différence entre les deux romans nous semble fondamentale. Si, dans *Domnișoara Christina*, la réintégration de l'*anima* féminine s'est colorée dramatiquement du chromatisme viril, catastrophique et plutonien du « fer » et du « feu », dans *Șarpele* la réintégration de l'*animus* se fixera, édéniquement, dans les couleurs froides de l'île et de l'eau.

Bibliographie

- S. Alexandrescu, *Privind înapoi modernitatea*, Bucarest, Editura Univers, 1999.
- G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001.
- G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1999.
- G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.
- C. Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
- P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2001.
- P. Brunel et J. Vion-Dury (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003.
- I. Bușe, « Animus et Anima chez Gaston Bachelard et Mircea Eliade », in Idem, *Logica farmakon-ului*, Bucarest, Paideia, 2003, p. 29-58.
- A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bologna, Bompiani, 2002.
- P. Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Bucarest, Editura Art, 2009.
- R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982.
- S. P. Dan, « Domnișoara Christina », in I. Pop (dir.) *Dicționar analitic de opere literare românești*, I, Cluj-Napoca, Casa cărții de știință, 2007, p. 246-248.
- G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- M. Eliade, « Le folklore comme moyen de connaissance », in C. Tacou (dir.), *Mircea Eliade*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1978, p. 172-181.
- M. Eliade, *Memorii*, II, Bucarest, Humanitas, 1991.



M. Eliade, *Mademoiselle Christina*, traduit du roumain par C. Levenson, Paris, Éditions del'Herne, 2008, éd. orig. M. Eliade, *Domnișoara Christina*, Bucarest, Humanitas, 2003.

I. Evseev, *Dicționar de magie, demonologie, și mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998.

S. Fînar, « Domnișoara Christina. Intertextul », in Idem, *Eliade prin Eliade*, Bucarest, Editura Univers, 2003, p. 190-210.

I. Gregori, « Fantasticul în proza lui Mircea Eliade: *Domnișoara Christina*. O lectură nu-numai-estetică », in Idem, *Studii literare*, Bucarest, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 135-160.

C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sè*, éd. italienne de L. Baruffi, Turin, Bollati Boringhieri, 1997, éd. orig. *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*, Olten, Walter-Verlag, 1976.

E. Jung, *Animus e Anima*, éd. italienne de L. Jung-Merker et E. Rûf, traduction de E. Matta et M. Morelli, Turin, Bollati Boringhieri, 1992, éd. orig. *Animus und Anima*, Fellbach-Oeffingen, Bonz Verlag, 1983.

M. Praz, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2009.

J. Rousset, « De l'invisible au visible: la morte-vivante », in S. Michaud (ed.), *Du visible à l'invisible*, vol. I, Paris, José Corti, 1988.

M. Sebastian « Notă la un roman fantastic », in Idem, *Eseuri, cronici, memorial*, Bucarest, Editura Minerva, 1972, p. 403-408.

E. Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Bucarest, Univers Enciclopedic, 2005.

G. Vanhese, « Șarpele de Mircea Eliade. Une lecture "nocturne" de *Luceafărul* d'Eminescu », in *Caietele Mircea Eliade*, no. 2, 2004, p. 137-156.

M. L. von Franz, « Il processo di individuazione », in C. G. Jung et alii, *L'uomo e i*

suoi simboli, traduction de R. Tettucci, Milano, TEA, 2004, éd. orig. *Man and his symbols*, Londres, Aldus Books Limited, 1967.

R. Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucarest, Editura Academiei Republicii socialiste România, 1985.

I. Vultur, *Narațiune și imaginar. Preliminări la o teorie a fantasticului*, Bucarest, Editura Minerva, 1987.

Notes

¹ M. Eliade, *Mademoiselle Christina*, traduit du roumain par C. Levenson, Paris, Éditions de l'Herne, 2008, p. 108. « Eu vin din altă parte... Dar sînt încă femeie, Egor! Și dacă au fost fete care s-au îndrăgostit de luceferi, de ce nu te-ai putea și tu îndrăgosti de mine?!... », M. Eliade, *Domnișoara Christina*, Bucarest, Humanitas, 2003, p. 95.

² Dans *La morte, la carne ed il diavolo nella letteratura romantica* (Milano, Rizzoli, 2009), M. Praz a consacré à la figure de la femme fatale et à ses liens avec l'ange, le démon et le vampire, des analyses encore actuelles; on citera en particulier les chapitres: « La belle dame sans merci » (p. 165-246) et « Bisanzio » (p. 247-359). Pour le thème de la morte vivante on consultera: « De l'invisible au visible: la morte-vivante » de J. Rousset, in S. Michaud (ed.), *Du visible à l'invisible*, vol. I, Paris, Éd. Corti, 1988, p. 155-163; l'entrée « Morte vivante » in P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2001 et les entrées « Vampire » et « Clarimonde », in P. Brunel et J. Vion-Dury (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003.

³ Nous pensons qu'une partie de la critique roumaine a été trop imprécise dans le décryptage des intertextualités explicites et implicites qui peuvent être établies entre *Domnișoara Christina* et certaines œuvres



fantastiques de la littérature européenne occidentale. On a toujours fait allusion à des influences étrangères, mais on ne les a jamais démontrées analytiquement. D'ailleurs, l'histoire de la réception d'un roman « insolite » comme *Domnișoara Christina* n'a pas été linéaire; sans doute le roman a été « mal compris » en son temps, à cause « de la familiarité insuffisante de la critique roumaine par rapport à la littérature fantastique », S. P. Dan, *Domnișoara Christina*, in I. Pop (dir.) *Dicționar analitic de opere literare românești*, I, Cluj-Napoca, Casa cărții de știință, 2007, p. 247. À ce sujet on consultera aussi M. Sebastian « Notă la un roman fantastic », in Idem, *Eseuri, cronici, memorial*, Bucarest, Editura Minerva, 1972, p. 403-408 et I. Vultur, *Narațiune și imaginar. Preliminări la o teorie a fantasticului*, Bucarest, Editura Minerva, 1987, p. 145-148.

⁴ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 5.

⁵ Cf. M. Eliade, *Memorii*, II, Bucarest, Humanitas, 1991, p. 228.

⁶ S. Alexandrescu, *Privind înapoi modernitatea*, Bucarest, Editura Univers, 1999, p. 159-160.

⁷ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 46. « Sînt un folclor destul de ciudat basmele doicii... ». M. Eliade, *Domnișoara*, p. 42.

⁸ *Ibidem*, p. 193-194. «... și văzui un zbîrc roș./ Voia sîngele să i-l beie/ Zilele să-i le ieie./ Ba nici zilele n-ai să i le ieie./ Nici sîngele n-ai să i-l bei./ Că eu cu acul oi descînta./ Cu mătură oi mătura./ În trestie l-oi băga./ Și-n Dunăre l-oi arunca/ Și Sanda de-acu o rămînea/ Curată!... ». *Ibidem*, p. 68-69.

⁹ *Ibidem*, p. 186-187. « Cine știe să întoarcă farmecele, să descînte de strigoi? [...] Dar cine dintre voi are vreo toporișcă sau vreun cuțit? [...] Am nevoie de fier, [...] de fier mult și rece împotriva vrăjilor ». *Ibidem*, p. 162-163.

¹⁰ Sur la fonction magique du portrait et sur les *eidola*, on consultera C. Braga, *10 studii*

de arhetipologie, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007, p. 167-168. Sur la définition de *vampirophanie* on s'arrêtera dans le paragraphe suivant.

¹¹ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 201. « Mai adînc, mai departe, pînă în inima ei, pînă în miezul vieții ei vrăjite!... », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 176.

¹² Egor neutralisera définitivement Christina avec un « pieu de fer »; toutefois dans un dialogue avec Sanda nous notons qu'il y a aussi une allusion au bois: « Je transpercerai le cœur de la goule. Avec un pieu de bois je le transpercerai!... », M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 118. « Am să străpung inima strigoiului. Cu un țepuș de lemn am să i-o străpung!... », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 104.

¹³ À ce propos voir les entrées « Strigoiul » et « Destrigoirea », in I. Evseev, *Dicționar de magie, demonologie, și mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998. Sur la « destrigoire » voir aussi R. Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucarest, Editura Academiei Republicii socialiste România, 1985, p. 171.

¹⁴ I. Evseev, *Dicționar de magie, demonologie*, p. 138.

¹⁵ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 99. « Nu te mai juca cu cuțitul [...] Că fuge îngerul de lîngă d-ta », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 87.

¹⁶ I. Evseev, *Dicționar de magie, demonologie*, p. 106-107.

¹⁷ Le vampirisme souterrain du roman *Șarpele* a été décrypté pour la première fois par G. Vanhese, cf. « *Șarpele* de Mircea Eliade. Une lecture 'nocturne' de *Luceafărul* d'Eminescu », in *Caietele Mircea Eliade*, no. 2, 2004, p. 137-156.

¹⁸ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 91. « Dacă rămîneți, au să vă sugă și pe voi [...] Cum s-a întîmplat cu găinile, cu gîștele, cu vitele noastre... Ce-au rămas din ele, ce-au mai rămas... », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 81.



¹⁹ *Ibidem*, p. 71-72. « Multă vreme n-a mai auzit nimic. Își dete seamă că încerca să se păcălească singur, pentru că el *știuse* clipa precisă când domnișoara Christina plecase din odaie. [...] Continuase totuși să aștepte, fără să aibă destul curaj să întoarcă capul spre fereastră. Ușa de la balcon era deschisă. Poate a rămas încă acolo, poate n-a plecat, ci e numai ascunsă. Știa totuși că se teme degeabă, că domnișoara Christina nu mai e în odaie și nici în balcon. Se hotărî brusc. Sări din pat și aprinse lampa electrică de buzunar. Căută înfricoșat chibriturile. Aprinse lampa cea mare. Lumina prea puternică sperie un mare fluture de noapte, care începu să zboare deznădăjduit, lovindu-se de pereți. Egor luă lampa de buzunar și ieși pe balcon. Noaptea era pe sfârșite. [...] Îi fu deodată frică de singurătatea lui și se cutremură. [...] Îl lovi un miros puternic de violete. Fluturile continuă să se zbată, lovindu-se cu zgomote surde de pereți, atingând uneori sticla lămpii », *Ibidem*, p. 64-65.

²⁰ Cf. R. Vulcănescu, *Mitologie*, p. 301.

²¹ Voir aussi notre étude « Tra angelismo lunare e vampirismo plutonico. *Strigoi* di Mihai Eminescu », in G. Vanhese (dir.), *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico*, Rende, Centro Editoriale e Librario dell' UNICAL, 2007 p. 51-52.

²² Sur les actions typiques du vampire par rapport à l'espace, aux hommes et aux animaux qui l'environnent, on consultera R. Vulcănescu, *Mitologie*, p. 301-302.

²³ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 185. « Ne-au pierit și nouă vitele [...] Ne-a pierit totul în toamna asta... – Și copiii care mor se fac strigoi... », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 161.

²⁴ Les citations proviennent de M. Eliade, « Le folklore comme moyen de connaissance », in C. Tacou (dir.), *Mircea Eliade*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1978, p. 173.

²⁵ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 62-63. « O asemenea femeie, într-o casă lasă urme [...].

De-aia mă simțeam eu apăsător, neliniștit, abătut... [...] Oamenii spun că s-a făcut strigoi. [...] Nu știu dacă trebuie sau nu să cred într-o grozăvie ca asta... [...] ... Nu este însă mai puțin adevărat că toate întâmplările acestea au schimbat și casa, și familia Moscu [...]. Nu mă mai simt bine acolo », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 55-57.

²⁶ *Ibidem*, p. 5-6.

²⁷ E. Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, București, Univers Enciclopedic, 2005, p. 162-163. En ce qui concerne ces *vampirophanies* implicites, nous renvoyons à l'étude de Simion, qui a analysé déjà les « signes » présents dans les premiers chapitres.

²⁸ Les citations proviennent de M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 42-43. « Nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinerețe oprită pe loc. [...] Nimic nu părea primitiv, schimbat, de când murise Domnișoara Christina. Mirosul acesta e parfumul tinereții ei, resturi miraculos păstrate din apa ei de colonie, din aburul trupului ei », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 38-39.

²⁹ Même les femmes mortes de Théophile Gautier n'émanaient pas une odeur de fleurs mortes, mais de violette! Comme l'atteste ce beau poème dédié à une femme morte et au sourire de « corail »: « les violettes de Parme./ au lieu de tristes fleurs des morts/ où chaque perle est une larme./ pleurent en bouquets sur son corps » (« Le poème de la femme. Marbre de Paros », in *Emaux et camées*, Paris, Gallimard, 1981, p. 31).

³⁰ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 81-82.

³¹ C. Braga, *10 studii*, p. 168.

³² M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 191. « De ce ați omorât-o?![...] Are să vă sugrume pe toți », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 167.

³³ Pour la symbolologie du nombre trois, voir J. Chevalier; A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/ Jupiter, 1982, p. 972-976.



³⁴ M. Eliade, *Mademoiselle*, p. 111. « Trep-tele spaimei, sînt mult mai adînci, dragostea mea. Te vei agăța de mine, mă vei strînge în brațe, vei găsi la pieptul meu singura nădejde, singură mîngîiere [...]. Cineva a fost lîngă tine și a fost de-ajuns ca să te pierzi. Cineva pe care nu-l cunoști, dar pe care nu-l vei uita niciodată. Și ca el sînt sute și mii și toți ascultă de poruncă mea », M. Eliade, *Domnișoara*, p. 98.

³⁵ I. Gregori, « Fantasticul în proza lui Mircea Eliade: *Domnișoara Christina*. O lectură nu-numai-estetică », in Idem, *Studii literare*, Bucurest, Editura Fundației Culturale Române 2002, p. 135-160; P. Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Bucurest, Editura Art, 2009, p. 279-292. Pour une analyse plus profonde qui éclaire, par contre, les éléments archétypaux du texte, on consultera S. Fînaru « *Domnișoara Christina*. Intertextul », in Idem, *Eliade prin Eliade*, Bucurest, Editura Univers, 2003, p. 190-210.

³⁶ Voir I. Bușe, « Animus et Anima chez Gaston Bachelard et Mircea Eliade », in Idem, *Logica farmakon-ului*, Bucurest, Paideia, 2003, p. 29-58.

³⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001, p. 35-36. Cf. aussi G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 274-276.

³⁸ Les citations proviennent de G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 104-105.

³⁹ *Ibidem*, p. 124.

⁴⁰ Cf. C. G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sè*, édition italienne de L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 3-7, p. 11-35.

⁴¹ Voir G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1999, p. 48-83.

⁴² Les citations proviennent de E. Jung, *Animus e Anima*, édition italienne de L. Jung-Merker et E. Rûf, traduction de E. Matta et M. Morelli, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 35.

⁴³ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁴ M. L. von Franz, « Il processo di individuazione », in C. G. Jung et alii, *L'uomo e i suoi simboli*, traduction de R. Tettucci, Milano, TEA, 2004, p. 164.

⁴⁵ E. Jung, *Animus e Anima*, p. 109.

⁴⁶ A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bologna, Bompiani, 2002, p. 61.

⁴⁷ G. Vanhese, « *Șarpele* de Mircea Eliade », p. 153.

⁴⁸ « Pour la femme primitive ou jeune, de toute façon pour le côté primitif présent dans chaque femme, l'*animus* est représenté par un homme doué d'une force physique particulière, comme par exemple les héros typiques des légendes, ou les athlètes, les cowboys, les toréadors, les aviateurs de nos jours », E. Jung, *Animus e Anima*, p. 37.