

ANALELE UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI

LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE

Vol. LXXIII – Nr. 1

2024

DOI: 10.62229/aublslxxiii/1_24

SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS

LITERATURĂ / LITERATURE / LITTÉRATURE

Rhetoric and Emotion

Selected Proceedings of the Annual International Conference
of the Faculty of Foreign Languages and Literatures,
November 2024

Articole Științifice / Scientific Articles / Articles scientifiques

VALENTINA-MONICA BARBA, Analysis of the Romanian Translation of a Few Chiasmi in Shakespeare's <i>Measure for Measure</i>	3
LUCIA MARINESCU, Art théâtral et rivalité dans les mémoires des actrices Hyppolite Clairon et Marie Dumesnil	31
LUMINIȚA MUNTEANU, L'île et la peste : peste, société et politique dans le roman <i>Veba geceleri</i> (« Les nuits de la peste ») d'Orhan Pamuk	43

BIANCA ROMAN, Strategic Empathizing in <i>Serenade for Nadia</i> by Zülfü Livaneli ...	77
--	----

Recenzii / Book Reviews / Comptes-rendus

MIOARA-ADELINA ANGHELUȚĂ, Book review of: MIHAI IACOB, ALA IZQUIERDA. <i>Autoimagen de Mircea Cărtărescu en España (1993-2018)</i> . Almería: Editorial Universidad de Almería, 2024. 280 p.	93
MIHAELA ZAMFIRESCU, Book review of: IOANA STOICESCU. <i>The Acquisition of Tense and Aspect in Romanian</i> . Bucharest: Bucharest University Press, 2013. 287 p.	99

Valentina-Monica BARBA¹

ANALYSIS OF THE ROMANIAN TRANSLATION OF A FEW CHIASMI IN SHAKESPEARE'S *MEASURE FOR MEASURE*

Abstract. This paper discusses the Romanian translation of a few chiasmi in *Measure for Measure*. It proposes an interpretation of Shakespeare's use of these chiastic structures in the play, and examines the form, the structure, and the effect of these chiastic structures after the translation. Since *Measure for Measure* inspires meditation through the idea of appeasing justice with mercy in the application of the law, but shows no limitation of the application of justice by mitigating it with mercy, the happy ending appears as an artifice of the Duke. This paper views the use of chiasmi as a means of enabling the audience to achieve a mental transfer from the worldly to the spiritual, in order enable it to understand the play in relation to the teachings of the Bible without mentioning such precepts as such, and discusses whether and to what extent the effect of this transfer is retained in translation.

Keywords: antanaclasis, antimetabole, eschatology, justice, mercy

1. Introduction

This paper discusses the Romanian translation of a few chiasmi in *Measure for Measure*. It proposes an interpretation of Shakespeare's use of these chiastic structures in the play, and examines the form, the structure, and the effect of these chiastic structures after the translation. A number of theories of translation have been used in analysing the translation of the chiasmi in the play. Adherence to one or another of such theories has

¹ University of Bucharest, valentina-monica.barba@s.unibuc.ro

been identified, and the pragmatic uses of such theories have been assessed by contrasting and comparing them with the English text.

In *Measure for Measure*, Shakespeare uses chiasmus on a wide scale. Whereas the motives of using this rhetorical device may spring from a desire to obtain economical, efficient, direct, mnemonic, pragmatic, rhetorical, or unforgettable expression, or from a need to ease memorability and dramatic performance, this paper sees certain chiasmi in the play capable of contributing to the elevation of thought from worldly matters to spiritual meditation, or even to religious precepts. *Measure for Measure* inspires meditation by the idea of tempering justice with mercy in the application of the law, but shows no limitation of the application of justice by mitigating it with mercy. Thus, the happy ending appears as an artifice of the Duke. This paper views the use of chiasmi as a means of enabling the audience to achieve a mental transfer from the worldly to the spiritual, in order to acquaint them with the teachings of the Bible, and discusses whether and to what extent the effect of this transfer is retained in the translation.

With the first half of the play unfolding a tragic-loaded plot only to get an embellishment of a formal happy ending in the second half, *Measure for Measure* distinguishes itself amongst the canon through a thorough capacity to inspire a propensity for thoughtful meditation. The text of the play includes a number of elements which nourish such post-play meditation, and chiasmus is definitely one of them, particularly when its deciphering lasts past the performance of the play.

Dupriez defines chiasmus as “[t]he placing in inverse order of the segments formed by two syntactically identical groups of words” (1991: 95). To the, perhaps, a little too concise definition of Ralf Norrman as “a structure... of bilateral symmetry” (1986: 276), Brad McCoy contributes a dynamic aspect, and defines chiasmus as “the use of inverted parallelism of form and/or content which moves toward and away from a strategic central component” (2003: 18–34). Nils W. Lund identifies several laws of the chiastic structures, but what mainly interests this paper is the fact that “[t]he centre is always the turning point” (1992: 40–41). A chiastic structure is also an antimetabole or “inverting the order of repeated words to sharpen their sense or to contrast the ideas they convey or both (AB:BA)” (Dupriez 1991: 47). For efficacy, an antimetabole may be contrasted with a metabole, which “uses different words to say the same thing”, whereas an antimetabole

“uses the same words to say something else” (Dupriez 1991: 47). Dupriez distinguishes between chiasmus and antimetabole by restricting the latter to “a pair of words repeated (usually with some morphological change) in reverse order” (1991: 95). Another chiastic structure is antanaclasis or diaphora which occurs in a dialogue when a speaker “takes up the words of the interlocutor, or of the adversary, and changes their meaning to the speaker’s own advantage” (Dupriez 1991: 43). Both antimetabole and antanaclasis appear in *Measure for Measure* when Shakespeare seems to have intended to induce an inflection point in the reader’s, or the audience’s, reception of the written text, or the performance of the play.

2. Chiasmus in relation to justice and mercy in *Measure for Measure*

A pregnant mark of *Measure for Measure*, which soars emblematically from most of the dialogues in the first half of the play, is the appeasing of justice with mercy in the application of the law. Nevertheless, it seems that from the text *per se* there springs no curbing of the application of hard justice by mitigating it with mercy. On the contrary, the happy ending appears as a contrivance of the Duke – with any resourceful means he finds in the second half of the play – in order to abate the evil accrued in the first part of the play. Or, this is no justice tamed by mercy. The play shows the triumph of good over evil by instilling in the audience some kind of mental transference from the mundane to the spiritual. In my view, Shakespeare has the knowledge, or inspiration, to use all the above chiastic structures to build a bridge exactly for this transference.

Ira Clark claims that chiasmus in *Measure for Measure* is a demanding figure of speech which correlates intimately with the contention between justice and mercy as they entangle within the play (2001: 659–660). Evaluating the definition of the chiasmus in relation to the play, Clark notes the difference between a mere inversion of the words (according to Puttenham) (2001: 659) and an inversion of the sentence (according to Peacham) (2001: 659–660), and finds that in this play chiasmus is closer to Peacham’s rather than Puttenham’s definition. He deems it important to “puzzle over definitions and relationships, to focus on difficulties” (2001: 660). Where the chiastic structures prove difficult to understand,

he concludes that they have been left as such by Shakespeare in order to function as an aporia and to compel us “to face their intractability” (2001: 660). Perhaps, this is the very bridge of passing from the ordinary to the extraordinary, from the mundane to the spiritual, or at least to a meditative frame of mind. Hence, I agree with Clark in his seeing chiasmus as a “scheme” rather than a “figure”, and with his conclusion that “when we think about literature we need to consider the uses of schemes just as we consider the uses of tropes and images” (2001: 678). Schemes engage the mind in a thorough thought process which enables the understanding of literature, the enriching of life, and – last but not least – the passage through a process of catharsis.

3. Brief remarks on translation

In order to link the above to the analysis of chiasmus translation, I include below a few ideas about translation, starting with Dryden, who states that translation can be reduced to “three heads”: metaphrase or “turning an author word by word, and line by line, from one language into another”, paraphrase or “translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, [...], but his words are not so strictly followed as his sense”, and imitation where the translator “assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases” (1992: 17).

Francis George Steiner constructs a philosophical theory of translation – the hermeneutic motion – which intends to displace Dryden’s triad, by including four moves: trust, penetration, embodiment, and restitution (1975: 487–497). They are stages in the translation endeavour respectively: tackling a work in a foreign language, understanding it by thoughtful appropriation, transference of comprehension into the words of the target language, and, finally, ethically and faithfully adjusting the resulting work so as to resemble as far as possible the original. Steiner rejects the threefold theory of translation because it lacks a “philosophical basis” (1975: 497).

It is here that Arthur Schopenhauer’s philosophical tenet in “On Language and Words” makes a point in showing the word as being “the

most enduring substance of the human race" since it is able to "flourish anew in every sensitive reader" (1992: 32). Schopenhauer says that dictionaries offer several options, but the translator has to choose the word which "delineate[s] the boundaries within which the concept moves", and, with the concepts being covered rather differently in different languages, "[t]his causes unavoidable imperfection in all translations" (1992: 32). This might be true about choosing certain target language words in translating chiasmi in spite of the overall sense of the resulting chiasmus translation. Also here is worth mentioning Schopenhauer's remarks on the syntactics of translation:

[T]he translation into Latin often requires a breakdown of a sentence into its most refined, elementary components (the pure thought content) from which the sentence is then regenerated in totally different forms. Thus it often happens that nouns in the text of one language can only be transplanted as verbs in another, or *vice versa*. (1992: 35) (Emphasis mine)

My emphasis above points at translating from English into Romanian – a Latin-related language –, and at the difficulties the translators must have encountered in translating, and particularly in keeping with the deep significance of, the chiasmi in the Shakespearean text.

Rephrasing a text from its form in thought and even the idea of words differing from language to language in signifying the same concept have also appeared in Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher's "On the Different Methods of Translating", where paraphrase is viewed as being useful in rendering works which cannot be faithfully translated but "[whose value can be retained] by the addition of limiting or expanding definitions" (1992: 36–40). Paraphrase is even compared with plus-minus approximation in mathematics (1992: 40). With reference to imitation, Schleiermacher says that it should be employed only when a rather-difficult-to-transpose "work of art" can be conceived so as to lead to a work which, "taking into account the difference of language, morals, and education, is supposed to be, as much as possible, the same thing for its readers as the original was for its own readers" (1992: 40–41). As the translation of the chiasmi chosen for this paper shows – particularly in

relation to the significance of such chiasmi in the eschatological insights which the play may have (Barba 2023: 4–7) – Schleiermacher’s view that the endeavour to recreate a work of art with the reader in mind “sacrifices the identity of the work” is rather accurate (1992: 41). This is also said about Ezra Pound, who conveys the poetic experience in a source language by making a language of his own – although being aware that a translation would only enrich a culture if only it were not over-naturalised (Apter 2006: 273).

Eugene A. Nida discusses translation on the levels of message, content, form, translator, receptor, medium of communication (1976: 47–91). He thinks that translation should observe the equivalence of genres and stylistic or rhetorical devices in literary texts, and he pinpoints the importance of rendering “the extralinguistic context of the utterance”, such as “irony, hyperbole, and litotes” (1976: 75–76). However, he is rather certain that in practice translators combine these theories: “Most translators are highly eclectic in practice” (1976: 78).

With respect to the Shakespearean canon and since it is particularly related to the third millennium, Alessandro Serpieri’s 2004 essay “Translating Shakespeare. A Brief Survey of some Problematic Areas” presents some scientific and orderly elaborated observations made during his work on translating Shakespeare into Italian. Of particular interest for the discussion on the rendition of Shakespeare’s chiasmi into Romanian is his scheme of the energies involved in translating Shakespeare. Serpieri notes that “the translator must deal with the multi-leveled energy of his texts in order to make it sensed in another language and in another age by another public” (2004: 29–30).

Schopenhauer’s and Schleiermacher’s views on the semiotic choices a translator has to make are further honed by Serpieri into “discrete” options, where there is a definite number of options from which to choose, and “chromatic” options, where there are practically innumerable options, such as “at the rhythmic, metric, syntactic, stylistic and rhetorical levels of the linguistic area”, particularly since “[a]t these levels the choice of a translator involves strategies which affect the whole text or parts of the text” (2004: 31–32). This is again so very true about chiasmus translation, where either the words could not be repeated in translation in order to

respect the chiasmic schema, or, when or if repeated, they have by-passed a little the force of the chiasmus in English.

Many if not all of the ideas briefed above have been endorsed by many more writers, critics, or translators, who, in their turn, have coined diverse terms, or developed diverse concepts in relation to the work of translation, but the above illustrate well the challenges which the Romanian translators must have faced in translating Shakespearean chiasmi in *Measure for Measure*.

4. Romanian translators' views on translating *Measure for Measure*

Shakespearean texts hold a special position in the practice of translation. In this respect it might be worthwhile considering the views of three Romanian authors who endeavoured to provide vernacular versions of *Measure for Measure*. While they all share the respect for the original text, each one is preoccupied with emphasising different aspects.

Thus, speaking about his version „Măsură pentru măsură (După faptă și răsplată)”, Leon D. Levițchi acknowledges that his first and foremost task was translation, a task to which he applied rigorous linguistic techniques including “complex text analysis”; keen knowledge of elements of prosody, rhythm, and musicality; bibliographic lists; and not least of all a very close comparison of the collocations and associations of words to be translated from one language into the other” (2018).

In her turn, in „Vorbeam și eu cum merge vorba”, the Foreword to her translation *William Shakespeare – Măsură pentru măsură*, Ioana Ieronim confesses to be much indebted to Leon D. Levițchi's version. Although Ieronim admits to producing a version different from that of Levițchi's, she views the help she got from her professor's version as a dialogue with him “beyond the grave” (2013). Ieronim claims to have exploited the argot and the vernacular where the text required it, and to have found solutions to render the macabre tenor of the parts dealing with death. With respect to the multiple meanings which pervade the Shakespearean text, Ieronim claims to have sacrificed as little as she had to (2013).

Finally, George Volceanov's „Măsură pentru măsură” resorts to two English versions: Nigel Bawcutt's 1991 Oxford edition and Brian Gibbons' 2006 New Cambridge Shakespeare edition. Volceanov relies

primarily on the former for the translation, while using the latter for annotations for ambiguous passages (2014: 218). Referring to the Shakespeare texts he edited, Volceanov mentions that he uses notes of various kinds (2014: 207–208). In his opinion, the original Shakespearean text, which had undergone heavy censure, needed a Romanian rendering unified by notes explaining the English language on a case-by-case basis. To achieve his purpose, Volceanov claims to have used the Oxford, Arden, Cambridge, and Penguin editions, trying to include in his notes emendations which had rather different meanings (2014: 208).

5. Comparative analysis of a few chiasmi translated into Romanian

The chiasmus structure endows the text with focus, momentum, and mnemonics and when the relation of the words or phrases in a chiasmus is a stylistic one, the chiasmus becomes even more expressive. In order to see whether these features preserve their strength in the Romanian translations, I have selected to discuss and compare a few chiasmi from three Romanian versions of the play: Leon D. Levițchi's „Măsură pentru măsură (După faptă și răsplată)” (1987: 401–508) (named [Levițchi] here), Ioana Ieronim's *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare (Penescu 2012: 3–222) (named [Ieronim]), and George Volceanov's „Măsură pentru măsură” (Shakespeare 2014: 215–333) (named [Volceanov]). The selected chiasmi come from Ira Clark's article on the chiasmi in *Measure for Measure* (2001: 667–678).

A straightforward chiasmus noted by Clark, which takes the particular form of antimetabole, appears in Angelo's monologue, when, enthralled by Isabella's charm, Angelo bends his thought upon himself and realises that he cannot pray with focus any longer:

(1) *When I would pray and think, I think and pray/ To several subjects*
(II.4.1–2)² (Clark 2001: 672).

² All *Measure for Measure* quotations are from J.W. Lever (ed.) (1987), *Measure for Measure. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, p. 1–149, Routledge, London and New York.

The archaic meaning of would³ – wished, desired – indicates that the action of praying is precisely what is desired. The first part of the antimetabole, “When I would pray and think”, denotes a willingness to pray by striving to attain a simultaneous thinking action. This part of the antimetabole indicates that, when Angelo prays, he follows the prayer with his thought, and there is a priority of the prayer over the thought or a subservient follow-up of the words in the prayer by the thought. However, the second part of the antimetabole, “I think and pray/ To several subjects”, reverses the desired order by showing precedence of the thought over the prayer, and mentioning the distraction of the thought thereupon. The antimetabole depicts a frame of mind which is hardly one accepted by Angelo. Shakespeare's wording, “I think and pray/ To several subjects”, has a strong effect because of the association of the verb *pray* with *several subjects* in a preposterous contrast between the definition of *pray* as in “to address God or a god with adoration, confession, supplication, or thanksgiving”⁴ and “pray to several subjects”. It denotes an inability to pray because of a dilution of the attention to the words in the prayer. This antimetabole shows that Angelo cannot master himself entirely and is an introduction to his fall after seeing Isabella.

The renderings of the chiasmus are the following:

- (2) a. *Mă rog și cuget, cuget și mă rog,/ Dar mintea-mi nu se poate aduna.* (Shakespeare 1987) [Levițchi]
- b. *Mă rog și cuget, cuget, mă rog, mintea gonește/ Printre rânduri.* (Shakespeare 2012) [Ieronim]
- c. *Când mă rog și cuget, mă trezesc/ Că mintea-mi zboară-aiurea.* (Shakespeare 2014) [Volceanov]

The antimetabole is retained in two translations: [Levițchi] and [Ieronim]. The last part of the text, in all three translations, although consisting of different wording, shows that the mind digresses towards a multitude of

³ “Would”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/would>. Accessed 17th June 2023.

⁴ “Pray”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pray>. Accessed 17th June 2023.

things instead of focusing on the words of the prayer. However, there is no mention of Angelo's *desire* to pray and focus his mind on the prayer as in "When I *would* pray and think", and also no specific object of his thought when it takes precedence against the prayer. A possible rendition would be: „Când caut să mă rog cu mintea, cu mintea mă rog la multe lucruri”. The chiasmic structure is preserved, and this rendition maintains a lapidary expression of both the *will* to pray and the digression towards intervening thoughts.

According to Ira Clark, Act III is the richest in chiasmi concerning justice and mercy (2001: 667), and this chiasmic richness indicates that this act "serves as a fulcrum of problems" (2001: 671). In one instance, Shakespeare uses the chiasmic structure to stress Isabella's spiritual qualities. Disguised as a friar, the Duke tells her:

(3) *The goodness that is cheap in beauty makes beauty brief in goodness*
(III.1.180–181) (Clark 2001: 672).

The word *goodness*⁵ associated with *beauty* in this order suggests that goodness is truthful and endowed with heartfelt sincerity, whereas in the second part of the chiasmus *beauty* associated with *goodness* in this reversed order suggests physical beauty which lacks kindness or congeniality. The effect of the whole rhetorical device is to highlight memorably, mnemonically, and tersely Isabella's beauty as a maid, and her kindness as a human being. Having been set at the beginning of the acquaintance of the Duke with Isabella, it defines the register in which the Duke is going to hold her throughout the play, right until his last invitation addressed to her at the end of the play also in a chiasmic fashion, when he says: "What's mine is yours and what's yours is mine" (Clark 2001: 669).

J.W. Lever annotates the verses in this chiasmus as: "The pleasing qualities that cost little effort when you are beautiful make beauty soon cease to be good", and specifies that "'Goodness' is first used for physical appeal ('good' O.E.D. 3e, also used by Shakespeare in *Pericles*, IV.2.51),

⁵ "Goodness", Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/goodness>. Accessed 17th June 2023.

then in the moral sense" (1987: 77). However, according to the first known use of the word "goodness" in the 12th century, it means "the quality or state of being good"⁶. This choice of meaning draws its inspiration from the chiasmus scheme. With regard to this, there is further discussion below.

The Romanian renditions of the original chiasmic scheme are the following:

- (4) a. *Când cineva e frumos din naștere, însușirile plăcute care nu au nevoie de adaos împiedică frumusețea de a mai fi bună; [Levițchi]*
 b. *fiindcă bunătatea săracă în frumusețe va lipsi și frumusețea de bunătate. [Ieronim]*
 c. *dacă o femeie frumoasă disprețuiește virtutea, se cheamă că-i o frumusețe ieftină și efemeră; [Volceanov]*

[Levițchi] follows closely Lever's interpretation, whereas [Ieronim] and [Volceanov] manage to transfer the key message in the chiasmus, with [Ieronim] managing to also preserve the reverse order of the wording. However, this achievement spoils a considerable part of the covert content of the chiasmus, namely, that, in order to be thorough, virtue requires sincerity and that physical beauty proves void and barren unless it is endowed with sincere virtue. This is revealed faithfully in [Volceanov] but at the expense of the chiasmic schema. [Levițchi] opted to ignore the chiasmus and avoid the tension between the two senses of the word *beauty*, namely, *sincerity* and *physical beauty*. A possible rendition in keeping with the chiasmic schema would be: „Bunătatea lipsită de frumusețea sincerității lipsește frumusețea de bunătate sinceră”.

Another example of a chiasmic scheme provided by Clark is in the conversation – thus making it an antanaclasis – between Elbow and the Duke disguised as a friar:

- (5) Elbow: *'Bless you, good father friar',/ The Duke: 'And you, good brother father' (III.2.11–12) (Clark 2001: 671).*

⁶ "Goodness", Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/goodness>. Accessed 17th June 2023.

In *good father friar*, *good father* occupies the place of the modifier clause; therefore, the address to the friar denotes reverence by using the phrase *good father*. In the reverse phrase, *good brother father*, again, *good brother* is the modifier clause and the Duke addresses Elbow in the way a friar addresses a layman, i.e., by using the appellative *father*. In Romanian, an old, experienced, and holy friar may respond to a layman by using the word *fiule*, in the same way a parent responds to his child with *tată*. The appellative is adorned with a parallel modifier with that used by Elbow so as to denote the due love a friar is expected to share with every person: *frate*. In line with these considerations, a possible translation may read as follows: „Fii binecuvântat, bunule frate și părinte./ Și tu la fel, bunule fiu și frate”.

The Romanian renditions are the following:

- (6) a. *Te aibă-n pază Cerul, bunule călugăr frate./ Și pe tine, bunule tată-frate.* [Levițchi]
 b. *Fii binecuvântat, părinte frate./ Și tu la fel, frate părinte.* [Ieronim]
 c. *Fii binecuvântat, bunule părinte frate./ Și tu, bunule, frate părinte.* [Volceanov]

[Levițchi] renders the noun *călugăr* by its contextual synonym *frate* and thus fails to signify the anointment of a friar as confessor, whose proper appellative in Romanian is *părinte*. The second part of the chiasmus, while being a literal translation in keeping with the relation noun–modifier, fails to acknowledge the pre-eminence of a clerical towards a layman and also to specify with precision to which noun the modifier *bunule* is attached. [Ieronim] should have *frate părinte* in the first part of the chiasmus since its placement in the second part is rather misleading as to who is the friar and who the layman. [Volceanov] reproduces [Ieronim] but for the use of the modifier *bunule* in both parts of the chiasmus. However, neither of its uses is in keeping with the tenor of the rather contemporary Romanian language employed by the translator in the text.

This chiasmus deserves a short digression by mentioning Lever’s opinion that “[t]he Duke plays on Elbow’s vulgarism (‘friar’ from Fr. *Frère*)”

(1987: 82) – where vulgarism is used by Lever most probably as “a word or expression originated or used chiefly by illiterate persons”⁷. Worthy of mention is that, in translation, Lever’s interpretation requires an instance of cultural translation. Here, Alessandro Serpieri’s remark that the translator “has to render in the target language the energy of the dramatic speech, which is virtual on the page, while showing all its pragmatic significance when combined with extralinguistic codes on the stage” (2004: 29–30) eases the problem of choice because the translator has to pair the written text and its connotations – which may not correspond in the source and the target language – with the dramatic function of the play and its specific set of characteristics. Therefore, leaving aside the author here and rendering the text closer to the reader or the actor seems preferable in this case.

The chiasmic scheme –

(7) *If the devil have given thee proofs for sin,/ Thou wilt prove his*
(III.2.29–30) (Clark 2001: 671)

epitomises the X form of a chiasmus by alternating the three elements in it: *devil/ his, proofs/ prove, and thee/ thou*. The chiasmus employs the present perfect in the conditional to show that Pompey *is* in the possession of the devil since he intends to “prove” (III.2.28) something in favour of a behaviour for which the Duke recommends “correction and instruction” (III.2.31) and spurs Pompey to repent: “Go mend, go mend” (III.2.26). Therefore, one who has accepted arguments for sinful conduct from Satan is bound to implement the sin *per se* and, in the process, to prove Satan’s sinful essence. Its renditions in Romanian are as follows:

- (8) a. *Ești de-al Satanei dacă el îți dă/ Dovezi în apărarea fărădelegii* [Levițchi]
 b. *dacă tu de la diavol ai întăriri pentru păcat,/ În numele lui vorbești.*
 [Ieronim]
 c. [(Pompei:) *sunt.../* (Ducele:) *Al dracului, de vrei să dovedești/*
Că ești nevinovat păcătuind. [Volceanov]

⁷ “Vulgarism”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vulgarism>. Accessed 17th June 2023.

Of the three renditions, [Volceanov] is closer to the original content of the Shakespearean chiasmus, although he chose to drift from chiasmus proper to antanaclasis by rendering the dialogue between the Duke and Pompey pragmatically, and making it more vivid in relation to the Duke's resolution in urging Pompey to repent, and in asking the officer to imprison him. The other translations follow the original meaning since they imply a person's *a priori* acceptance of Satan's sinful proposition as the starting point for the sinful act. However, in contrast with [Volceanov], who takes a pragmatic view of the relation between the Duke and Pompey by employing an antanaclasis, [Levițchi] and [Ieronim] retain an aphoristic, rather aloof, tenor.

Another chiasitic structure noted by Clark in the form of antimetabole is –

- (9) *That we were all, as some would seem to be,/ From our faults, as faults from seeming free!* (III.2.37–38) (Clark 2001: 677)

The antimetabole preserves terseness and clarity at the same time. The Shakespearean tenor suggests a desire to have a condition obtained in earnest for everyone as the condition appears to be attained only in some. Although the use of antimetabole makes the statement rather euphemistic in form, it lends it persuasiveness in impact and expectation.

The Romanian renditions are the following:

- (10) a. *De-am fi toți sfinți, cum par să fie unii,/ Și graiul crimei n-ar fi și al minciunii!* [Levițchi]
 b. *De n-ar umbla în lume păcatul mascat/ De am fi noi cu toții străini de păcat!* [Ieronim]
 c. *De-am fi noi toți cu-adevărat onești,/ N-am născoci tot felul de povești.* [Volceanov]

The Romanian versions lose the tenor gradually from [Levițchi] to [Volceanov]. The tenor is strong in [Levițchi], where the aporia in the original text is preserved, whereas in [Volceanov] the fact that there is a sort of answer in the second part of the chiasmus to the condition enunciated in the first part of the chiasmus changes the tenor entirely by

dissolving the aporia. [Ieronim] also sketches an answer to the condition by using the rendition "străini de păcat", and so it annuls the effect of the aporia in the original text. However, [Ieronim] preserves the antimetabole by repeating the word *păcatul/ păcat*. A rendition preserving the aporia would be: „De-am fi cu toții fără de păcat cum unii par a fi!", which seems to be in accord with Lever's annotation: "'free' governs both clauses, meaning in the first, 'not subject to', in the second, 'dissociated from', 'Would that we were all as little subject to our faults, as faults are dissociated from seeming (i.e. for persons like Angelo)'" (1987: 83–84).

Another chiasmus selected by Clark, namely –

- (11) *Love talks with better knowledge, and knowledge with dearer love*
(III.2.146) (Clark 2001: 671),

uses parallelism, mirroring, the comparative degree of simile, and metonymy to suggest a visual image of the concepts of *love* and *knowledge* growing along a spiralling course towards acquiring greater meaning. Love presupposes knowledge and knowledge possesses love. Both are metonymies for friend or friendship and come as a response to Lucio's declaration concerning the Duke: "I know him, and I love him" (III.2.145). The Duke's chiasmic answer is a form of pedagogy towards Lucio, who, in his limited sense of knowing, attributes infamous traits to the Duke without realising that it might be just a figment of his imagination reflecting his own base preoccupations – a projection of himself.

The chiasmus reflects the Duke's open mind and aspiration towards ever enhancing knowledge of what can be grasped with the mind, and ever revering love of what can be felt with the heart. Being enhanced by the chiasmic structure and by the other rhetorical elements – mirroring, and the comparative forms of *good* and *dear* – *better* and *dearer* –, the Duke's statement reveals his grandeur, his compassion, and his proclivity towards lifting the *status quo* higher through education. He scarcely dodges Lucio when the latter slanders him. On the contrary, his response shows patience and a will to teach good sense.

The Romanian renditions are the following:

- (12) a. *Dragostea vorbește cu o cunoaștere mai deplină și cunoașterea cu mai multă dragoste.* [Levițchi]
 b. *Iubirea ar vorbi cu mai multă știință, iar când știi mai mult, iubești mai mult.* [Ieronim]
 c. *Dacă l-ai iubi cu adevărat, l-ai cunoaște mai bine și, dacă l-ai cunoaște de-adevăratelea, l-ai iubi mai mult.* [Volceanov]

[Levițchi] renders faithfully the English chiastic structure *love/ better/ knowledge* and *knowledge/ dearer/ love* into *dragostea/ cunoaștere/ mai deplină* in the first part and *cunoașterea/ mai multă/ dragoste* in the second part. There is only an inversion of two terms in the second part but the mnemonic effect of the chiasmus is still there. [Ieronim] replaces the noun *knowledge* with the noun *știință* and then *knowledge* with the indicative of *a ști*, and *love* with the indicative of *a iubi*. As per Schopenhauer's view quoted in the beginning, sometimes renditions need replacement of nouns with verbs or *vice-versa*, but [Levițchi] shows a way to keep the morphology intact. However, by employing the conditional instead of the indicative mood in the first part of the chiasmus, [Ieronim] impinges upon the Duke a feeling of grudge towards his interlocutor, which fails the original. Also there seems to be a loss of sorts in the second part because of attributing the act of knowledge to an unspecified someone instead of using a translation of the term *knowledge*. The sentence loses a good deal of its aphoristic power, which, however, seems to be required by what the Duke professes. [Volceanov] goes even further by extending the conditional to both parts of the chiasmus. However, by maintaining the chiastic structure, the translation manages to maintain the mnemonics and the aphoristic power.

Another chiasmus mentioned by Clark defines Barnardine's condition:

- (13) *Drunk many times a day, if not many days entirely drunk* (IV.2.147–148) (Clark 2001: 671).

The words *drunk many a day* translates as *drunk many days*. Mirroring the phrase tautologically suggests that Barnardine is twice hazy. When the Duke inquires about Barnardine's repentance and attitude in prison as a death convict, Provost describes Barnardine as being "careless, reckless, and fearless of what's past, present, or to come: insensible of mortality,

and desperately mortal" (IV.2.140–143). The oxymoronic construction "insensible of mortality, and desperately mortal" is a chiasmus which summarizes the condition of a person who, despite being a mortal, ignores any preoccupation with the ineluctable death. Along with the *drunk* chiasmus, the latter chiasmus elucidates the nature of Barnardine's haziness: he is at the same time inebriated physically and blindfolded spiritually. The latter chiasmus is a rather forceful eschatological signal in the play. *Ezekiel* 18:20–21 shows that a person's deeds decide their fate: "20 [...] the wickedness of the wicked shall be upon himself. 21 But if the wicked will return from all his sins that he hath committed, and keep all my statutes, and do that which is lawful and right, he shall surely live, and shall not die". Verse 18:32 in *Ezekiel* says: "For I desire not the death of him that dieth, saith the Lord God: cause therefore *one another* to return, and live ye"⁸. To this effect, referring to Barnardine's lack of preoccupation with his death, the Duke says that "He wants advice" (IV.2.144). This remark transcends the text of the play and may have an effect on the consciousness of the listeners or readers.

The renderings of the first chiasmus are the following:

- (14) a. *Se îmbată de mai multe ori pe zi și uneori câteva zile în șir* [Levițchi]
 b. *se îmbată de nu știi câte ori pe zi, ori zace beat zile în șir* [Ieronim]
 c. *Se îmbată de mai multe ori pe zi și zile-n șir e beat criță* [Volceanov].

All three ignore the chiasmus structure, all use the indicative instead of the past participle, and all feature the collocation *zile în șir* for *many days entirely*. A possible variant would be: „beat de multe ori pe zi, și chiar multe zile de-a-binelea beat”. Such a rendition preserves the words in the chiasmus (*beat/ beat, multe/ multe, zi/ zile*) as well as the structure. Moreover, the second part in the chiasmus is strengthened since the collocation *if not/ și chiar* is “used to introduce a more extreme term than the one first mentioned”⁹. With a slight inversion in the second part of

⁸ *The Geneva Bible* [GNV] (1599). *Ezekiel*. <https://www.biblegateway.com/versions/1599-Geneva-Bible-GNV/>. Accessed 18th June 2023.

⁹ Found by using the Look up words on a MacBook Pro. <https://support.apple.com/en-gb/guide/mac-help/mchl3983326c/mac>. Accessed: 10th April 2022.

the chiasmus, the Romanian structure may sound even more natural: «beat de multe ori pe zi, „și chiar multe zile beat de-a-binelea”.

In the chiasmus:

(15) *insensible of mortality, and desperately mortal* (IV.2.143–144),

a close reading of the words in the scheme would give the following: *Mortality* in the 15th century is defined as “the quality or state of being mortal”¹⁰ and *mortal* as either “subject to death”¹¹, if it is used as an adjective, or “a human being”, if it is used as a noun. Then, in the 14th century, *insensible* is assigned the sense *imperceptible*¹² or “not perceptible by a sense or by the mind: extremely slight, gradual, or subtle” (15th century)¹³, *desperately* around 1547 would mean “in a way that involves despair, extreme measures, or rashness: in a desperate manner”¹⁴, where *desperate* in the 15th century would mean “having lost hope”¹⁵, and *despair* “utter loss of hope”¹⁶. Accordingly, the first part of the chiasmus would mean that Barnardine perceives death neither *by a sense nor by the mind*. This is literally rendered in [Volceanov Gibbons]: „Este inconștient de faptul că-l păște moartea”. According to the meaning of the words at the time, the second part of the chiasmus implies that Barnardine is *subject to death* (viz. mortal) *in a way that involves despair, extreme measures, or rashness: in a desperate manner* (viz. desperately), or that he is mortal like everyman but his death might be impending since there is no hope left. This rings true

¹⁰ “Mortality”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mortality>. Accessed 17th June 2023.

¹¹ “Mortal”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mortal>. Accessed 12th Apr. 2022.

¹² “Insensible”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/insensible>. Accessed 17th June 2023.

¹³ “Imperceptible”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/imperceptible>. Accessed 17th June 2023.

¹⁴ “Desperately”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/desperately>. Accessed 17th June 2023.

¹⁵ “Desperate”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/desperate>. Accessed 17th June 2023.

¹⁶ “Despair”, Merriam-Webster Dictionary, *Merriam-Webster.com, Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/despair>. Accessed 17th June 2023.

in [Volceanov Bawcutt]: „și, în același timp, este, inevitabil, condamnat la moarte”. Lever's note here goes even further and enriches the text with an eschatological interpretation: “Perhaps ‘desperately mortal’ means ‘without hope of immortality’” (1987: 107).

The chiasmus has been translated as follows:

- (16) a. *moartea nu-l tulbură și nu se gândește la cele veșnice.* [Levițchi]
b. *moartea nu-l impresionează deloc, deși e condamnat.* [Ieronim]
c. *Este inconștient de faptul că-l paște moartea și nici nu-și dă seama că deja-i un suflet mort.* [Volceanov Gibbons]
d. *nu-l impresionează deloc ideea morții și, în același timp, este, inevitabil, condamnat la moarte.* [Volceanov Bawcutt]

The first part of the chiasmus in [Levițchi], [Ieronim], and [Volceanov Bawcutt] implies that Barnardine has a knowledge of death since they all suggest a lack of impression which requires the presence of a stimulus. Or, “insensible” presupposes a lack of any such stimulus or perception. Therefore, it suggests unconsciousness of death. The second part of the chiasmus is relatively matched in [Levițchi], since a rendering connoting a lack of preoccupation with death is closer to the English text, but [Ieronim] denotes another idea. While this part of the chiasmus evinces the perishable nature of man's life and its being threatened by an impending fact, or that a man is mortal and that he may die any day, [Ieronim] refers to Barnardine plainly as a convict. Although [Volceanov Bawcutt] employs *condamnat* in the same way as [Ieronim], it modifies it by *inevitabil* and *la moarte*, and thus it connotes the mortal character of man's life irrespective of a death verdict *per se*.

Finally, a most perplexing chiasmus uttered by the Duke in the end of the play is –

- (17) *What's mine is yours, and what is yours is mine* (V.1.534) (Clark 2001: 669).

The chiasmus has an oxymoronic content betrayed by the contrast between the Duke's possessions as the representative of the government and those of a votary of St Clare, who, by the Roman Catholic Church

law, relinquishes all possessions¹⁷. The chiasmus opposes two concepts and repeats the words in an antimetabole fashion in order to maximise the impetus. Since an antimetabole places the stress on its second part, the exegesis should start with the second part of the chiasmus: “what is yours is mine”. We are aware that Isabella’s material possessions are nought because she pledges to enter a convent where she is bound to “profess the evangelical counsels of chastity, poverty, and obedience”¹⁸. What then is there that the Duke pretends she possesses other than precisely her vows of chastity, poverty, and obedience? Or, according to the Gospels¹⁹, these are counsels for those who desire to become “perfect”²⁰.

The Duke’s statement seems to mean that Isabella’s endowment is precisely what she is required to have in order to become perfect. Harking back to the text of the play referring to the Duke, we find that what he is precisely endowed with is what Escalus mentions: a propensity towards study and an earnest concern for people – more for the others than for himself. Besides, Barbara Baines writes that –

Shakespeare’s adherence to the conventions of comedy goes too far, according to many critics, in the proposal of marriage by the Duke to Isabella. This proposal is not only precipitous but contextually problematic, for it is spoken to one who has already chosen to be a bride of Christ and spoken within the Duke’s display of absolute authority. The Duke’s proposal is precipitous because the dramatist is trapped by the chastity essential to the characterization of the Duke. One whose ‘complete bosom’ is safe from ‘the dribbling dart of love’, whose chastity allows him to wear the robes of a holy friar, can hardly acknowledge that he has fallen in love. His proposal of marriage must, likewise, be couched not in terms of the fulfilment of his desire but as a benefit to Isabella: “I have a motion that imports your good” (V.1.535) (1990: 297).

¹⁷ Code of Canon Law, canon 1192 §2. https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/eng/documents/cic_lib2-cann573-606_en.html#TITLE_I. Accessed: 18th June 2023.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ [GNV] (1599), *Matthew* 19:10–12, *Matthew* 19:16–22, *Mark* 10:17–22, *Luke* 18:18–23, and also *Mark* 10 and *Jesus and the rich young man*.

²⁰ [GNV] (1599), *Matthew* 19:21.

Similar to Baines's opinion, it seems proper to say that the Duke's proposition towards Isabella in the end of the play is a commendation praising Isabella for her Christian ways. Isabella is introduced in the play as an aspirant to the secluded life in a convent in order to relinquish all kinds of passions and lead a spiritually enriched life. Shakespeare's choice of introducing Isabella as a novice to a convent is a condition which should remain as such throughout the play. Moreover, the way in which the Duke arranges the finale for Isabella seems to be a test for her ability to forgive the evil done to her. There is even a passage in which the Duke tempers Isabella's anger at the news of her brother's death: "Forbear it therefore; give your cause to heaven" (IV.3.124). Indeed, she forgives Angelo even when she thinks that her brother is dead at Angelo's behest. Isabella passes the test of Christian forgiveness. Forgiveness of Angelo and a serene attitude with regard to the death of her brother, who failed to obey the law, are in accord with the Christian ethics and sustain the caveats connected with eschatology in the play (Barba 2023: 4–7). Isabella's character qualifies her for the life of renunciation of worldly pleasures.

Neither the Duke, nor Isabella show any propensity towards married life, and nor is there any reason for them to be punished with marriage for sexually-laden acts as the rest of the couples are. Right from the beginning of the play, the Duke discloses his disentanglement of any preoccupation with love:

(18) *No. Holy father, throw away that thought;
Believe not that the dribbling dart of love
Can pierce a complete bosom. Why I desire thee
To give me secret harbour hath a purpose
More grave and wrinkled than the aims and ends
Of burning youth.* (I.3.1–6)

Then the Duke has a contradictory dialogue with Lucio on the subject of women. The Duke disguised as a friar responds to Lucio that the Duke has not given proofs of interest in women when Lucio insinuates that the Duke is accustomed to women with reference to birth illegitimacy:

- (19) Lucio. [...] *He had some feeling of the sport; he knew the service; and that instructed him to mercy.*
 Duke. *I have never heard the absent Duke much detected for women; he was not inclined that way.* (III.2.115–119)

When Lucio develops his calumny further, the Duke disguised as a friar enjoins him to repeat his words in front of the Duke:

- (20) *if ever the Duke return – as
 our prayers are he may – let me desire you to make
 your answer before him. If it be honest you have
 spoke, you have courage to maintain it.* (III.2.150–153)

As far as Isabella is concerned, Shakespeare shows her to be knowledgeable of life in the world, but not less of life in a convent. When Isabella is spurred by Lucio to enhance her plea for Claudio's life, she develops her pleading more and more up to the point when Angelo postpones their dialogue. Being already incited, Isabella promises Angelo "gifts that heaven shall share" (II.2.148) with him as she promises him prayers from "fasting maids" (II.2.155). In that, she shows a profound knowledge of the way prayers should be carried out:

- (21) *true prayers,
 That shall be up at heaven and enter there
 Ere sunrise: prayers from preserved souls,
 From fasting maids, whose minds are dedicated
 To nothing temporal.* (II.2.152–156)

When she realises Angelo's proposition, Isabella exclaims:

- (22) *Then, Isabel live chaste, and brother, die:
 More than our brother is our chastity.* (II.4.183–184)

The above quotations are given in order to defend the hypothesis that the play is a proponent of answering with Christian equanimity to life's aggressions, of inciting to repentance, and, ultimately, of inducing the

idea that life on earth is temporal and the way it is led has repercussions. Further, whether these repercussions are perceived as related to the afterlife of the soul depends on a certain level of acquaintance with the Bible.

Shakespeare cuts a clear distinction between the inclination to married life and the propensity to lead a life devoted to God or "To nothing temporal" (II.2.156) in the case of Isabella, or to a more important end than love and marriage in the case of the Duke:

(23) *a purpose*
More grave and wrinkled than the aims and ends
Of burning youth. (I.3.4b–6)

When the Duke says to Isabella that she is to be his when he shows her that her brother is alive although she thought him dead, his statement might be interpreted as his considering that Isabella is akin to him: that Isabella is a person with a propensity towards a life of study and contemplation. An unexpected further statement of the Duke is his postponing his own statement by adding: "but fitter time for that" (V.1.491). The Duke has a quasi-authoritative attitude towards Isabella. He fails to mind her answering him and, indeed, she has no answer. The repeated proposal in the last five lines is also postponed immediately after the chiasmus:

(24) *Dear Isabel,*
I have a motion much imports your good;
Whereto if you'll a willing ear incline,
What's mine is yours, and what is yours is mine.
So bring us to our palace, where we'll show
What's yet behind that's meet you all should know. (V.1.531–536)

The Duke's proposal followed shortly by summoning everybody to the palace sounds like a directorial indication for the actors in order to ensure the exit from the scene in a wedding fashion succession as a crowning of a finale of good augurs. Therefore, the chiasmus is better left as an aporia. For lack of emotional attitude on the part of the Duke and for the lack of answers from Isabella to the Duke, the chiasmus might perhaps stay clear of a wedding proposal.

On another note, though, the way in which the Duke frames his statement, namely, as an antimetabole, seems to be a thorough appreciation of Isabella. If the role of the Duke is viewed as a synecdoche for the Divine Providence (Barba 2023), then whoever has his characteristics is apt to belong to the good life: “What’s mine is yours, and what is yours is mine” (V.1.534). Or, with her intention of entering a convent, Isabella has already professed to aspire to an improved life. Roy Battenhouse’s religious interpretation of the play can be seen to be similar to these ideas. For Battenhouse, the Duke’s proposal to Isabella in the end of the play is actually her admittance into the Heavenly Kingdom with all that should follow to such an admittance: “for Isabella, on the other hand, there are the words of welcome: ‘Come thither, Isabel. Your friar is now your prince.’ (Cf. *Matt.* 25:34. ‘Come, ye blessed of my Father, inherit the kingdom prepared for you...’)” (1946: 1034).

The renditions are the following:

- (25) a. [*Scumpă Isabella,/ Fii într-un gând cu mine:] ce-i al meu/ E și al tău, și al meu e ce-i al tău.* [Levițchi]
- b. [*Iubită Isabella,/ Îți fac o propunere, iată, este de bine;/ Dacă tu bucuroasă mă vei asculta,/]* *Eu voi fi al tău și vei fi a mea.* [Ieronim]
- c. [*Eu, scumpă Isabella, ți-aș propune,/ Spre binele tău, să-mi devii soție:/]* *Tot ce-i – al meu, tot ce-am – al tău să fie.* [Volceanov]

While [Ieronim] and [Volceanov] connect the rendering to a wedding proposal, [Levițchi] preserves both the antimetabole and the aporia in Shakespeare’s text.

6. Comments on rendering the chosen chiasmi in *Measure for Measure* into Romanian

Given the specificity of chiasmus both regarding its structure and its semantic content, its rendition into Romanian seems to have required – of all three translators considered – what George Steiner defined as the fourfold *hermeneia*, consisting of trust, penetration, embodiment, and restitution. Indeed, the hermeneutic motion describes best the effort of the three

translators. Each translator has tried to appropriate the meaning of the chiasmi to themselves and then to render them into Romanian as if they gave back to the readers what they had made of the text for themselves. This hypothesis springs from the fact that most often than not the chiasmi lost their original structure and word pairing as a most needed expense for normalising their content. According to As-Safi, normalisation of the translated texts involves a cultural shift (*Translation Theories*). However well may the words be documented according to the time, place, and culture of the source text, the target text bears the mark of the cultural background of the translator.

Rendering the analytic English into the synthetic Romanian has sometimes required the use of verbs instead of nouns or vice-versa as Arthur Schopenhauer says about rendering certain languages into English. Not least must all translations have required recourse to philological and sociolinguistic theories of translation as Eugene Nida states in his theory of translation. Also a philological analysis of every chiasmus must have been required for finding the best style in translation, and this must have been paired with a sociolinguistic analysis regarding the eventual extralinguistic content of the chiasmus. The extralinguistic rendition has been aided by the use of Romanian idioms, collocations, or phrases.

All in all, rendering English chiasmi into Romanian proves to be a very challenging work, and the quantum of content lost as a result of using substitutes for untranslatable constructions is precisely the quantum of indigenous sensitivity which has inevitably enriched the translations. The fact that the text of *Measure for Measure* relies heavily on chiasmic structures – even where chiasmi scarcely project themselves out of the text, restricting themselves to mere embellishments, or expedient expression of the content – makes the translation of the play appear normalised and compensated (As-Safi *Translation Theories*: n. pg.) with various elements which enable full understanding of the original.

Acknowledgments

This paper was written in the spring of 2022, on the basis of the study for a bachelor's thesis developed under the guidance of Ioana Gogeanu, PhD,

Professor of British Literature in the Department of English, The Faculty of Languages and Literature, The University of Bucharest. I am gratefully indebted to Professor Gogeanu for her support, guidance, encouragement, and kindness throughout.

Bibliography

- Apter, Ronnie. 2006. "Ezra Pound", in Daniel Weissbort, Astradur Eysteinnsson (eds.), *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*, p. 274–289, Oxford University Press Inc., New York.
- As-Safi, A.B. 2011. *Translation Theories: Strategies and Basic Theoretical Issues*, Petra University, Amman, Jordan, https://www.academia.edu/6395785/Translation_Theories_Strategies_And_Basic_Theoretical_Issues. Accessed: 18th April 2023.
- Baines, Barbara J. 1990. "Assaying the Power of Chastity in *Measure for Measure*", ISSN 0059–5657 SEL 30, in *Studies in English Literature, 1500-1900*, 30, 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1990), 283–301. Published by: Rice University. https://www.jstor.org/stable/450518?seq=1#metadata_info_tab_contents. Accessed: 31st March 2016.
- Barba, Valentina-Monica. 2023. "Eschatological Insights in Shakespeare's *Measure for Measure*", *Proceedings of The 9th International Conference on New Findings in Humanities and Social Sciences*, Dublin, Ireland, 28–30 July 2023, ISBN: 978-609-485-431-6. Proceeding link: <https://www.dpublication.com/abstract-of-9th-hsconf/41-2500/>. DOI link: <https://www.doi.org/10.33422/9th.hsconf.2023.07.110>.
- Battenhouse, Roy W. 1946. "*Measure for Measure* and Christian Doctrine of the Atonement", in *PMLA*, 61, 4, 1029–1059. Published by: Modern Language Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/459104>. Accessed: 13th March 2011.
- Clark, Ira. 2001. "'Measure for Measure': Chiasmus, Justice, and Mercy", in *Style*, 35, 4, 659–680. <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.4.659>. Accessed: 1st June 2023.
- Dryden, John. 1992. "On Translation", in Rainer Schulte, John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, p. 17–31, The University of Chicago Press, Chicago and London. Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive. Accessed: 15th June 2023.
- Dupriez, Bernard. 1991. *A dictionary of Literary Devices* (Translated and adapted by Albert W. Hallsall), Harvester Wheatsheaf.
- Ieronim, Ioana. 2013. „Vorbeam și eu cum merge vorba”, Cuvânt înainte la *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare, în *Teatrul azi*, București. <https://teatrul-azi.ro/produs/masura-pentru-masura/>. Accessed: 17th June 2023.
- Lever, J.W. (ed.) 1987. *Measure for Measure. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, p. 1–149, Routledge, London and New York.
- Levițchi, Leon D. (ed.) 1987. „Măsură pentru măsură (După faptă și răsplată)” (Translation by Leon D. Levițchi), in *Shakespeare. Opere complete VI*, p. 401–508, Editura Univers, București.

- Levițchi, Leon D. 2018. „Gânduri despre traducere”, in *Revista de Traduceri Literare*, No. 31. <https://www.fitralit.ro/31-05-2018-leon-levitchi-ganduri-despre-traducere/>. Accessed: 17th June 2023.
- Lund, Nils W. 1992. *Chiasmus in the New Testament. A Study in the Form and Function of Chiastic Structures*, Hendrickson Publishers, Peabody, Massachusetts.
- Mccooy, Brad. 2003. “Chiasmus: An Important Structural Device Commonly Found in Biblical Literature”, in *Chafer Theological Seminary Journal*, 9, 2, 18–34. https://web.archive.org/web/20121122160016/http://chafer.nextmeta.com/files/v9n2_2chiasmus.pdf. Accessed: 14th June 2023.
- Nida, Eugene A. 1976. “A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation”, in Richard W. Brislin (ed.), *Translation: Applications and Research*, p. 47–79, Gardner Press, New York.
- Norrman, Ralf. 1986. *Samuel Butler and the Meaning of Chiasmus*, Palgrave Macmillan, UK.
- Penescu, Răzvan. 2012. *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare (Translation by Ioana Ieronim), Editura LiterNet, București. Printed in Portable Document Format. <https://editura.liternet.ro/carte/306/William-Shakespeare/Masura-pentru-masura.html>. Accessed: 17th June 2023.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. 1992. “On the Different Methods of Translating”, in Rainer Schulte, John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, p. 36–54, The University of Chicago Press, Chicago and London. Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive. Accessed: 15th June 2023.
- Schopenhauer, Arthur. 1992. “On Language and Words”, in Rainer Schulte, John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, p. 32–35, The University of Chicago Press, Chicago and London. Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive. Accessed: 15th June 2023.
- Serpieri, Alessandro. 2004. “Translating Shakespeare. A Brief Survey of Some Problematic Areas”, in Rui Carvalho Homem, Ton Hoenselaars (eds.), *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, p. 27–49, Rodopi, Amsterdam – New York, NY.
- Steiner, George. 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, New York and London. <https://archive.org/details/GeorgeSteinerAfterBabelAspectsOfLanguageAndTranslationOxfordUniversityPressUSA1998/page/n293/mode/2up>. Accessed: 15th June 2023.
- Volceanov, George (ed.). 2014. „Măsură pentru măsură” (Translation and notes by George Volceanov), in *William Shakespeare. Opere VIII*, p. 207–333, Editura Tracus Arte, București.

Online Bibliography

- Code of Canon Law, canon 1192 §2. https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/eng/documents/cic_lib2-cann573-606_en.html#TITLE_I. Accessed: 18th June 2023.
- Definitions. <https://www.definitions.net/definition/evangelical+counsels>. Accessed: 29th April 2022.

Dexonline. <https://dexonline.ro> Copyright © 2004-2022. Accessed: 13th April 2022.

Merriam-Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/>. Accessed 17th June 2023.

The Geneva Bible [GNV] (1599), <https://www.biblegateway.com/versions/1599-Geneva-Bible-GNV/>. Accessed 18th June 2023.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Lucia MARINESCU¹

ART THÉÂTRAL ET RIVALITÉ DANS LES MÉMOIRES DES ACTRICES HYPPOLITE CLAIRON ET MARIE DUMESNI

THEATRICAL ART AND RIVALRY IN THE MEMOIRS OF ACTRESSES HYPPOLITE CLAIRON AND MARIE DUMESNI

Abstract. Taking as our point of reference the classic art/nature argument about the actor's stage acting, we analyse which theoretical approaches become defining and convincing in the Hyppolite Clairon style or the Marie Dumesnil style: intelligence, lucidity, reason, self-mastery or mastery of the technical means of expression, studied acting (which places the role in its historical context), constant effort, attention to detail, the art of exact declamation (studied and studied at length) or, on the other hand, sensitivity, emotion, spontaneous and natural acting, passion, imagination, authentic enthusiasm (really felt and not constructed), transmitted to the audience thanks to the inspiration of the moment? The analysis reveals antagonistic positions expressed by the two actresses, subtly revealing on the one hand, in Clairon – an authoritative tone, with a strong personality that carries the theatricality of her characters beyond the stage, into society, and, on the other hand, in Dumesnil – an analytical, meticulous, argumentative spirit, which draws on examples and situations borrowed from the world of theatre, to firmly support a more contextually nuanced vision that brings out the rivalry between the two actresses.

Keywords: actor, memories, eighteenth-century theatre, theatrical play, artistic rivalry

1. Introduction

Au XVIII^e siècle, il y a, évidemment, des similitudes entre la scène mondaine et la scène théâtrale : pour imposer à la société une forte image admirable,

¹ University of Bucharest, lucia.marinescu@lls.unibuc.ro

les personnes raffinées font habilement appel aux techniques utilisées par le comédien dans son processus de création, quand il est en train de faire naître un personnage vibrant, émouvant, convaincant.

Les actrices emblématiques de la Comédie-Française, Hyppolite Clairon et Marie Dumesnil, admirées par Voltaire, Diderot et Wilhelm Grimm, transmettent dans *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique : publiés par elle-même* (1798) et respectivement *Mémoires de Mlle Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon, revus, corrigés et augmentés d'une notice sur cette comédienne, par M. Dussault* (1823) leurs conceptions sur l'art de l'interprétation théâtrale, ainsi que des détails critiques, qui ont rendu célèbre leur rivalité artistique. En prenant comme point de repère la dispute classique art/nature à propos du jeu scénique du comédien, nous analysons quelles approches théoriques deviennent définitives et convaincantes dans le style Clairon ou bien dans le style Dumesnil : l'intelligence, la lucidité, la raison, la maîtrise de soi ou celle des moyens techniques d'expression, le jeu étudié (qui situe le rôle dans son contexte historique), l'effort constant, l'attention accordée au détail, l'art de la déclamation exacte (longuement étudiée et approfondie) ou, par contre, la sensibilité, l'émotion, le jeu spontané et naturel, passionné, l'imagination, l'enthousiasme authentique (réellement ressenti et non pas construit), transmis au public grâce à l'inspiration de l'instant?

Cette partie de l'exposé sera consacrée à une démarche comparative : nous analysons le modèle éducatif proposé par Clairon mais critiqué par Dumesnil, questionné et étudié dans le contexte des conflits artistiques de cette époque. D'ailleurs, les mémoires de Dumesnil revêtent la forme d'une réponse imaginée comme une approche analytique et critique des affirmations qui composent les réflexions sur l'art dramatique de sa rivale. Qui plus est, Estrella de la Torre Giménez affirme que la véritable paternité des mémoires de Dumesnil est à chercher ailleurs : « Rédigés en réalité par Charles Coste d'Arnobat, qui était probablement parti des notes rédigées par Mlle Dumesnil, bien que d'autres pensent que ces *Mémoires* appartiennent à Dussault, auteur qui les réédita en 1823 et qui ajouta une notice sur la « comédienne », ils n'offrent en réalité qu'un intérêt médiocre et ne contiennent que peu de particularités sur la vie de Dumesnil ; ils ne constituent en réalité qu'une réfutation, chapitre par chapitre, des *mémoires* de la Clairon » (2013 : 261).

Si Clairon met en évidence l'importance de cultiver des qualités essentielles telles la sensibilité, la voix, la mémoire l'esprit, le sens de la justesse, l'harmonie corporelle, en s'appuyant sur l'étude persévérante et attentive des textes dramatiques dans leur contexte géo-historique, sur la maîtrise de la danse et de la peinture, sur l'exercice de la déclamation dans une langue française parfaitement prononcée, sans grasseyer, Dumesnil, en revanche, met l'accent sur l'émotion forte, qui doit guider le comédien dans la construction de son personnage/rôle, et qui est une qualité naturelle, innée, et non pas un don acquis grâce à l'étude. Ce détail est, parmi d'autres, critiquable, car, selon les dires des contemporains, Dumesnil ne parvenait pas à toujours garder la tension de l'émotion constamment puissante, tout au long du spectacle. Un autre élément important en ce qui concerne l'éducation des comédiennes est, pour Dumesnil, la question de la moralité, avec un fort impact, d'ailleurs, dans la société. Clairon fait, également, un plaidoyer en faveur de la renonciation (lorsque le contexte historique le permet) aux robes-panier, qui empêchent le mouvement et ne permettent pas la perception des gestes subtils de la comédienne, minimisant de la sorte l'impact de l'émotion artistique. Clairon met en lumière la qualité du comédien de commenter le texte de théâtre, mais, selon Dumesnil (qui connaissait à fond la situation respective à la Comédie-Française), cette idée était une tentative intelligente des acteurs d'entrer en possession absolue du texte, sans obliger le théâtre de verser un certain montant à l'auteur de la pièce. Ensuite, Clairon propose que, pendant la représentation théâtrale, les spectateurs du parterre soient assis, pour que les comédiens puissent profiter d'une atmosphère empreinte d'ordre, de lumière et de décence. Mais la réaction de Le Kain (un comédien célèbre de l'époque) à cet égard est contraire : il affirme qu'il ne veut pas voir devant lui des spectateurs qui ronflent et dorment. Une autre initiative de Clairon (qui provoque des échos critiques) porte sur la situation des comédiens auxquels on refusait les sacrements et l'inhumation selon les canons chrétiens. Dumesnil apporte des nuances quant à la situation des acteurs, et déplore le fait que, au lieu de respecter et de mettre en pratique les leçons enseignées au public par l'intermédiaire des spectacles, les comédiens demeurent, quand même, les esclaves de leurs propres passions et vices, et deviennent par conséquent, dans la société, des cibles de la critique du public.

2. Regards croisés sur l'art théâtral

Lire chronologiquement les mémoires des deux actrices, c'est une aventure passionnante pour le lecteur du XXI^e siècle. La célébrité qui rend fière Clairon - elle, qui « était saluée aux représentations du cri : « *Vive le Roi et Mlle Clairon !* » (2010 : 63) se traduit dans ses écrits par un ton altier, mimant, parfois sans succès, la modestie, mais qui est sur le champ anéanti par une opinion critique tranchante de Dumesnil, dans ses propres mémoires.

Lire tout d'abord Clairon, c'est faire confiance à une comédienne qui maîtrise également la parole écrite, qu'il s'agisse du domaine théâtral ou du domaine mondain, où elle rayonne et séduit grâce à « un style moins grandiloquent, plus proche du naturel et des sentiments » (1989 : 16). D'ailleurs, les mots gravés sur son tombeau, au cimetière Père-Lachaise, synthétisent l'admiration dont elle jouissait pleinement à l'époque : « Elle traça avec autant de modestie les règles de l'art dramatique dont elle sera à jamais le modèle » (1923 : 225). Edmond de Goncourt lui-même, « Reconnaissant en elle l'origine de ce « qui devrait être le catéchisme dramatique des acteurs et des actrices de notre siècle », loue l'autorité avec laquelle elle parle de son art » (2006 : 32). En dépit des opinions critiques à l'égard de Clairon, il affirme que, dans ses *Mémoires*, « Ce qui doit apparaître est la femme et non l'image conventionnelle d'une actrice, une femme avec [ses] jalousies, [ses] intolérances, [ses] tyrannies » (1997 : 198).

Lire ensuite Dumesnil, c'est applaudir à un art minutieux de la repartie - dans le temps - construit à dessein pour dévoiler les éléments fidèles à la réalité, qui ont été éludés par la première comédienne. Chez Dumesnil, l'apparent désir de dire la vérité trahit des intentions plus ou moins cachées de répondre aux attaques provoquées par sa rivale, mais qu'elle avait subies « avec calme et dignité » (2013 : 261). Dès la première page, Dumesnil critique le titre de l'ouvrage de Clairon : « Les Mémoires d'une actrice supposent des aventures galantes, tragiques ou comiques : il n'y a rien de tout cela dans ces prétendus *Mémoires* » (1823 : 39).

L'intention évidente de Dumesnil de souligner les erreurs sémantiques porte non seulement sur la signification du mot *mémoires*, mais également sur le syntagme *art dramatique*. Clairon n'a choisi que des sujets épars (concernant ses amours avec le comte de Valbelle - « le seul de ses innombrables amants dont elle prononce le nom » (1823 : 40), une conversation avec la margrave d'Anspach et une lettre adressée au mari

de celle-ci, des conseils pour une jeune amie) et s'est tue sur les détails les plus intimes de sa vie privée, mise, comme elle l'a dit, sous le signe du divertissement :

Il faut croire qu'elle a de bonnes raisons pour dérober à nos amusements la partie la plus intéressante de sa vie privée. Aurait-elle oublié ce qu'elle dit un jour à une très aimable femme, qu'elle surprit considérant avec attention son portrait : Vous voyez là une demoiselle qui s'est bien divertie. (1823 : 40)

C'est pourquoi, selon Dumesnil, le titre est inexact. Qui plus est, le terme *dramatique* ne convient pas au contenu détaillé par Clairon : elle n'a pas considéré « *l'art de composer* » (qui est propre aux écrivains – Corneille, Racine, Molière, Voltaire) mais *l'art théâtral*, c'est-à-dire l'art de « *réciter* » (1823 : 41), d'interpréter un rôle. La lecture très attentive de Dumesnil surprend, dès le début, la stratégie de Clairon : parler d'elle-même avec admiration, enthousiasme, orgueil, même si, des fois, elle transforme la réalité en sa faveur. Son expression est minutieusement analysée : « ... ce sont des personnes auxquelles elle accordait le bonheur de la voir : ce sont de petits airs qu'elle chante, et qu'on écoute avec ravissement. C'est l'exorde de son panégyrique » (1823 : 44). À vrai dire, les mémoires de Dumesnil ne sont véritablement pas des mémoires, mais l'entreprise la plus persuasive et analytique, dont le but est de dévoiler l'hypocrisie d'une construction de soi, chez Clairon, où le portrait écrit ne rime pas avec la figure réelle, qui se promène en société.

Sophie Marchand, dans l'article *Mlle Clairon et Sophie Arnoult vues par les Goncourt*, affirme que « Tout dans ce texte qui ne laisse guère de place à la biographie de l'actrice, était destiné à dénoncer l'imposture de Clairon, accusée d'avoir non seulement menti sur sa vie et sa personnalité, mais aussi d'avoir détourné le genre des mémoires au profit d'une entreprise d'auto-célébration » (2006 : 25). En guise d'argument, Marchand rappelle l'opinion d'Edmond de Goncourt, qui soutient la position de Dumesnil dans la critique de sa rivale : celui-ci « préfère chercher la vérité dans les documents inédits, et en particulier les lettres autographes, où l'âme de la comédienne s'exprime plus sincèrement » (2006 : 25), dans la correspondance et les documents inédits, plus dignes de confiance,

selon lui, que les mémoires de Clairon, qui avaient montré un profil en contradiction avec la réalité.

Les mémoires de Dumesnil sont, tout d'abord, un révélateur des opinions contrastantes au sujet de l'art théâtral. Elle reprend la partie des mémoires de sa rivale, où celle-ci s'interroge ironiquement sur la manière d'interpréter un rôle suivant les impulsions de sa propre nature, qui pourraient dicter le jeu sur scène. De cette manière, Clairon visait une critique voilée à l'adresse de Dumesnil, qui mettait l'accent, dans l'interprétation des rôles, sur le jeu spontané, naturel. On trouve dans les deux ouvrages des attaques réciproques, ironiques, violentes ou apparemment polies.

... qu'apprendre les vers et s'abandonner à la nature était tout pour le comédien. La nature ! Que de gens prononcent ce mot sans en connaître l'étendue ! ... Quelle étude ne faut-il pas faire d'abord pour cesser d'être soi ? (aucune) pour s'identifier avec chaque personnage ? (aucune quand la nature vous a doué de l'âme inflammable d'un tragédien ou d'une tragédienne) pour parvenir à peindre (voici l'art : cela s'apprend) l'amour, la haine, l'ambition, tous les sentiments dont l'homme est susceptible, et toutes les nuances, toutes les gradations par lesquels ces divers sentiments arrivent à leur plus grande expression. (1823 : 50)

Dans ce fragment, la réaction de Dumesnil est révélée entre parenthèses. En contradiction avec Clairon, elle pense que les émotions sont les mêmes chez tous les gens, quels qu'en soient l'époque, le pays, les mœurs, la langue, puisque « ... Ces grandes affections de l'âme sont les mêmes d'un pôle à l'autre, parce qu'elles entrent dans l'organisation de l'homme, ouvrage du créateur » (1823 : 52). Afin de soutenir la primauté du jeu naturel, Dumesnil offre l'exemple d'une mère ayant perdu son enfant, qu'elle avait rencontrée à la Halle au blé. Les sentiments que la mère éprouvait en train de le chercher étaient exprimés avec une force supérieure à toute tragédienne : « Jamais actrice n'a eu des gestes plus expressifs, plus tranchants, plus vrais, plus nobles, que cette mère transportée de douleur » (1823 : 52). Ces sentiments surgissent du plus profond de l'être humain et, à son avis, de la même manière, un comédien

n'a pas d'effort à faire afin de les éprouver sur scène et de les transmettre aux spectateurs, parce que

Se pénétrer de ces grandes affections, les éprouver sur-le-champ et à volonté, s'oublier soi-même en un clin d'œil pour se mettre à la place du personnage qu'on veut représenter, c'est exclusivement un don de la nature au-dessus de tous les efforts de l'art. (1823 : 53)

Son plaidoyer en faveur de l'émotion vécue profondément sur scène a comme argument suprême l'idée que ce don est inné, il est offert : « La base de l'art théâtral dans la tragédie est d'abord [...] d'avoir reçu du ciel l'influence secrète, [...] présent divin qui peut presque dispenser des beautés de l'art » (1823 : 53-54). Bref, pour Dumesnil, l'essence de l'art théâtral réside dans le talent, dont le comédien fait preuve à tout instant sur scène, et dans une série de questions auxquelles le comédien doit répondre : « [...] qui suis-je sous tous les rapports ? Qui suis-je à chaque scène ? Qu'ai-je fait et que vais-je faire ? » (1823 : 54).

Il est bien évident que ces interrogations montrent la démarche beaucoup plus complexe qu'elle n'a été énoncée avant : le talent naturel est essentiel, mais la dimension réflexive du comédien l'est encore plus. Se connaître soi-même en tant qu'être humain, veiller sur le devenir du personnage à chaque moment, dans toute nouvelle circonstance scénique, avoir dans son esprit l'image présente et future du personnage, se rapporter sans répit aux autres personnages – ce sont autant de détails auxquels, selon Dumesnil, un comédien doit faire attention. Par contre, le labeur scénique, dans la conception de Clairon, inclut une mise en scène de soi non seulement lorsque le comédien joue, mais aussi en dehors du théâtre, dans sa vie personnelle. Il doit prolonger la réflexion sur son personnage par l'intermédiaire d'une étude ininterrompue. Dumesnil, en revanche, offre l'exemple du célèbre Le Kain, qui « se pénétrait sur-le-champ des affections les plus tragiques, quand il voulait étudier, répéter ou jouer » (1823 : 55). Quand même, il éveille l'admiration de Clairon et jouit du statut du comédien qui touche le plus la perfection, même s'il est dans la société une personne amusante qui n'est pas, selon la théorie de la même Clairon, « continuellement pénétré des événements les plus tristes et les plus terribles » (1823 : 54). Jouer d'instinct serait, selon Dumesnil,

la qualité des « enfants gâtés » (1823 : 62), parmi lesquels le comédien Préville, qui n'inclut pas dans la préparation de son personnage l'analyse ou la décomposition du rôle.

Si Clairon – « actrice géniale, la préférée de Voltaire, mais pleine de caprices et de foucades » (1981 : 211), « cette incroyable magicienne » (2006 : 32), « le modèle de sang-froid et d'étude, soumis au modèle idéal plutôt qu'à ses passions » (2006 : 36) – par son jeu étudié, réfléchi, conscient, lucide, misant sur une diction naturelle et une déclamation précise, représente le modèle de Diderot à propos du comédien de génie, en revanche, Dumesnil, « rivale et ennemie de Mlle Clairon » (1981 : 211), celle qui joue en fonction de l'inspiration de moment, celle dont le « jeu était la nature même » (1981 : 211), se situe du côté des acteurs admirés par Talma pour « la sensibilité, la qualité majeure du grand comédien » (2003 : 588) et elle impose la spontanéité dans la représentation moderne, « sensible, énergique et vraie » (1995 : 636).

Dumesnil réagit dans ses mémoires à propos de cette esthétique du jeu qui les oppose : bien que naturellement douée de sensibilité, Clairon, en usant trop des techniques misant sur l'art, étouffe le feu qui pourrait briller dans son jeu trop réfléchi :

On dit que vous n'aviez pas reçu de la nature, malgré tous vos avantages, ce degré de sensibilité qui fait disparaître l'art. [...] La nature si prodigue envers vous, vous avait refusé ce foyer de sensibilité intérieure et profonde, dont les explosions font tout à coup évanouir jusqu'aux apparences du travail et complètent l'illusion théâtrale. (1823 : 57)

D'ailleurs, on reproche aussi à Clairon de rester le personnage interprété même après la fin du spectacle. À ce sujet, Dumesnil critique le ton hautain des reines, des héroïnes, qui se fait entendre dans sa voix, en société, dans les conversations mondaines, ce qui suscite, parfois, la moquerie voilée de ses contemporains.

La veine ironique et en même temps tout aussi orgueilleuse de Dumesnil est visible dans ses mémoires, quand elle affirme que la Clairon était très applaudie, mais qu'elle l'était encore plus, que la Clairon était le triomphe de l'art et qu'elle était le triomphe de la nature. La rivalité est perceptible dans chaque détail.

3. Devenir comédien : points de vue sur les écoles de théâtre

C'est également au sujet de la nécessité des écoles de théâtre que les deux comédiennes se situent en contradiction. D'un côté, Clairon, dans ses mémoires, conteste l'utilité des écoles dramatiques : le chant, la danse peuvent être pratiqués par quiconque, car ils sont étayés sur des conventions, sur des règles, mais on ne peut pas enseigner à penser, à sentir : « [...] je ne connais point de règle pour apprendre à penser, à sentir, la nature seule peut donner ces moyens que l'étude, des avis et le temps développent. Les seules écoles possibles et raisonnables sont les troupes de province » (1798 : 100). Bien qu'elle établisse les éléments essentiels qu'un futur comédien devrait cultiver (esprit, bel organe sens juste, mémoire, sensibilité, force, éducation), il paraît que, pour Clairon, la formation pratique des aspirants au théâtre dans les troupes de province soit suffisante.

En revanche, Dumesnil soutient qu'« il faut une école pour ce bel art » (1823 : 162) et que les mauvaises habitudes acquises dans les troupes de province nuiraient à jamais et s'avéreraient incorrigibles. Une personne douée naturellement de talent a besoin de raffiner ses qualités dans une école, où l'émulation et l'ardeur concourent à ce dessein : « C'est la nature sans doute qui crée les grands acteurs, comme tous les hommes célèbres : mais l'enseignement public et régulier sur toutes les parties de l'art théâtral est le meilleur moyen de favoriser la nature » (1823 : 162).

Dans ce contexte, Dumesnil rappelle la vision de Le Kain sur l'utilité d'enseigner aussi une vision critique sur l'art théâtral, qui prenne en considération les vices, les défauts, les contre-sens, les fautes de langue présents dans la représentation théâtrale, ainsi que les réflexions sur les rôles, basées sur « un tact fin et délicat » (1823, 163). De cette manière, le comédien devient son premier critique instruit conformément aux rigueurs esthétiques qu'il doit posséder à fond. Dumesnil ajoute un autre élément fondamental dans la formation du comédien : l'importance des modèles empruntés à la réalité et surtout « aux plus beaux salons de compagnie de Paris » (1823 : 166), parmi lesquels le foyer de la Comédie-Française. Elle déplore la disparition de l'élégance d'autrefois, qui inspirait les futurs comédiens : « [...] magnificence, grâces, manières, élégance, politesse, galanterie, esprit, conversations piquantes, tout y est réuni pour l'instruction d'un jeune acteur qui savait observer » (1823 : 166).

Un autre aspect relatif aux comédiens concerne leur faculté de commenter les textes dramatiques. Selon Clairon, ils doivent s'instruire aussi dans cette direction : « Une approbation n'est flatteuse, une critique n'est supportable, qu'autant qu'on est en état de motiver l'une et l'autre » (1798 : 77). Mais, à en croire Dumesnil, l'idée avancée plus haut visait la décision d'accepter « la prétention des comédiens de vouloir disposer du sort et de la propriété d'une pièce de théâtre » (1823 : 84). Sans le jeu des comédiens, les textes de théâtre ne seraient pas tellement importants, les pièces de théâtre seraient sans vie. Des tensions apparaissent entre les deux et, parfois, les auteurs (tel Voltaire) doivent prononcer des louanges exagérées à l'adresse des comédiens, pour que leurs créations dramatiques ne soient pas refusées dans les théâtres.

4. Conclusions

Découvrir ces deux écrits, c'est plonger aussi bien dans l'intimité de la rivalité propre à deux fortes personnalités (portant sur la manière d'interpréter un rôle), que découvrir des détails sur les visions concernant l'art de devenir comédien. À chaque affirmation de Clairon, il y a un éclaircissement : ou bien la révélation d'un mensonge, ou bien une stratégie qui se trouvait cachée et qui visait un but précis. À travers l'analyse, on découvre donc des positions antagoniques exprimées par les deux comédiennes, qui dévoilent subtilement d'un côté, chez Clairon – un ton autoritaire, d'une forte personnalité qui entraîne au-delà de la scène, en société, la théâtralité de ses personnages, et, de l'autre côté, chez Dumesnil – un esprit analytique, minutieux, argumenté, qui fait appel à des exemples et des situations empruntés au monde du théâtre, afin de soutenir fermement une vision plus nuancée contextuellement et qui fait ressortir avec prégnance la rivalité des deux comédiennes.

Bibliographie

- Adamy, Paule. 1997. « Mais pourquoi les opéras finissent-ils ? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 5, p. 184-224.
- Blanc, André. 1981. « La Comédie-Française (1756-1763) », in *Dix-huitième Siècle (Juifs et judaïsme)*, 13, p. 210-221.

- Chronique (sans nom d'auteur) (1923), in *Revue du Nord*, 9/35, p. 220-228.
- Clairon, Hyppolite. 1798. *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique : publiés par elle-même*. Disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108754s/f2.item>.
- Dufief, Pierre-Jean. 2010. « Edmond de Goncourt et la biographie historique : *Mademoiselle Clairon* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt (La biographie - La fantaisie)*, 17, p. 63-72.
- Dumesnil, Marie-Françoise. 1823. *Mémoires de Mlle Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon, revus, corrigés et augmentés d'une notice sur cette comédienne, par M. Dussault*. Disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58651897/f6.item.r=.langFR>.
- Marchand, Sophie. 2006. « Mademoiselle Clairon et Sophie Arnould vues par les Goncourt ou le théâtre intime des actrices du XVIIIe siècle », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt (Les Goncourt et le théâtre)*, 13, p. 23-35.
- Menges-Mironneau, Claude. 1989. « Diderot et le portrait de Melle Clairon en Médée gravé par Beauvarlet », in *Littératures*, 20, p. 15-24.
- Rougemont, Martine de. 1995. « Georges Lote : *Histoire du vers français* », in *Dix-huitième Siècle*, 27, p. 636-637.
- Torre Gimenez, Estrella de la. 2013. « Une femme controversée : Mlle Clairon », in *Epos : Revista de filología*, 29, p. 257-266.
- Vissiere, Isabelle. 2003. « Talma : *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* », in *Dix-huitième Siècle*, 35, p. 588.

Bibliographie en ligne

Comédie-Française : la troupe à travers les siècles, « Mademoiselle Clairon ». Disponible en ligne, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/clairon>.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Luminița MUNTEANU¹

L'ÎLE ET LA PESTE : PESTE, SOCIÉTÉ ET POLITIQUE
DANS LE ROMAN *VEBA GECELERİ* (« LES NUITS DE LA PESTE »)
D'ORHAN PAMUK

THE ISLAND AND THE PLAGUE: PLAGUE, SOCIETY AND POLITICS
IN THE NOVEL *VEBA GECELERİ* ("THE NIGHTS OF PLAGUE") BY ORHAN PAMUK

Abstract. The story of the novel *Veba Geceleri* by Orhan Pamuk, published in 2021, takes place in 1901, during the third plague pandemic, on an imaginary island in the Eastern Mediterranean, which is claimed to be a part of the Ottoman Empire. The outbreak of the plague, which is brought, like many other similar scourges, by sea, triggers a crisis of epic proportions within the small island community, forcing its vital limits and causing it to assert its identity (among other things through declaring independence and breaking away from Ottoman tutelage). Orhan Pamuk calls on all the resources of the epidemic and of the collective imaginary in times of restriction (the plague brought "from outside", the plague as a foreigner, the foreigner as a scapegoat or as a possible agent of the plague, quarantine and the opposition to quarantine, the relations between the authorities and the population, the idea of authority, its forms, implications and risks in times of social anomie, the isolation of individuals and their loneliness in an age of distress, humanitarian disaster as the germ of social implosion, etc.) in order to create a novel that nurtures the ambition to enroll, through its explicit and implicit references, the great pandemic literature of the world.

Keywords: Orhan Pamuk, plague literature, novel, Mediterranean island, 1901, Ottomans

1. La peste dans les romans d'Orhan Pamuk : un motif récurrent

Le roman *Veba Geceleri*, « Les nuits de la peste », d'Orhan Pamuk est paru à la fin du mars 2021, en pleine pandémie de Covid-19, après un délai de

¹ Université de Bucarest, luminita.munteanu@lls.unibuc.ro

près de deux ans, sa parution étant initialement annoncée par l'auteur et par sa maison d'édition pour l'automne 2019. L'écrivain en parlait dans ses carnets à partir de 2011, mais le sujet du livre le préoccupait, semble-t-il, depuis encore plus longtemps : dans une interview accordée en 2018, il affirmait que le sujet des *Nuits* l'obsédait depuis la fin des années 1980, c'est-à-dire depuis les années s'ensuivant à la parution de *La maison du silence* (1983) et du *Château blanc* (1985), où il avait déjà effleuré ce sujet : « *Les nuits de la peste*, le roman que je suis en train d'écrire, est aussi une sorte de roman Est-Ouest. Cela fait trente-cinq ans que je pense à ce roman. Il s'agit d'un roman historique qui se déroule en 1900. En fait, dans *La maison du silence* Faruk faisait des recherches pour ce roman. J'ai d'ailleurs repris dans ce livre quelques scènes que je m'apprêtais à insérer dans *Le château blanc* » (Göknar, Kıvrak 2024 : 162).

« Je sais maintenant que mon prochain livre sera *Les nuits de la peste*, dont le sujet ne sera pas seulement le colonialisme, mais l'État, le pouvoir, la modernité, le peuple, la nation dans les sociétés postcoloniales ou du moins non occidentales... », écrivait-il en 2011, pendant un séjour en Inde (Pamuk 2022c : 195), lorsque son « roman de la peste », comme il aimait l'appeler, était encore en cours de gestation. Il ne l'amorça que cinq ans plus tard, en 2016, après avoir achevé un autre roman qui lui tenait au cœur, à savoir *Kafamda Bir Tuhaflık*, « Cette chose étrange en moi », paru en 2014 : « Entamé l'écriture des *Nuits de la peste* avec un bonheur singulier, presque bizarre », notait Pamuk en 2016 (2022c : 300), à Bozburun, où il passait ses vacances. Le processus d'élaboration de ce nouveau roman, qui le hantait, comme nous l'avons constaté, depuis plusieurs décennies, dura à peu près quatre ans et demi – finalement, il l'acheva en 2020².

Le motif de la peste est en quelque sorte récurrent dans l'œuvre d'Orhan Pamuk : il accompagne discrètement, comme une toile de fond ou comme un mauvais génie, l'évolution historique des communautés ou des individus. Les pestilences de jadis ne sont pas toujours saillantes : elles représentent plutôt un memento, une menace discrète et constante.

² « J'ai fini *Les nuits de la peste* dans ce bureau de Cihangir en travaillant 12 heures par jour. Je dormais trois heures la nuit, écrivais une heure, me rendormais pour trois heures » (Pamuk 2022c : 379), nota-t-il dans son carnet à la fin de l'été.

Nous le trouvons, par exemple, dans le roman *Sessiz Ev*, « La maison du silence » (1983), où l'historien Faruk Darvinoğlu, l'un des protagonistes du livre, découvre pendant ses recherches dans les archives de la sous-préfecture de Gebze, une bourgade située sur la rive nord de la mer de Marmara, une lettre faisant référence à une mystérieuse épidémie de peste qui aurait sévi jadis dans la contrée³.

Le personnage Faruk Darvinoğlu réapparaît, avec la même identité d'historien (cette fois-ci recyclé en encyclopédiste, de même que son grand-père, après avoir été banni de l'université à la suite du coup d'État militaire du 12 septembre 1980), dans le roman *Beyaz Kale*, « Le château blanc » (1985), où il se présente comme l'éditeur d'un manuscrit découvert en 1982 dans les archives « assez misérables de la sous-préfecture de Gebze », « au fond d'un coffre poussiéreux ». Le manuscrit en question fait référence à une mystérieuse épidémie de peste : « Dès que je consultai les sources essentielles de la période en question, je remarquai très vite que certains événements relatés dans le manuscrit ne correspondaient guère aux faits historiques. [...] il n'était nulle part question de quelque épidémie notoire, encore moins d'une épidémie de peste de l'ampleur de celle que décrivait le manuscrit » (Pamuk 1996 : 14).

L'action du roman *Beyaz Kale* (dont la première édition est parue en 1985), qui touche, par le biais des deux personnages principaux, le narrateur et son maître ottoman, la question de l'identité et des différences de mentalité entre l'Orient et l'Occident, est placée au XVII^e siècle, durant le règne de Mehmet IV (1642-1693). Tout comme dans *Les nuits de la peste*, l'auteur se sert du fléau et des tribulations qu'il entraîne pour mettre en exergue les particularités identitaires des protagonistes et de la société qui se trouve confrontée à la calamité.

³ « Il était question dans cette lettre de morts et d'épidémie et de peste, mais avais-je vraiment lu ces mots de peste ou de pestilence, ou alors était-ce mon imagination qui les y associait ? De quel État s'agissait-il ? Était-ce même possible qu'il eût existé ? Et soudain, j'avais pensé à ces ruines. Peut-être parce que j'avais lu que des pestiférés avaient été parqués quelque part, peut-être parce qu'il avait été question d'un caravansérail, peut-être pour ces deux raisons à la fois, je ne sais plus. » (Pamuk 2011 : chap. 18, p. 231)

2. L'espace du récit : l'île de Minger, la « perle rose de la Méditerranée »

L'intrigue du roman *Veba Geceleri*, « Les nuits de la peste », tourne autour d'une épidémie de peste qui semble éclater à l'improviste, dans « le meilleur des mondes possibles », et qui débouche sur une crise sanitaire, sociale et politique sévère, aux conséquences radicales : après l'éradication du fléau, l'univers en quelque sorte naïf, édulcoré, vaguement suranné du « site contaminé » sera remplacé par les nouvelles réalités de la modernité républicaine.

Les événements du roman se passent sur l'île de Minger – une île imaginaire du Dodécanèse, située dans la Méditerranée⁴ orientale, qui, suivant l'univers fictionnel du roman, représente la vingt-neuvième province (*vilayet*) d'un Empire ottoman mourant, se trouvant à l'automne de son existence. À en croire l'historienne Mina Mingerli, la narratrice fictive des *Nuits de la peste*, l'île se trouve au sud d'Istanbul, en direction de l'Alexandrie égyptienne, à une distance d'environ une demi-journée de l'île de Rhodes (à laquelle elle ressemble, d'ailleurs, beaucoup)⁵. Cette petite étendue de terre s'impose aux peintres en route vers l'Orient par son aspect exotique, romantique et constitue, tout au long de son histoire, un sujet de prédilection pour leurs tableaux ; outre sa Forteresse majestueuse, dont la construction remonte à l'époque lointaine de ses occupants successifs (Vénitiens, Byzantins, Arabes et, aussi, Ottomans), l'île se remarque par la couleur rose de la pierre dont sont bâtis les édifices les plus majestueux de sa capitale, Arkaz. De surcroît, il s'agit d'un endroit presque mythique, mentionné jadis par Homère dans *l'Iliade* et par Pline dans *l'Histoire naturelle*. On nous guide de cette manière, afin de reconstituer l'atmosphère et l'incomparable joie de vivre qui régnaient autrefois sur la Minger, vers le vaste imaginaire de l'île et, peut-être, vers les Îles Fortunées de la littérature gréco-latine,

⁴ Une Méditerranée dont l'imaginaire fut dominé, depuis les temps les plus anciens, par l'univers insulaire de *l'Odisée* ("the island world of *Odyssey*") et d'autres îles, dotées d'une dimension plus ou moins fantastique ou se situant au-delà des frontières du temps et de l'espace connus, parmi lesquelles Délos, Atlantis et Thule (Stephanides, Bassnett 2008 : 8).

⁵ L'île de Rhode et celle de Chypre, qui ont fait souvent l'objet des conflits militaires entre les Ottomans et les grands pouvoirs européens, sont souvent mentionnées dans le roman de Pamuk.

figurant un véritable Paradis terrestre, un univers protectif, d'une douceur infinie, « un Éden impossible »⁶, une place d'élection où « se transfère le désir du bonheur terrestre ou éternel » (Chevalier, Gheerbrant 1990 : 520). Ce topos est d'ailleurs riche en suggestions dans bien des civilisations, anciennes comme modernes ; rappelons aussi les îles paradisiaques « que les mythes chinois placent sur la Mer orientale et que plusieurs empereurs, abusés par des charlatans, tentèrent d'atteindre à l'aide des navires » (Chevalier, Gheerbrant 1990 : 519).

La stratégie narrative employée dans *Les nuits de la peste* est analogue à celle appliquée dans *Le château blanc* : l'écrivain se propose d'isoler les individus ou le groupe auquel ils appartiennent de l'ensemble dont ils font partie et de les surprendre dans un moment critique, de menace vitale (dans tous les deux cas, la menace est représentée par une épidémie de peste)⁷. Le confinement imposé aux habitants d'Arkaz est d'autant plus inouï qu'ils se trouvent sur une île : l'île est une sorte d'« ermitage » naturel, un lieu de choix, un endroit digne du Jardin d'Éden pour beaucoup de ses natifs et, aussi, une terre d'accueil pour les migrants de Crète ; une fois frappée par la peste, elle deviendra, en raison du blocus institué par les grandes puissances⁸, une sorte de lazaret collectif, constitué de bon nombre de lazarets « individuels », telle une immense ruche.

L'île de Minger, qui sera doublement isolée pendant la crise sanitaire (de manière naturelle, en sa qualité d'île, et de manière « artificielle », par le cordon sanitaire du blocus), possède un îlot de quarantaine, une « île de l'île » : celle-ci s'appelle « la Tour de la Jeune Fille » – une allusion transparente (et ludique) à l'île homonyme d'Istanbul. Ce dernier îlot,

⁶ “Mingheria, as Pamuk conceives it, is an impossible Eden, into which the bacillus of history must enter. It is a fantastical, fantastically beautiful place, famous for its pink stone, drenched in ‘pink, yellow, and orange hues’” (Wood 2022).

⁷ Dans *Kar*, « Neige », les protagonistes sont isolés du reste du monde par une neige abondante.

⁸ « [...] le blocus est un moyen de guerre destiné à désorganiser la vie économique d'un pays par blocage des voies de communication » (Paule Arnaud-Ameller 2004 : 7). La quarantaine maritime s'apparente au blocus en ce qui concerne ses principes et ses enjeux : « La quarantaine est également une mesure décidée par les autorités d'un pays pour entraver les mouvements de navires pour des durées variables. Ces mesures s'apparentent au blocus et elles en deviendront le substitut au XX^e siècle [...]. Ces procédures sont considérées comme des blocus » (*Ibid.* : 8-9).

situé près de la rive asiatique du Bosphore, fut employé à plusieurs reprises au XIX^e siècle comme poste de quarantaine. Son premier emploi en tant que tel s'enregistra pendant la grande épidémie de choléra de 1831, lorsque « la Tour de Léandre » (Kızkulesi) abrita un hôpital de quarantaine. Quelques années plus tard, lors de l'épidémie de peste de 1837, l'île logea un hôpital à l'intention exclusive des pestiférés, qui contribua grandement à circonscrire l'infection (Özkul, Oskay 2020 : 660-661 ; Yıldırım 2010b : 63-64).

Suivant Pamuk, la chromatique dominante du paysage urbain de cette « perle rose de la Méditerranée orientale », qui paraît sortie de l'écume de la mer, à l'instar d'Aphrodite, tire son inspiration de quelques forts qu'il avait visité lors de ses voyages en Inde, en 2010 et 2011, tels le fort d'Amber⁹, celui d'Agra¹⁰ et celui de Jaigarh¹¹, qu'il met en relation explicite avec son futur roman. S'y ajoute Fathpûr-Sîkrî, l'ancienne capitale de l'empereur Akbar, centre de l'Empire moghol entre 1571 et 1584 : « Je suis à Fathpûr-Sîkrî. Superbe. À vous tirer des larmes. Je rêve d'y situer mes *Nuits de la peste*. [...] Nous avons déambulé dans une sorte d'ivresse, en ce lieu qui ne cesse de m'obséder depuis la première fois que je suis venu en Inde, et qui serait l'endroit idéal pour situer ces *Nuits de la peste* dont je rêve. [...] Les murs de grès rose-rouge » (Pamuk 2022c : 157), notait l'écrivain dans son carnet en 2011, dix ans avant la publication de son livre.

L'atmosphère et la couleur locale de l'île de Minger sont, d'autre part, grandement redevables à l'atmosphère paisible, à la simplicité patriarcale de la Büyükada, le berceau estival de son enfance, de ses loisirs, mais aussi de ses moments de travail acharné. En tant que « lieu de mémoire » pour bien des Stanbouliotes et, parmi eux, pour Pamuk et ses proches, la Büyükada devient l'endroit de la plénitude existentielle, de la joie de vivre, d'une inégalable quiétude : "I borrowed many things

⁹ « Quand j'arrive dans un endroit comme le fort d'Amber, mon 'imagination romantique' transforme aussitôt les lieux en scène romanesque et l'enthousiasme m'envahit. » (Pamuk 2022c : 146)

¹⁰ « Comme le fort d'Agra ressemble au palais de Topkapı, avec ses recoins secrets, le harem, les salles du Divan ! » (Pamuk 2022c : 150)

¹¹ « Mon imagination ivre de la vue, des forts, des montagnes qui entourent Jaipur-Amber : je voudrais me fondre dans ce paysage-là. Voilà pourquoi je veux écrire un roman comme *Les nuits de la peste*, qui se déroule dans un paysage de ce genre, réel ou imaginaire... » (Pamuk 2022c : 154-155)

from Büyükada, such as horse carriages, ferry schedules, the Splendid Palace Hotel... When I was a child, there used to be *lodos*, or southwesterlies, on Heybeliada, and ferries couldn't run. I loved the sense of detachment there. The days of the blockade in the novel, the romance of being disconnected from the world are from there. Or running to the pier when a new ship arrives. These feelings I get from the Istanbul islands are also present in *Nights of Plague*" (Gökner, Kıvrak 2024 : 166) . Büyükada est l'expression d'une sorte de « nostalgie du paradis perdu » :

De retour à Istanbul, j'ai la nostalgie de Büyükada. Une corneille se pose sur la cheminée, au coucher du soleil et au petit matin. Grillons, cigales, corneilles, mouettes enragées... et tant d'autres oiseaux dont j'aime le chant et ignore les noms. Derrière moi dans les collines s'évanouissent les criaileries de mégère des corneilles et le soupir d'un oiseau moqueur. Une part de moi s'ouvre à ces bruits, tandis que j'écris mon roman – *Les nuits de la peste*. J'ai transposé à Minger bien des fleurs, des couleurs et corneilles de Büyükada. (Pamuk 2022c : 282-283)

La familiarité de Pamuk avec les rythmes quotidiens des Îles de Princes (en turc, Adalar), devenues, notamment à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, une sorte de « résidence d'été collective » pour les Chrétiens, les Levantins, les diplomates étrangers ou la bourgeoisie turque résidant dans l'ancienne capitale impériale, date, d'ailleurs, de son âge le plus tendre, à savoir de 1952, lorsqu'il fut amené à Heybeliada pour passer le premier été de sa vie : « Ma grand-mère paternelle possédait sur la Heybeliada une maison assez spacieuse, à deux étages, située dans un vaste jardin au bord de la forêt, tout près de la mer. [...] Au moment où j'écris ces lignes, c'est-à-dire au printemps du 2002, j'ai loué de nouveau une demeure d'été sur l'île de Heybeliada, dans la proximité de cette maison de mon enfance. Dans ces cinquante dernières années j'ai passé beaucoup d'étés et, aussi, j'ai écrit bien des romans dans les Îles d'Istanbul, dans la Burgaz, dans la Büyükada et dans la Sedefadası. » (Pamuk 2010 : 176). La familiarité de l'écrivain avec le style de vie des insulaires, avec leurs joies et leurs angoisses de « reclus », de personnes isolées au milieu des eaux de la mer rend d'autant plus convaincante la reconstitution de l'atmosphère qui règne sur l'île

imaginaire de Minger : cette dernière représente, finalement, la somme de toutes les îles qui résident dans l'esprit de l'auteur, elle rassemble toutes ses connaissances en la matière.

La Minger est « une île rose » non seulement en raison du marbre, de la pierre, du grès rose-rouge extrait des carrières locales, qui va trouver son emploi dans les édifices officiels de la capitale, mais aussi à cause de ses fameuses roseraies, jouissant d'une concession impériale : la rose devient ainsi la fleur emblématique de l'île et figure comme telle sur son drapeau¹². Dans l'aquarelle délicate qui se présente aux yeux éblouis des voyageurs occasionnels ou des visiteurs de cette oasis fabuleuse de la Méditerranée, trop belle en quelque sorte pour être vraie, le rose se marie au jaune et à l'orange, ce qui ne fait qu'augmenter l'apparence idyllique du paysage, « sorti tout droit d'un conte ». La maquette miniature de Minger reçue par la jeune Mina Mingerli à la fin du livre ajoutera une touche supplémentaire à cette impression de « géographie mythique », de « terre fantastique », « merveilleuse ». Les couleurs, la qualité de la lumière, les textures, l'univers édénique dont parle James Wood (2022) en analysant le roman sont grandement issus des expériences subjectives de l'auteur et de sa « fantaisie picturale »¹³.

La population de l'île, qui, outre sa capitale, Arkaz, est concentrée dans quelques villages et bourgades montagneuses, nous semble aujourd'hui relativement modeste : lors du recensement de 1897, la Minger comptait quatre-vingt mille habitants, dont vingt-cinq mille dans la capitale, Arkaz, la proportion des musulmans et des non-musulmans étant presque égale (Pamuk 2021 : 39). Ces données statistiques (plus d'exactitude, plus d'authenticité !) devraient être rapportées, sans doute, à l'ensemble des sujets du sultan au début du XX^e siècle : en 1897, donc

¹² La rose est une fleur de prédilection pour les musulmans, qui en font un symbole du Prophète Muhammad ; d'ici sa présence constante dans les *hadith* et, naturellement, dans le soufisme. Chez les Turcs elle est souvent évoquée dans la poésie et les récits populaires, dans les légendes et les contes de fées, dans les formules de bénédiction et de malédiction, dans les proverbes, etc., pour ne plus parler de la littérature classique ottomane.

¹³ « [Pakize Sultan] A vu ! C'est peut-être le verbe qu'Orhan Pamuk aime le plus au monde ! En édifiant la 'visualité' grandiose de son roman, Pamuk a prouvé encore une fois qu'il ne trahit pas ce verbe qu'il aime plus que tout au monde ! » s'exclame Jale Parla (2023b : 421), en guise de conclusion à son analyse du roman.

peu avant le début du roman de Pamuk, l'Empire ottoman comptait 19.050.307 habitants, dont 14.111.945 musulmans et 4.938.368 non-musulmans (Shaw 1978 : 325-338 ; cf. Karpat 1985 : 190). À la même époque, la population de la capitale impériale, Istanbul, comptait 1.013.466 habitants, y compris la population des villages au bord du Bosphore (Karpat 1985 : 104).

L'île de Minger nous offre une image à petite échelle de l'Empire ottoman et de sa spécificité en tant que structure multinationale, multiconfessionnelle, multilinguistique. Sa population se compose de Turcs ottomans, de Grecs, d'Européens, c'est-à-dire de musulmans et de chrétiens¹⁴, mais aussi de Mingériens, dont l'identité s'associe à un idiome propre, d'ancienne date :

Le minghérien avait une histoire ancienne, qui remontait aux plus antiques racines de ce peuple né dans les mystérieuses vallées du sud de la mer d'Aral, mais en 1901 cette langue, encore très loin de pouvoir atteindre l'esprit, la profondeur conceptuelle et le vocabulaire concret du monde moderne, et même des cultures catholique, orthodoxe et islamique, n'était plus parlée, en dehors de quelques quartiers d'Arkaz, et de façon résiduelle dans les villages des montagnes du nord de l'île où les occupations successives des Croisés, des Vénitiens, des Byzantins et des Ottomans avaient relégué ses locuteurs originels. (Pamuk 2022b : chap. 39, p. 371)

Le mingérien représente la clef de voûte et le fondement du nationalisme mingérien, qui connaîtra un nouvel essor à la suite de la crise sanitaire et humanitaire déterminée par l'épidémie de peste et qui trouvera sa pleine expression dans l'idéologie de la jeune République de Minger. La « Révolution » et la proclamation de l'indépendance de la Minger ne feront que souligner une fois de plus l'ambiguïté foncière et la singularité du statut de l'île¹⁵.

¹⁴ Ou, d'un autre point de vue, de « colons », aussi bien ottomans qu'européens (Parla 2023b : 406).

¹⁵ Ceci nous fait penser à une remarque de St. Stephanides et S. Bassnett concernant la relation des insulaires avec l'espace qu'ils habitent : "Islands, therefore, are places that can be paradoxically both safe havens and sites of great upheaval. Inhabitants of an island define themselves against those who are not islanders [...]. Perhaps those who inhabit islands have a particular kind of spatial awareness, aware as they

Une fois frappée par la peste, l'île de Minger cesse d'être le microcosme béni, accompli, le foyer paradisiaque, le refuge, l'oasis de « luxe, calme et volupté » de jadis et tourne d'un jour à l'autre à un endroit maudit, à une « place pestiférée » au propre, à un véritable Enfer, et même à un piège (un piège à rats !) pour ceux qu'elle héberge – elle devient l'antithèse vivante de ce qu'elle représentait auparavant : « Mais voyez, cette île est comme un bateau, et nous sommes tous à bord. Les flèches de la peste se moquent de savoir qui est musulman ou chrétien. Si les musulmans n'observent pas les restrictions, ce sont aussi des chrétiens qu'ils entraîneront avec eux dans la tombe » (Pamuk 2022b : chap. 8, p. 78), affirme le pharmacien grec Nikephoros, l'ancien ami de Bonkowski Pacha, dont la mentalité et la perception de l'espace finissent par se confondre avec ceux des insulaires de vieille souche.

Cette idée des « flèches pestifères », vues comme agents de la maladie, sera reprise plus tard à propos de la contamination de Hamdullah Efendi, le cheikh charismatique de la confrérie Halifiye : « [...] ils commencèrent à croire qu'il avait vraiment vaincu la maladie et que les flèches du mal ne pouvaient l'atteindre. » (Pamuk 2022b : chap. 49, p. 450). Chez les musulmans, les « flèches du mal » rappellent une superstition préislamique « selon laquelle les djinns causaient des épidémies en décochant une multitude de flèches sur les hommes » (Sublet 1971 : 145).

Les flèches impitoyables de la peste évoquant la colère divine et la vision traditionnelle de la « plaie » comme châtement céleste ne sont pas une invention musulmane ou pamukienne – on en parle dans beaucoup de sources ou d'ouvrages touchant aux sujets similaires : « [...] pour les hommes d'Église et pour les artistes travaillant grâce à leurs commandes, la peste, c'était aussi et surtout une pluie de flèches s'abattant soudain sur les hommes de par la volonté d'un Dieu courroucé. Certes, l'image est antérieure au christianisme », remarque Jean Delumeau (1978 : 103) en analysant les informations et les formes de manifestation de la peur dans l'Occident des XIVE-XVIIe siècles. Daniel Defoe en parle aussi dans son

always are that sooner or later the land stops and the sea begins. Non-island cultures inhabit different spaces, where the opening or closing of frontiers acquires a meaningfulness that can never be experienced by islanders" (2008 : 7).

Journal de l'année de la peste, puisant cette image dans le psaume 91¹⁶, l'un des « psaumes de confiance » où la peste tient une place spéciale : « Si donc le coup frappe ainsi sans qu'on le sente, si la flèche vole invisible, sans qu'on la puisse découvrir, à quoi servent tous les beaux plans de réclusion ou de déplacement des malades ? » (Defoe 1982 : 191).

L'analogie entre la peste et le feu est en quelque sorte de la même nature : les documents y faisant référence insistent sur la soudaineté du début de la maladie et sur son évolution fulminante en la comparant à un embrasement sans merci : « La peste est comme un grand incendie [...] », remarque Daniel Defoe (1982 : 189). Sur l'île de Minger, l'incendie et la fumée noirâtre dégagée par les flammes représentent un indice incontestable de la calamité : « [...] dans ces plaines à demi désertiques, l'arrivée de la peste s'annonçait par des flammes jaunes et rouges, des colonnes de fumée noire qui s'élevaient à l'horizon d'immensités sans fin. » (Pamuk 2022b : chap. 44, p. 409). Certes, le feu de la peste peut également être associé parfois à la fièvre violente qui consume les pestiférés.

3. Le temps du récit : 1901, au seuil d'un nouveau siècle

Les événements du roman commencent le lundi, 22 avril 1901, deux heures après minuit, avec l'arrivée au large de l'île de Minger d'un navire qui ne figure pas le calendrier des courses régulières : « Je voulais d'abord écrire un roman qui se déroulerait sur une île ottomane imaginaire en 1901, lors de la troisième pandémie de peste », affirmait Orhan Pamuk en 2021 (Göknar, Kıvrak 2024 : 170).

Selon toute probabilité, l'année du début de l'action ne représente pas un choix aléatoire : le « lecteur attentif » que Pamuk se plaît si souvent à mettre à l'épreuve remarquera peut-être que les événements du livre surviennent dans une année marquée par une épidémie de peste réelle,

¹⁶ « – Je dis du Seigneur 'Il est mon refuge, ma forteresse, / mon Dieu: sur lui je compte!'- // C'est lui qui te délivre du filet du chasseur / et de la peste pernicieuse. // De ses ailes il te fait un abri / et sous ses plumes tu te réfugie. / Sa fidélité est un bouclier et une armure. // Tu ne craindras ni la terreur de la nuit, / ni la flèche qui vole au grand jour, / ni la peste qui rôde dans l'ombre, / ni le fléau qui ravage en plein midi. [...] » (*La Bible* 2011 : 91, 2-6, p. 1186-1187)

qui éveilla beaucoup d'inquiétude parmi les autorités et les habitants d'Istanbul, mais qui s'avéra être un incident mineur, dépourvu de suites graves : l'épidémie en question éclata le 15 avril (ou, suivant d'autres sources, le 30 avril 1901) et continua jusqu'au 14 ou 19 novembre 1901 (Yıldırım 2010b : 61 ; Karacaoğlu 2019 : 188). Elle frappa les quartiers de Galata, de Pangalti, de Tophane et de Balat et entraîna la contagion de vingt-six personnes, dont huit finirent par perdre leurs vies¹⁷. Contrairement aux craintes exprimées par les autorités et à ce qui se passait auparavant, l'infection ne se répandit pas en dehors de la ville et la poussée épidémique reflua sans provoquer d'autres victimes. Les proportions modestes de cette crise sanitaire s'expliquent par les mesures épidémiques assez strictes adoptées par les autorités (notamment l'isolement des malades, les hôpitaux dédiés aux pestiférés et le contrôle des populations de rats), ainsi que par l'activité soutenue déployée par les médecins turcs et par le bactériologiste britannique Henry William Beach, qui passa trois mois à Istanbul (Varlık 2015 : 146-151; Karacaoğlu 2019: 179-201; Ayar 2010 : 173-188; Yıldırım 2010b : 61).

L'allusion discrète à cet épisode de l'histoire épidémique récente des Ottomans nous dévoile un petit recoin du travail de documentation de Pamuk en préparation de son livre (il ne pouvait pas manquer l'infection constantinopolitaine de 1901, qui a été largement popularisée, y compris en Occident) et, surtout, l'importance du détail, plus ou moins circonstanciel, dans l'édification de l'illusion de la réalité dans le roman.

4. L'étranger dans la cité : la peste en tant qu'antagoniste

La peste qui frappe la ville de Minger au printemps de 1901, c'est-à-dire au seuil d'un nouveau siècle, s'inscrit dans la troisième (et dernière) pandémie de peste, qui débuta dans la province chinoise de Yunnan et « voyagea » ensuite, par « la voie des eaux » et des villes portuaires, un

¹⁷ A. Brayer remarquait, dans les années 1830, les caprices des épisodes de peste constantinopolitaines, qui rendaient la maladie fort difficile à prédire : « Souvent, une année, elle affectionne Constantinople et semble dédaigner Péra et Galata ; d'autres fois, au contraire, elle sévit sur Péra et Galata, et oublie Constantinople. » (1836 II: 77) Ceci la rendait d'autant plus redoutable, d'autant plus effrayante pour les habitants de la ville.

peu partout dans le monde, depuis l'Inde (où elle fit rage, en raison de la forte densité de population) jusqu'aux États-Unis, où elle toucha San Francisco en 1900/1901, ou en Australie, qu'elle frappa à la même époque (Varlık 2017b : 67-68 ; Echenberg 2007). Elle dura de 1894 à 1950 et causa au moins quinze millions de morts (Echenberg 2007 : xi) ; son climax se situa entre 1894 et 1901. Se répandant par l'intermédiaire des vaisseaux de commerce qui naviguaient d'un port à l'autre, transportant non seulement des marchandises, mais aussi des rats et des puces de rats, la maladie semblait impossible à contenir, d'autant plus qu'à partir des années 1880 « des bateaux à vapeur plus rapides accélèrent considérablement la propagation de la peste » (Echenberg 2007 : 17).

Dans bien des sources historiques et littéraires concernant la peste – l'une des maladies contagieuses les plus graves que l'humanité ait connues durant son existence, « un grand personnage de l'histoire d'hier » (Delumeau 1978 : 98) –, ou s'inspirant des catastrophes auxquelles elle s'associe, le fléau est « apporté », « transporté », « disséminé » d'une manière ou l'autre par quelqu'un qui semble arriver « des tréfonds de l'enfer » (ou bien « des tréfonds de l'Asie », comme dans le roman *Crime et châtiment* de Dostoïevski, où Raskolnikov rêve d'un fléau épouvantable menaçant l'Europe, dont la nature reste dans le vague¹⁸). Il est, d'autre part, « l'étranger invisible », l'« esprit mauvais », le « djinn » dupeur qui mystifie les pauvres mortels et qui finit par s'introduire au propre sous leur peau. « Voici un trait qui figure dans le scénario habituel de la peste : la maladie vient invariablement d'ailleurs », montre Susan Sontag (1989 : 62), en parlant du rapport incontestable qui existe entre l'imaginaire de la maladie et l'imaginaire de l'étrangeté : « Ce lien s'enracine peut-être dans le concept même du mal, qui d'un point de vue archaïque s'identifie au non-nous, à l'étranger » (Sontag 1989 : 63-64). Les réalités factuelles mal comprises, les connaissances empiriques douteuses concernant les mécanismes de diffusion des maladies contagieuses ont sans doute alimenté et renforcé, en l'absence d'un savoir médical solide, l'imagerie

¹⁸ « Il avait rêvé dans sa maladie que le monde entier était condamné à être la victime de quelque terrible fléau inouï et jamais vu encore qui avançait sur l'Europe du fin fond de l'Asie. Tous devaient périr, à l'exception de quelques très rares élus. » (Dostoïevski II, 1978 : 412)

traditionnelle de la peste en tant qu' « ennemi de la cité » et, donc, « persona non grata ».

La peste méditerranéenne « classique » venait d'habitude de la mer et cabotait de manière assez imprévisible des Échelles du Levant jusqu'au sud de la France. Elle était apportée par les marins, puis véhiculée notamment par les soldats et les marchands, à savoir par des catégories de personnes qui, en raison de leurs occupations, se déplaçaient de manière constante d'une place à l'autre. Dans l'île de Minger, comme ailleurs, elle est réputée d'arriver « d'Orient », ce qui signifie l'Extrême-Orient et ses ports de commerce (Pamuk 2021 : 16-17). La ville d'Arkaz ne fait pas exception à la règle ; la suspicion de ses habitants à l'égard de Bonkowski Pacha et des autres passagers à bord du vaisseau impérial *Aziziye*, regardés comme des véhicules potentiels du « microbe » de la maladie, est donc parfaitement justifiée puisque l'île se trouve sur la « route levantine » des infections.

L'étranger malveillant, l'esprit fauteur d'anarchie peut se présenter sous une forme « subtile », presque impossible à percevoir ou à toucher, mais peut également revêtir une forme visible, tangible : certains habitants de l'île de Minger, cette « perle méditerranéenne de l'Empire ottoman » frappée par la terreur de la peste, affirment avoir vu « un pope vêtu d'une pèlerine noire, coiffé d'un chapeau melon et les yeux injectés de sang, [qui] se glissait discrètement hors des quartiers chrétiens pour venir répandre la peste chez les musulmans, à l'aide de cadavres de rats qu'il sortait de sa hotte et jetait dans les rues, les jardins [...]. Une nuit, un gamin du quartier de Kadirler l'avait surpris, et avait découvert que le pope était un cyclope. » (Pamuk 2022b : chap. 23, p. 218). Cette « apparition », qui découle de la perception de la peste comme non-identité, comme altérité, est doublement étrangère pour les musulmans de l'île : elle figure un pope, c'est-à-dire un chrétien, donc un « infidèle » et, d'autre part, un cyclope (en turc, *tepegöz*), « une force primitive ou régressive » (Chevalier, Gheerbrant 1990 : 331), un monstre sauvage, farouche, difficile à maîtriser. La créature fantasque qui déambule dans les rues à l'abri de la nuit pour semer la mort dans les quartiers musulmans est une personnification du microbe de la peste et révèle la frayeur éprouvée par les habitants de l'îlot confrontés à cet ennemi invisible qui est la peste. Son identité « chrétienne » (car, suivant

Emine Hanım, la mère de Zeynep, l'« esprit pesteux » sort toujours du quartier chrétien) nous indique l'atmosphère de suspicion générale qui règne sur l'île et qui favorisera la politisation de l'épidémie.

Le *tepegöz* mentionné par la narratrice fictive du roman (voir Pamuk 2021 : 138, 150-151) nous fait penser aux « masques en forme de tête d'oiseau dont le bec était rempli de substances odoriférantes » (Delumeau 1978 : 101) que les gens avaient l'habitude de porter en Occident lorsqu'ils quittaient leurs maisons en temps de peste, mais aussi l'accoutrement bizarre des fonctionnaires de la mairie d'Arkaz chargés de la désinfection des rues. Bien que la cette connexion s'impose en quelque sorte au lecteur moderne « comme de bien entendu » et qu'elle soit, d'autre part, suggérée par Pamuk même – « Les enfants ne plaisaient plus avec les fonctionnaires masqués, ils les fuyaient, terrorisés, comme devant un terrible cyclope qui répandrait la peste en aspergeant les fontaines et les poignées de porte » (Pamuk 2022b : chap. 21, p. 199) – l'histoire du « cyclope pestifère » ne s'efface pas facilement de la mémoire des insulaires. Elle se rattache au symbolisme plus complexe qui circonscrit cette créature fantastique et à l'imaginaire mythique des civilisations méditerranéennes auxquelles est censée appartenir partiellement l'île de Minger.

Outre son apparence « exotique », le cyclope rôdant la nuit dans les ruelles d'Arkaz s'associe de toute évidence au « mauvais génie de la peste », au *djinn* de la peste (en turc, *veba cini*) – un « vecteur », et même un « agent » traditionnel de toute maladie impossible à expliquer¹⁹ ; il est mentionné surtout lorsqu'il s'agit des cercles soufi ou des milieux traditionalistes rattachés à eux, d'autant plus que dans le Moyen-Orient le « djinn de la peste » est une « vieille histoire », qui se perd dans la nuit des temps :

The significance of the jinn as the agents of plague has ancient precedents in the Near East. [...] The jinn and their poisonous

¹⁹ Dans le paganisme de l'anté-islam, les souffrances physiques étaient d'habitude attribuées aux malversations des djinns et d'autres esprits, la médecine ou la magie blanche ayant pour but de contrer et de neutraliser ces forces malveillantes, d'autant plus que « la magie et la médecine sont intimement liées dans les sources concernant l'Arabie préislamique. » (Hoyland 2001 : 152)

arrows in Muslim literature – found in pre-Islamic poetry and in the Qur'an – are paralleled by the angel, in Christian literature and iconography, whose drawn sword is the specific device for striking mankind; its sheathing is the sign of the epidemic's termination. From ancient to modern times, plague has been portrayed in the West by heavenly angels with swords, arrows, or fuming vessels; the iconography is usually derived from Biblical sources, especially David's vision of the angel with a drawn sword stretching over Jerusalem. (Dols 1977 : 117)

On revient ainsi, une fois de plus, à l'idée des « flèches de la peste » et à ses origines : bien que celle-ci soit attestée le plus souvent dans les sources chrétiennes, elle ne manque pas également des sources islamiques : suivant Dols (1977 : 118), au début du XXe siècle, au Maroc, les djinns étaient tenus responsables de la peste et d'autres maladies, étant accusés de tirer des flèches empoisonnées sur leurs victimes impuissantes. La panoplie pestifère est complétée par les lances : « [Les Arabes préislamiques] croyaient, tout comme les Grecs, que la peste était apportée aux humains par des entités spirituelles. Ils l'ont décrit comme 'les lances des djinns' » (El-Zein 2009 : 73). Les « lances des djinns » sont mentionnées de manière explicite par le juriste hanéfite Badr ad-Dīn al-Shiblī (m. 1368) dans son traité sur les djinns (Imam-ı Şiblî 1974 : 179-180). Les flèches, l'épée, la lance et d'autres objets pointus aux mêmes valences sont de nature à suggérer la virulence de l'attaque et, donc, des supplices infligés par les djinns aux humains. Le plus souvent, ils sont empoisonnés, donc meurtriers.

L'histoire du cyclope suspecté d'enduire les poignées, les murs, les fontaines de la ville d'une pâte à la peste (en turc, *vebalı macun*, Pamuk 2021 : 151) ou de répandre la peste en aspergeant les fontaines et les poignées de porte (Pamuk 2021 : 138) n'est pas sans suggérer des analogies avec les *untori*, les « infecteurs » – les individus soupçonnés de propager l'épidémie de peste au moyen de poudres ou d'onguents dont il est question dans le XXXII^e chapitre du célèbre roman historique d'Alessandro Manzoni, *Les fiancés (I promessi sposi, 1827)*²⁰ :

²⁰ Une chronique de l'épidémie de peste qui a frappé le duché de Milan en 1630, pendant l'épidémie de peste en Italie de 1629-1631.

En effet, sans remonter à l'antiquité et ne voulant mentionner que quelques faits advenus dans des temps plus rapprochés de celui dont nous parlons, à Genève, en 1530, puis en 1545, puis encore en 1574 ; à Casai de Montferrat, en 1536 ; à Padoue, en 1555 ; à Turin, en 1599 ; à Palerme, en 1526, et derechef à Turin, en cette même année 1630, furent jugés et condamnés à des supplices presque toujours les plus atroces, ici quelques-uns, là de très-nombreux infortunés comme coupables d'avoir propagé la peste à l'aide de poudres ou d'onguents ou de maléfices ou de tous ces moyens à la fois. (Manzoni 1914, II : 235)

Manzoni témoigne, sans doute, d'un cas d'hystérie collective dont les mécanismes sont fort similaires à ceux ayant déclenché les chasses aux sorcières dans l'Occident médiéval : le malheur apporté par la peste ravive les peurs ancestrales des gens et les imputations de vénéfice dirigées contre les personnes considérées comme hostiles ou suspectes par la communauté – les *untori* dont parle Manzoni²¹ font partie de la même catégorie de victimes.

L'affaire tragique des *untori* de Milan sera reprise par Manzoni dans *L'Histoire de la colonne infâme* (*Storia della colonna infame*, 1840), un essai historique qui ne fut plus insérée dans le roman en raison de la longueur. Les détails fournis par cet ouvrage sont fort semblables à ceux que recèle le récit mingérien de Pamuk. On en apprend que la personne accusée par Caterina Rosa en 1630, à Milan, de barbouiller les murs du microbe de la peste portait une cape noire, un chapeau rabattu sur les yeux et un papier en main : suivant la déposition de Caterina « [...] on a vu que les murailles elles étoient souillées d'une matière luisante qui ressembloit à de la graisse et qui tireit sur le jaune ; et en particulier les gens de chez Tradate ils ont dit qu'ils aveient trouvé tout souillés les murs du seuil de leur porche » (Manzoni 2019 : 30).

²¹ L'histoire des *untori* fut empruntée par Manzoni à la chronique de l'historien italien Giuseppe Ripamonti (1573-1643) ; celle-ci, écrite en latin, fut traduite en italien et parut à Milan en 1841. La deuxième édition, revue et augmentée, des *Fiancés* de Manzoni parut entre 1840 et 1842 (Traversa 2018 : 137-168).

5. L'accueil réservé à l'étranger : les attitudes envers la peste

La réaction naturelle de ceux qui se confrontent avec un étranger dont ils ignorent l'origine, la nature et le dessein est le rejet : en rejetant l'étranger on rejette également l'idée d'opacité, d'obscurité, de différence inquiétante à laquelle l'associe notre esprit. Ce geste représente un moyen de se protéger, d'éviter le défi de la réalité et, peut-être, d'atermoyer un possible désastre.

Les responsables politiques ne semblent pas être moins vulnérables à ce genre d'attitudes. Sami Pacha, le gouverneur ottoman de la Mingier, dont la passivité initiale ne fait qu'empirer les choses, est un représentant typique de cette catégorie de personnages, toujours prêts à dissimuler une vérité embarrassante : « Il n'y a jamais eu d'épidémie dans notre ville ! commença le gouverneur. La peste, Dieu nous garde, il n'y en a pas, mais le petit déjeuner que nous vous servons, lui, vient de la garnison. C'est simple, si le four n'a pas été désinfecté, nos soldats ne touchent pas au pain » (Pamuk 2022b : chap. 5, p. 45).

Bien des sources témoignent d'attitudes similaires de la part des gouvernants au début des grandes catastrophes sanitaires. Les finalités des hommes publics restent, pourtant, assez différents de ceux qui animent le reste des mortels : leur manière d'agir s'explique souvent par de raisons d'opportunité politique. « La première réponse à l'apparition d'une pandémie a toujours été le déni. Les gouvernements nationaux et locaux ont toujours tardé à réagir et ont déformé les faits et manipulé les chiffres pour nier l'existence d'une épidémie », affirmait Orhan Pamuk en pleine épidémie de Covid-19 (Pamuk 2020). « Il y a des choses qui n'ont pas changé depuis les anciennes épidémies jusqu'à aujourd'hui, et des choses qui ont beaucoup changé », remarquait-il de nouveau en mars 2021, dans une interview pour *Hürriyet Pazar*, en pensant peut-être justement à Sami Pacha, le gouverneur ottoman de l'île de Mingier :

Laissez-moi vous parler d'abord des choses qui n'ont pas changé : nos instincts fondamentaux ne changent pas. Qu'il s'agisse du choléra ou de la peste, les gens nient leurs symptômes et insistent sur le fait qu'ils ne se sentent pas malades. L'État le nie également, et même les médecins. Il y d'abord un déni, et cela partout, tout le temps. Ce n'est pas le déni que je critique ; c'est le long déni, l'incapacité

d'accepter les choses. Parce que cela entraîne des victimes. [...] À mesure que l'épidémie progresse et que les décès augmentent, l'État devient plus agressif et autoritaire, en profitant de cette opportunité. Cela arrive dans tous les pays. (Göknar, Kıvrak 2024 : 165)

Dans le *Journal de l'Année de la Peste*, qui fait référence à l'épidémie de peste londonienne de 1664-1665, mais qui s'inspire de la grande peste de Marseille de 1720-1721 – un mal qui était à l'époque « à portée de main » –, Daniel Defoe observait, dans le même esprit : « Il semble cependant que le gouvernement en avait pleine connaissance et que l'on tint plusieurs conseils sur les moyens à adopter pour empêcher le mal d'arriver jusqu'ici ; mais on garda tout cela très secret » (Defoe 1982 : 19). Ses remarques sont renforcées par le témoignage du docteur Jean-Baptiste Bertrand (1670-1752), présent à Marseille tout au long du fléau, qui déplore à maintes reprises la réaction tardive et les décisions mal fondées des autorités marseillaises, qui auraient ainsi favorisé la propagation sans entrave de la maladie pendant plusieurs mois (Bertrand 1721 : 28-40).

Parfois, la peste et les autres épisodes épidémiques semblent être accueillis par les gens avec une sorte d'insouciance, de défi, de scepticisme frisant l'absurde, voire même le délire collectif. Cette apparence est, pourtant, trompeuse : elle ne représente que l'expression malhabile d'un processus psychologique complexe dont le stimulus est la peur. Le comportement des sujets soumis à ce type de trauma correspond aux étapes du schéma proposé par le philosophe slovène Slavoj Žižek²² (2020 : 49-52) pour expliquer nos réactions à l'approche d'une maladie au risque vital :

À l'époque médiévale, la population d'une ville touchée réagissait de la même manière aux signes de la peste : d'abord le déni, puis la colère contre notre vie de péché pour laquelle nous sommes punis, ou même contre le Dieu cruel qui a permis tout cela, puis le

²² Dont le point de départ est un schéma similaire proposé par la psychiatre américaine Elisabeth Kübler-Ross pour analyser les stades émotionnels par lesquels nous passons en apprenant que nous souffrons d'une maladie en phase terminale.

marchandage (ce n'est pas si grave, évitons juste ceux qui sont malades...), puis la dépression (notre vie est finie...), puis, curieusement, les orgies (puisque notre vie est finie, tirons-en tous les plaisirs encore possibles en buvant beaucoup et faisant l'amour), et enfin l'acceptation (nous y sommes, comportons-nous le plus possible comme si la vie normale continuait...). » (Žižek 2020 : 51)

Dans le roman de Pamuk, l'incertitude qui règne sur l'île, et notamment dans sa capitale, alimentée par l'attitude évasive, vacillante des autorités ne fait qu'entretenir l'angoisse, fomenter la panique collective et stimuler les bruits, les propos malveillants qui, à leur tour, amplifient l'impact sanitaire de l'épidémie. L'ambiguïté du message public pave la voie à la « politisation », à l'instrumentalisation progressive de la peste et, d'autre part, nourrit l'agressivité générale. Les rumeurs populaires s'intensifient et les fabulations deviennent difficiles à contrôler. Les commérages tournent une fois de plus autour de « l'étiologie », de l'origine allogène du fléau mingérien ; les insulaires se sentent menacés, assiégés et cherchent à échapper au danger mortel qui guette sur les ruelles autrefois ravissantes de leur recoin idyllique : « Si vous saviez tout ce qu'ils racontent... », dit Marika à Sami Pacha. « [...] Que c'est Bonkowski Pacha qui aurait apporté la peste. » (Pamuk 2022b : chap. 19, p. 183) : « Il y en a qui disent que la peste est arrivée avec l'*Aziziye* ! Les rats ont sauté dans la chaloupe » (*Ibid.*) ; « 'La quarantaine est un moyen de nuire aux chrétiens, d'ailleurs ce sont les pèlerins musulmans qui ont amené l'épidémie sur l'île²³ ', pouvait-on entendre. » (Pamuk 2022b : chap. 21, p. 197).

²³ La question des pèlerins musulmans, de leur libre circulation, des dangers mortels auxquels s'associait cette dernière était vivement débattue à l'époque, la présence des « hadji » dans le roman de Pamuk se faisant l'écho des disputes qui éclataient périodiquement à ce sujet au XIX^e siècle. La controverse avait non seulement des implications sanitaires, mais aussi des visées politiques : "At the Constantinople Sanitary Conference of 1866, for example, the French and the Turks had urged the Anglo-Indian government to impose quarantines and controls on the movement of Muslim pilgrims. But the British had refused, for two reasons. First, religious pilgrims resented interference in their freedom of movement. Second and more important, free trade and free movement were powerful British doctrines in the second half of the century and contributed to the commercial, political, and medical elite's preference for noncontagionist theories that rejected quarantine measures" (Echenberg 2007 : 55).

Les théories du complot empoisonnent l'atmosphère autrefois agréable de l'île, d'autant plus qu'en raison de son isolement géographique, culturel et politique la Mingier est colonisée tant par les Occidentaux que par les Ottomans (Parla 2023 : 406) et abrite une population assez hétérogène : « Vous connaissez mieux que moi les partisans de l'idée que le mal de la peste a été importé de l'étranger dans le but d'arracher l'île aux Ottomans, comme en Crète... » (Pamuk 2022b : chap. 43, p. 398) ; « Leur colère [celle des ennemis de la quarantaine, n.n., L.M.] visait la quarantaine en général, les médecins, les restrictions ; ils aimaient répéter que c'étaient les docteurs et les chrétiens qui avaient amené la maladie sur l'île, ils y croyaient de bonne foi » (Pamuk 2022b : chap. 64, p. 581).

Les tensions tournent, une fois de plus, autour du motif de la peste en tant qu'intrus qui altère l'harmonie, la sérénité du lieu ou qui, pire encore, est « plantée » là-bas pour faire mal aux Mingériens, pour les « châtier », sinon pour les anéantir. Cette vision relève pourtant d'une conception en quelque sorte rationnelle, quoique « conspirationniste », de la peste, car elle présume un rapport de causalité, une chaîne d'infection, de transmission des germes, etc.

Les musulmans conservateurs de l'île, notamment les membres des confréries soufies, sont loin de partager cette vision raisonnable de la maladie. Suivant Cheikh Hamdullah, qui exprime un point de vue largement répandu parmi ses disciples – ou, autrement dit, qui parle au nom de « la cosmologie islamique de la peste » (Varlık 2013 : 744)²⁴ –, « le

²⁴ “[...] an Islamic plague cosmology, by which I mean a *systematique* of causal and contextual explanations, which had God at its very core. According to this, plagues were inflicted upon humans by God, and God alone had the power to relieve humans from this ill. In its broadest outlines, this vision of divine origins and agency prevailed in the Islamic world throughout the ages, and as such remained the predominant discourse, circulating both orally and in written texts” (Varlık 2013 : 744). Cette attitude va changer dramatiquement à partir du XVI^e siècle, tant au niveau des autorités qu'au niveau du peuple : “Sources of the sixteenth century show that the popular perceptions of epidemics changed from a supernatural to natural understanding of this phenomenon. No longer viewed strictly as a threat of unknown origin, plagues came to be seen as a familiar aspect of the natural realm” (Ibid. : 770). Le point de vue de N. Varlık est partagé par Heath Lowry (2003 : 130), qui parle d'un changement visible dans l'attitude des musulmans envers la peste après la conquête de l'Égypte en 1517.

mauvais mal » est un désastre envoyé par Allah afin d'essayer la sincérité des véritables dévots ; dès lors, il est le seul qui puisse enlever ce fardeau à ses fidèles. Par conséquent, quoi qu'il fassent, les gens ne sont pas capables de mettre fin à la catastrophe. Toute opposition, y compris la quarantaine, sera vouée à l'échec. Les seules réponses possibles face à l'adversité sont la prière et l'abandon, l'acceptation du plan divin. La position de Cheikh Hamdullah n'est pas singulière dans le monde islamique. Certes, il y a des attitudes radicales, notamment parmi les théologiens musulmans appartenant à l'école hanbalite, qui confondent la peste avec la mort (Sublet 1971 : 147), mais, le plus souvent, la conduite à tenir en cas de peste suscite des points de vue multiples, ainsi qu'il advient un peu partout dans le monde : « Certains se résigneront²⁵, accepteront la mort : ils seront aidés par la notion de *šahāda*, ils seront martyrs et combattants de Dieu. D'autres feront leur possible pour éviter ou guérir ce mal » (Sublet 1971 : 149). Cheikh Hamdullah n'ignore pas les nuances des attitudes musulmanes traditionnelles envers la peste, ainsi que le prouve son sermon, mais se range plutôt du côté de ceux qui préfèrent défier les mesures sanitaires modernes :

La peste venue, le plus sage est de se recueillir en soi-même et d'attendre, sans paraître aux yeux du monde ni empoisonner son âme. Telle est l'attitude que les Européens, qui n'y comprennent malheureusement rien, nomment 'fataliste'. Quant à la seconde opinion, elle reconnaît le caractère contagieux de la maladie. Ses partisans s'appuient sur un hadith de notre saint Prophète, qui dit : 'Fuyez comme vous fuyez les lépreux et les lions !' Si cependant la peste est déjà en nous, fermer sa porte ou fuir n'apportera rien. Seule la miséricorde d'Allah peut nous sauver. » (Pamuk 2022b : chap. 45, p. 420)

²⁵ Dans les années 1830, le docteur A. Brayer remarquait, par exemple, chez les musulmans d'Istanbul frappés par la peste un certain « esprit de résignation » qui les empêchait parfois de réagir de manière efficace : « Cet esprit de résignation parmi les Musulmans et cette crainte exagérée de la contagion parmi les Francs et les raia produisent, en temps de peste, une différence frappante dans la conduite des uns et des autres sous le rapport des affections de famille et des soins prodigués aux malades » (1836 II: 101).

La conclusion des épidémiologistes (formulée par le vieux docteur Nikos) va, naturellement, à l'encontre de l'imaginaire islamique et populaire et confirme, d'un point de vue strictement scientifique, la source et la chaîne de transmission de l'infection :

La peste était entrée dans Arkaz par le port, du côté de la vieille Jetée de pierre. Le directeur sanitaire Nikos, retraçant la progression du microbe grâce à la carte, affirmait que la peste devait être arrivée d'Alexandrie avec la barge de transport *Pilotos*, qui battait pavillon grec. (Le fond plat de ce bateau lui permettait d'entrer dans le port et de s'amarrer aux pontons de bois.) Une fois sortie du bateau, la maladie s'était installée dans les quartiers musulmans voisins, notamment à Vavla, Kadirler, Ghermê et Tchitê. C'était dans ces quartiers qu'on avait recensé les premiers morts ; la carte en attestait. (Pamuk 2022b : chap. 36, p. 349)

Au-delà des controverses concernant la source de l'épidémie et les mécanismes de sa propagation, on remarque une certaine résistance des Mingériens à la perspective de l'isolement et de la quarantaine, qui s'explique principalement par des raisons d'ordre économique : « Personne ne veut entendre parler d'épidémie – dit le gouverneur Sami Pacha –. Et tout le monde sait qu'une quarantaine signifie la fermeture des échoppes, l'arrêt du commerce, les médecins et les soldats qui forcent la porte des maisons » (Pamuk 2022b : chap. 5, p. 49).

Malgré la terreur générale qui s'empare des insulaires une fois l'épidémie confirmée, les attitudes envers la peste et, d'autre part, celles envers la quarantaine s'avèrent être sensiblement différentes dans les communautés musulmane et chrétienne, même si toutes les deux se déclarent frustrées par certains types de restrictions impliquant, entre autres, le déroulement de la vie religieuse. En opposition marquée avec les Grecs, et généralement avec les chrétiens, les adeptes de l'islam se montrent plus d'une fois réticents aux mesures de réclusion, quelles qu'en soient l'envergure et la nature. La méfiance des musulmans à l'égard des procédures d'isolement a été soulignée, d'ailleurs, maintes fois par les chercheurs qui ont traité des épidémies dans le monde islamique ; les médecins (souvent étrangers) chargés de la quarantaine

dans ces pays étaient maintes fois agressés et les stations de quarantaine détruites (Yıldırım 2010b : 124). Orhan Pamuk se sert de cette dissemblance pour mettre de nouveau en exergue le contraste Orient-Occident (un thème qui lui tient particulièrement au cœur), suivant une stratégie qu'il anticipait déjà dans la préface du roman *La forteresse blanche* : « L'idée de se prévaloir de la peste comme d'un papier de tournesol afin de mettre en exergue la différence dont je parle [la distinction Orient-Occident, n.n., L.M.] est, à son tour, de vieille date. Le Baron de Tott affirmait quelque part dans ses mémoires : 'La peste tue le Turc et fait souffrir l'européen'. Une telle remarque ne représente pas, à mon avis, une aberration ou une forme de fausse connaissance, mais, tout simplement, un détail utile pour l'aventure d'une fantaisie dont j'ai essayé en quelque sorte de dévoiler les mystères » (Pamuk 1985 : 192).

6. La quarantaine en tant que « papier de tournesol » : ceux qui s'enfuient et ceux qui restent

La mise en quarantaine des insulaires, envisagée comme mesure de protection individuelle et collective, finit par devenir un moyen d'oppression politique, de menace et d'intimidation à l'adresse des opposants de Sami Pacha, le gouverneur ottoman de l'île.

D'autre part, l'îlot de quarantaine au large d'Arkaz est transformé par les nouvelles autorités républicaines, « révolutionnaires » en prison, devenant ainsi un piège mortel pour les infortunés enfermés ici, ce qui met en doute la légitimité de certaines mesures de quarantaine ou, du moins, la manière dont elles sont mises en pratique : « Ainsi la minuscule île de la quarantaine, avec sa charmante tour blanche comme surgie des flots, se transforma-t-elle en prison politique, où l'État de Minger enfermait les citoyens ottomans restés fidèles à Abdülhamid et à la langue turque (on y jeta aussi deux grecs) » (Pamuk 2022b : chap. 55, p. 507).

D'autre part, le lazaret aménagé à l'intérieur de la Forteresse d'Arkaz et le confinement tournent, peu à peu, en instruments d'oppression et même de répression réservés non seulement à ceux susceptibles de contamination, mais aussi aux adversaires politiques du gouverneur ottoman de l'île, du Commandant Kâmil et, plus tard, du Cheikh

Hamdullah – bref, à tous ceux qui contestent ou mettent en danger leur autorité. Cette prison « de quarantaine » fera en quelque sorte concurrence à la geôle « classique » de la Forteresse. L'épidémie de peste ne fait que paver la voie à la nouvelle dictature, à l'autoritarisme républicain qui succède à celui ottoman : c'est « la peste au temps de la peste » dont parle Ludmila Oulitskaïa en guise de conclusion à l'édition française de son scénario intitulé *Ce n'était que la peste*²⁶.

L'évidence du désastre conduit les Mingériens à se « barricader » bon gré, mal gré dans leurs demeures ou à prendre la fuite, puisqu'« une bonne fuite vaut mieux qu'une mauvaise attente » – ce sont des conduites récurrentes et pour ainsi dire obligées dans la réalité, comme dans la littérature épidémique. On les trouve évoquées et dans le *Décameron* de Boccace, et dans le *Journal de l'Année de la Peste* de Defoe, et dans *Les fiancés* de Manzoni, et ainsi de suite. « Un frère aîné se trouvait alors avec moi à Londres, rentré depuis quelques années du Portugal », dit le narrateur du *Journal* de Defoe. « Comme je lui demandais conseil, sa réponse fut, en quelques mots, celle qui fut donnée en un autre cas bien différent : 'Maître, sauve-toi.' Bref, il était pour que je me retire à la campagne, comme il avait résolu de faire lui-même avec sa famille ; et il me répéta ce que, semble-t-il, il avait entendu dire à l'étranger, à savoir que la meilleure mesure contre la peste, c'était la fuite » (Defoe 1982 : 25). La logique de cette réaction semblait assez simple : « [...] il fallait, si possible, fuir, ou à défaut, isoler et s'isoler. Cela d'autant plus que la peste bubonique donnait lieu souvent à une complication pneumonique secondaire » (Delumeau 1978 : chap. 3, p. 100).

7. Le silence de la peste : la ville et les gens en temps de détresse

La progression de la peste, l'isolement des gens, leur retrait de l'espace public altèrent l'aspect de la ville d'Arkaz. La peste change la couleur et la texture des lieux, qui deviennent méconnaissables : la « ville empestée », sombre et maussade, inquiétante et menaçante est essentiellement différente de la « ville rose » d'autrefois :

²⁶ Ludmila Oulitskaïa, *Ce n'était que la peste* (trad. : Sophie Benech), Gallimard, Paris, 2021.

La lumière délavée, tantôt jaune pâle, tantôt incolore, qui apparaissait toujours sur la ville vers la mi-juin donnait désormais à chacun le sentiment de se trouver dans un enfer unique en son genre. On avait le sentiment que la peste était jaune, qu'elle habitait le ciel, qu'elle surveillait de là, instant après instant, les habitants de Minger et qu'elle décidait sans trop réfléchir lequel d'entre eux elle perdrait. Beaucoup de gens qui étaient convaincus que la maladie était venue « de l'extérieur » croyaient tout aussi sincèrement que les forces qui avaient amené la peste avaient imposé sans vergogne le cordon sanitaire à l'aide de cuirassés. Parmi eux se trouvaient aussi quelques chrétiens. (Pamuk 2021 : 268)²⁷

Au temps de la peste, la capitale de l'île est baignée d'une lumière pâle, jaunâtre, malade, qui prend la place des couleurs joyeuses, bigarrées dont elle se vantait jadis ; pendant la nuit, elle devienne encore plus sombre, plus sinistre, dominée comme il l'est par les ténèbres et le silence de la peste :

La capitale qui, aux jours sans vent, sentait plutôt la mort, les cadavres et le chèvrefeuille, était désormais possédée par une sorte de silence de la peste qui devenait encore plus évident dans les nuits sombres. Ceux qui se cachaient dans leurs maisons, ceux qui veillaient sans cesse derrière les portes verrouillées ne parlaient plus qu'à voix basse. (Pamuk 2021 : 362)

La peste s'accompagne d'odeurs fétides, de miasmes impossibles à confondre (les « pestilences »), qui remplacent les parfums délicieux (de roses, de tilleuls ou d'herbes sauvages) de naguère ou qui cohabitent disgracieusement avec eux : autrement dit, la ville sent la peste et, inévitablement, la mort : « Il s'agissait de cette odeur de mort à laquelle les habitants d'Arkaz n'étaient pas parvenus à s'habituer depuis neuf semaines. Ils ne la percevaient pas toujours. Mais parfois elle devenait si épaisse qu'il leur brûlait la gorge » (Pamuk 2021 : 276).

²⁷ La traduction française des fragments illustratifs tirés du roman original, en turc, d'Orhan Pamuk, paru en 2021 (Pamuk 2021), appartient à moi, L.M.

« Le mauvais mal » modifie, d'autre part, la structure démographique de l'île, et notamment de sa capitale, Arkaz, en raison d'un ensemble de facteurs, parmi lesquels la migration et le taux de mortalité enregistré dans quelques quartiers et communautés, comme celle musulmane ; certains insulaires succombent à la maladie et d'autres s'en vont. La vie des gens, et surtout celle du menu peuple, change peu à peu, plus rien n'est pareil : « J'avais en tête les transformations de la vie quotidienne, des habitudes alimentaires et de la vie sociale. J'aimerais toujours voir ce qui se passe principalement à travers les yeux des 'citoyens' ordinaires, des défavorisés...», dit Pamuk (Gökner, Kıvrak 2024 : 170), qui s'est toujours intéressé aux aspects apparemment insignifiants de l'existence de ses protagonistes.

La peste exacerbe les conflits déjà existants et fait pour ainsi dire la boule de neige : au fur et à mesure qu'elle s'empare de la ville, on assiste à l'émergence de plusieurs crises successives dont les effets se « potentialisent » mutuellement. La crise sanitaire (le début de l'épidémie de peste, la pénurie de matériel sanitaire, de personnel médical, d'hôpitaux, etc.) attise les conflits et les rivalités ethniques, économiques ou hiérarchiques préexistants, menant à une crise politique. La crise politique et d'autorité suit un schéma similaire à celui de la peste : elle prolifère à toutes les structures de pouvoir, entraînant leur effondrement et, avec celui-ci, la disparition de l'« ordre ancien », lié à l'Empire ottoman et géré par Sami Pacha, le gouverneur de l'île. De cette manière, la crise sanitaire devient le catalyseur de la « Révolution Nationale de Minger » : elle n'en représente pas la cause première, mais se présente plutôt comme une occasion favorable pour trancher le nœud gordien et s'affranchir du joug impérial. L'épidémie fonctionne comme une véritable « substance de contraste », qui met en lumière, dans un moment de défaillance collective, les déséquilibres multiples (politiques, ethniques, religieux) qui sapent le fondement social de l'île et qui remontent ainsi à la surface.

La crise sanitaire, la crise de confiance qui provoque l'instauration de la quarantaine et, enfin, la quarantaine elle-même entraînent une crise alimentaire sévère, déterminée par l'isolement naturel de l'île, le blocus instauré par les grandes puissances maritimes, la perturbation des chaînes d'approvisionnement et, enfin, la fermeture des lieux de commerce. Cette dernière crise, qui touche une partie importante de la

population, précipite le déroulement des événements et l'écroulement des structures de pouvoir. La révolte des mécontents revêt des formes violentes, anti-Étatiques et anti-impériales, et mène à la « Révolution Nationale de Minger ».

8. La peste et la Révolution : la fin de l'utopie

La « Révolution Nationale de Minger », dirigée contre les structures de pouvoir ottomanes et contre « le passé colonial », s'achève par la proclamation de l'indépendance de l'île et, donc, par l'« émancipation nationale ». Au fur et à mesure que l'attention de l'écrivain se dirige vers la « peste politique », la narration prend des accents de plus en plus parodiques et glisse vers la farce. Le récit de la « Révolution » et des événements qui s'ensuivent est marqué par une dérision assez transparente : « Ces éléments parodiques se multiplient notamment dans les pages consacrées à l'analyse de la déclaration d'indépendance de la Minger » (Parla 2023a : 417).

La « Révolution », qui s'inspire, ainsi que le font bien des révolutions « turques » aux XIXe et XXe siècles, des idéaux de la Révolution française de 1789-1799 (« *Vive Minguère, vive les Minguériens ! Liberté, Égalité, Fraternité !* », s'exclame en français le Commandant Kâmil dans la « scène du balcon »), devient vite un véritable pôle d'attraction pour les opportunistes, souvent issus des gens de « l'Ancien Régime ».

La « Révolution Nationale » conduit à un changement radical dans la géographie urbaine et les symboles officiels de l'île, car « pendant les jours et les nuits de peste, le Commandant Kâmil fit rebaptiser deux cent soixante-dix-neuf rues, places, boulevards et ponts » (Pamuk 2021 : 368). S'y ajouteront le nouveau drapeau, les nouveaux mythes nationaux, la « nouvelle histoire » et, pas en dernier lieu, l'ancien patois de Minger, dont la sauvegarde constitue un enjeu essentiel pour le « Nouveau Régime » : « La vraie chance de notre île est que la plupart de ses habitants communiquent dans leurs foyers ou dans les marchés en mingérien et qu'ils sont, comme le disait l'archéologue Selim Sahir Bey, arrivé ici pour extraire une statuette d'une grotte, les descendants des anciens Mingériens, une tribu qui s'est séparée il y a des milliers d'années de son

foyer d'origine, situé au nord de l'actuelle mer d'Aral, pour s'installer ici. » (Pamuk 2021 : 84), affirme Sami Pacha, le gouverneur apostat qui se convertira par la suite au nationalisme mingérien.

À la tête de la « révolution mingérienne », dont la rhétorique témoigne d'une sorte de souffle romantique tardif, se trouve le Commandant Kâmil, qui deviendra le premier président de la Mingérie indépendante et qui, après sa mort tragique provoquée par la peste, sera transformé en symbole national, cultivé avec ferveur par les générations futures. Le portrait littéraire du Commandant Kâmil, qui revêt l'allure d'un véritable « héros fondateur », éternellement jeune et sans souillure, et qui se montrera de plus en plus radical, nous évoque une sorte de Che Guevara avant la lettre, un prototype du « révolutionnaire romantique, charismatique » qui n'arrivera jamais à actualiser ses chimères. La mort prématurée du « héros » transforme son culte en herbe en idolâtrie et même fétichisme, ainsi que l'atteste le mausolée qui lui sera dédié trente-deux ans plus tard.

La mort du jeune Commandant et, d'autre part, les démarches administratives de l'ancien gouverneur Sami Pacha, devenu premier ministre, concourent au développement du chaos et au déclenchement de la deuxième phase de la « Révolution de Minger » (ou, suivant certains commentateurs des événements, de la « contre-révolution ») ; pendant celle-ci, le pouvoir est pris par les forces conservatrices dirigées par Cheikh Hamdullah, le leader charismatique du « couvent » (*tekke*) Halifiye et des musulmans traditionalistes. La capitale de l'île plonge dans l'anarchie et l'anomie – elle est saisie par ce que l'auteur appelle à plusieurs reprises « le chaos et l'anarchie de la peste » : « Arkaz était la proie du désordre, de la pagaille, de l'insoumission, de ce que les Occidentaux appelaient 'chaos' et 'anarchie'. Personne, au Ministère, ne comprenait ce qu'il se passait en ville » (Pamuk 2022b : chap. 65, p. 587). Cette nouvelle étape de la rencontre de l'île avec la peste, marquée par la victoire temporaire des fanatiques religieux, fera de nombreuses victimes :

L'« anarchie de la peste » avait atteint de telles proportions, le nombre de morts était si effrayant que les hommes qui conduisaient les charrettes (maintenant au nombre de quatre) qui ramassaient les cadavres ne pouvaient plus finir leur besogne la nuit et devaient

continuer leur travail après l'appel à la prière du matin. Les jardins de tous les *tekke* soufis, à commencer par ceux des ordres Halifiye, Rifa'i et Kadiri, étaient accablés, surtout le soir, de dépouilles alignées en rangées, comme dans la cour de la prison de la Forteresse. (Pamuk 2021 : 435)

On assiste ainsi à l'effondrement presque total de l'autorité de l'État et à l'apogée de l'anarchie, marquée par la révolte et l'évasion subséquente des prisonniers et de ceux qui avaient été enfermés auparavant dans les cellules de quarantaine : « Un mois à peine près la fondation du nouvel État, les rues grouillaient de forçats enragés, de violeurs, de meurtriers, de mutins pestiférés et d'autres échappés qu'on suspectait de l'être » (Pamuk 2022b : chap. 64, p. 581).

La mort de Cheikh Hamdullah entraîne la fin de la contre-révolution et des illusions entretenues par ses partisans : le contestataire de la quarantaine, le semeur de désordre et, par ailleurs, le deuxième président de la Mingérie indépendante meurt néanmoins de la peste, bien qu'il fût considéré comme invulnérable à la maladie par ses disciples, en vertu de sa sainteté, de sa qualité d'« homme de Dieu ». Après sa mort, ses partisans se retirent dans l'ombre des *tekke* et les gouvernants, reprenant le contrôle de la situation, imposent une nouvelle quarantaine, cette fois-ci sous le patronage du docteur Nuri, qui aboutira à l'extinction graduelle de l'épidémie.

La « Révolution Nationale de Minger » finit par triompher, mais l'idéologie sur laquelle elle repose reste sujette à caution. L'utopie initiale du Commandant Kâmil, qui repose aussi sur l'imagerie traditionnelle de l'île en tant qu'oasis d'espoir et de plénitude, glisse peu à peu vers un autoritarisme facilement reconnaissable et rappelle les mécanismes des régimes totalitaires. Autrement dit, l'utopie naïve, immature de jadis vire à une contre-utopie qui, contrairement aux rêves fantaisistes du Commandant, aura assez de temps pour mûrir et prendre racine.

Ce processus est mis en branle par la peste, qui s'avère être, comme on l'a constaté maintes fois dans l'histoire épidémique de l'humanité, un véritable agent du changement. Suivant la démonstration de Pamuk, la peste mingérienne a provoqué un état de crise et, finalement, une paralysie générale du corps social, s'ensuivant de l'apparition d'un régime politique

aux traits dystopiques, dirigé par l'industriel Mazhar Efendi. Mazhar Efendi, chef des services de renseignements pendant la période ottomane et, plus tard, secrétaire du premier président de la République, l'homme qui sait tout, qui classe et contrôle tout, qui ne manque aucune information, l'opportuniste de tous les temps et tous les régimes, devient finalement une sorte de « Big Brother ». Il instaure un régime totalitaire, ordonnant entre autres l'internement des opposants de la « jeune République » ou des « fauteurs de troubles » dans des camps de rééducation, interdisant l'enseignement de l'histoire ottomane et grecque sur l'île et promouvant un culte de la personnalité démesuré. Le pouvoir intégriste de Cheikh Hamdullah ne représentait, à ce que l'on constate, qu'une préfiguration de celui de Mazhar. Les deux régimes, établis dans une période de crise sanitaire et sociale profonde, sont caractérisés par des traits autocratiques indéniables, mais alors que celui de Cheikh Hamdullah comporte des éléments théocratiques, le régime de Mazhar nous évoque à la fois la « peste rouge » et la « peste brune », s'érigeant sur les ruines de la « peste noire » :

En trente ans de pouvoir, le président réduisit au silence un grand nombre d'opposants libéraux, turcs, grecs, soit par la prison, soit par les camps de travail. Il créa aussi une armée solide que deux fois par an il saluait jusqu'au dernier troupier lors d'un défilé sous le balcon du palais présidentiel, anciennement palais du gouverneur. (Pamuk 2022b : « Des années plus tard », p. 746)

Malgré les dernières touches du romancier, la fin du livre nous semble plutôt mélancolique. La peste met un terme à la vie heureuse, insouciant, en quelque sorte atemporelle qui régnait autrefois sur l'île de Minger. Avec l'apparition du fléau, qui fait l'effet d'un retour à la réalité, d'une « chute dans le temps », l'île perd son aura magique d'antan, passe par une sorte de maturation forcée et s'engage dans une histoire fort compliquée, marquée par l'oppression et la violence propres au XXe siècle, qui venait justement de commencer en 1901, l'année où commence le récit. À notre avis, c'est là l'idée maîtresse du roman pandémique d'Orhan Pamuk.

Bibliographie

- Arnaud-Ameller, Paule. 2004. « De quelques blocus. Réflexions sur les blocus : quelques exemples de succès et d'échec au XIX^e et XX^e siècles », in *Guerres mondiales et conflits contemporains*, II, 214, p. 7-27.
- Ayar, Mesut. 2010. "1900 İzmir ve 1901 İstanbul Salgınları Bağlamında Vebanın XX. Yüzyıl Başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda Devam Eden Etkisi", in *History Studies. International Journal of History*, II, 2, p. 173-188.
- Bertrand, Jean-Baptiste. 1721. *Relation historique de la peste de Marseille en 1720*, Pierre Marteau, Imprimeur-Libraire, Cologne.
- Brayer, A. 1836. *Neuf années à Constantinople. Observations sur la topographie de cette capitale, l'hygiène et les mœurs de ses habitants, l'islamisme et son influence : la peste, ses causes, ses variétés, sa marche et son traitement ; la noncontagion de cette maladie ; les quarantaines et les lazarets*, I-II, Bellizard, Barthès, Dufour et Lowell, Paris.
- Chevalier, Jean & Alain Geerbrant. 1990. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont / Jupiter, Paris.
- Defoe, Daniel. 1982. *Journal de l'Année de la Peste* (trad. : Francis Ledoux, préf. : Henry H. Mollaret), Gallimard, Paris (édition électronique).
- Delumeau, Jean. 1978. *La peur en Occident (XIV^e-XVII^e siècles). Une cité assiégée*, Fayard, Paris (édition électronique).
- Dols, Michael W. 1977. *The Black Death in the Middle East*, Princeton University Press, Princeton.
- Dostoïevski, Fédor Mikhaïlovitch. 1978. *Crime et châtiment* (trad.: Élisabeth Guertik), Hachette, Paris.
- Echenberg, Myron. 2007. *Plague Ports : The Global Urban Impact of Bubonic Plague, 1894-1901*, New York University Press, New York-Londres.
- El-Zein, Amira. 2009. *Islam, Arabs, and the Intelligent World of the Jinn*, Syracuse University Press, Syracuse.
- Göknar, Erdağ & Pelin Kivrak (éd.). 2024. *Conversations with Orhan Pamuk*, University Press of Mississippi, Jackson.
- Hoyland, Robert G. 2001. *Arabia and the Arabs : From the Bronze Age to the coming of Islam*, Routledge, Londres-New York.
- Imam-I Şibli. 1974. *Cinlerin Esrarı* (trad. : Muhammed Ferşad), Ferşat Yayınevi, İstanbul.
- Karacaoglu, Emre. 2019. "1901 İstanbul Veba Salgını Sırasında İstanbul'a Çağrılan Veba Uzmanlarına Dâir Bir Araştırma", in *History Studies. International Journal of History*, XI, 1, p. 179-201.
- Karpat, Kemal H. 1985. *Ottoman Population 1830-1914 : Demographic and Social Characteristics*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Lowry, Heath W. 2003. "Pushing the Stone Uphill: The Impact of Bubonic Plague on Ottoman Urban Society in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", in *Osmanlı Araştırmaları*, XXIII, p. 93-131.
- Manzoni, Alessandro. 1914. *Les fiancés*, I-II (trad. : Giovanni Martinelli), Librairie Hachette, Paris.
- Manzoni, Alessandro. 2019. *Histoire de la colonne infâme* (trad. : Christophe Mileschi), Éditions Zones sensibles, Bruxelles.

- Özkul, Kifayet & Süreyya Oskay. 2020. "Şehir Dönemlerinde Kızkulesinin Karantina Hastanesi Olarak Kullanılması", in *Şehir ve Medeniyet. Şehir Araştırmaları Dergisi / Journal of City and Civilization* 6 : *Şehircilik ve Covid-19*, p. 649-665.
- Oulitskaïa, Ludmila. 2021. *Ce n'était que la peste* (trad. : Sophie Benech), Gallimard, Paris (édition électronique réalisée le 2 avril 2021 par les Éditions Gallimard).
- Pamuk, Orhan. 1985. "Beyaz Kale Üzerine", in *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul, p. 180-192.
- Pamuk, Orhan. 1985. *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan. 1996. *Le château blanc* (trad. : Munevver Andac), Gallimard, Paris.
- Pamuk, Orhan. 2010. *Manzaradan Parçalar. Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan. 2011. *La maison du silence* (trad. : Munevver Andac), Gallimard, Paris.
- Pamuk, Orhan. 2020. "What the Great Pandemic Novels Teach Us", in *The New York Times*, 23 April 2020, <https://www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhan-pamuk.html>
- Pamuk, Orhan. 2021. *Veba Geceleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan. 2022a. *Uzak Dağlar ve Hatıralar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan. 2022b. *Les nuits de la peste* (trad. : Julien Lapeyre de Cabanes), Gallimard, Paris (édition électronique réalisée le 16 février 2022 par les Éditions Gallimard).
- Pamuk, Orhan. 2022c. *Souvenirs des montagnes au loin. Carnets dessinés* (trad. : Julien Lapeyre de Cabanes), Gallimard, Paris.
- Parla, Jale. 2023a. *Edebiyat Yazıları. Kuram ve İnceleme*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale. 2023b. "Veba Geceleri : Görsel Bir Modern Epik", in *Edebiyat Yazıları. Kuram ve İnceleme*, İletişim Yayınları, İstanbul, p. 403-421.
- Shaw, Stanford J. 1978. "The Ottoman Census System and Population, 1831-1914", in *International Journal of Middle East Studies*, IX p. 325-338.
- Sontag, Susan. 1989. *Le SIDA et ses métaphores* (trad. : Brice Matthieussent), Christian Bourgois Éditeur, Paris.
- Stephanides, Stephanos & Susan BASSNETT. 2008. "Islands, Literature, and Cultural Translatability", in *Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies*, Hors série : *Poésie et insularité – Poetry and Insularity*, p. 5-21.
- Sublet, Jacqueline. 1971. « La peste prise aux rêts de la jurisprudence : le traité d'Ibn Ḥağar al-'Asqalānī sur la peste », in *Studia Islamica*, XXXIII, p. 141-149.
- Traversa, Vincenzo. 2018. *The Theme of the Plague in Italian Letters*, Peter Lang, New York-Berne-Berlin.
- Varlık, Nükhet. 2013. "From 'Bête Noire' to 'le Mal de Constantinople': Plagues, Medicine, and the Early Modern Ottoman State", in *Journal of World History*, XXIV, 4, p. 741-770.
- Varlık, Nükhet. 2015. "İstanbulda Veba Salgınları", in *Büyük İstanbul Tarihi*, IV, p. 146-151.
- Varlık, Nükhet (éd.). 2017a. *Plague and Contagion in the Islamic Mediterranean*, Arc Humanities Press, Kalamazoo and Bradford.
- Varlık, Nükhet. 2017b. "'Oriental Plague' or Epidemiological Orientalism ? Revisiting the Plague Episteme of the Early Modern Mediterranean", in *Plague and Contagion in the Islamic Mediterranean*, Arc Humanities Press, Kalamazoo and Bradford, 2017, p. 57-86.
- Wood, James. 2022. "Outbreaks and Uprisings in Orhan Pamuk's 'Nights of Plague'", in *The New Yorker*, 31 Oct., <https://www.newyorker.com/magazine/2022/10/31/outbreaks-and-uprisings-in-orhan-pamuks-nights-of-plague>

Yildirim, Nuran. 2010a. « Les mesures de quarantaine », in Anne Marie Moulin / Yesim Isil Ulman, *Perilous Modernity: History of Medicine in the Ottoman Empire and the Middle East from the 19th Century Onwards*, The Isis Press-Gorgias Press, Istanbul, p. 119-140.

Yildirim, Nuran. 2010b. *A History of Healthcare in Istanbul*, Istanbul.

Žizek, Slavoj. 2020. *PANDEMIC! Covid-19 Shakes the World*, OR Books, New York- Londra.

*** *La Bible : traduction œcuménique* (TOB), Éditions du Cerf, Paris, 2011.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Bianca ROMAN¹

STRATEGIC EMPATHIZING IN *SERENADE FOR NADIA* BY ZÜLFÜ LIVANELI

Abstract. This article is part of an extensive theoretical research I am conducting on narrative empathy in Zülfü Livaneli's novel *Serenade for Nadia*, a novel whose topics approach issues facing society today. Putting forward the hypothesis that the novel comprises narrative strategies that aim at manifesting the reader's empathy, I will analyze some aspects of the novel through the lens of the concept of strategic empathy, as defined by the theorist Suzanne Keen. This article will cover two potential strategies identified, namely strategic idealization, and the representation of a tragic love story, as tools for eliciting the reader's empathic response.

Keywords: strategic empathizing, narrative empathy, strategic idealization, tragic love story

1. Introduction

According to Livaneli, before the publication in 2011 of the novel *Serenade for Nadia* people in Turkey and beyond were surprised to learn the tragic story of the sinking of the Struma in 1942². This is one of the

¹ University of Bucharest, bianca-maria.roman@drd.unibuc.ro

² The main historical thread of the novel *Serenade for Nadia* is the tragedy of the ship Struma, which left the Romanian port of Constanta and travelled to Palestine with almost 800 Romanian Jewish refugees on board. The ship was torpedoed and sunk in the waters of the Black Sea after a ten-week quarantine in Istanbul after the British authorities refused to allow it to continue its journey to Palestine, which was then under British mandate. After the sinking there was only one survivor (Ofer 1990; Stoian 1995; İşçi 2020).

reasons he decided to write this novel, which has been so well received by readers. To some extent because of the interest that Livaneli's novel received, becoming an intensely debated topic, in 2015, four years after the novel's publication, the first official commemoration ceremony for the victims of the Struma was held in Turkey, which has continued to be held annually ever since. Although it is impossible to change the fate of events that have already taken place, commemoration ceremonies are organized for the purpose of remembrance, so that similar tragedies do not happen again. In Livaneli's view, people must not only know history, but also confront it³ to learn from it and its mistakes. He points out the difference between forgetting and forgiving. While forgiveness can often be a beneficial consequence of the passage of time, forgetting should never occur. At the same time, it identifies literature as an effective obstacle to forgetting. Appealing to the reader's empathy, *Serenade for Nadia* brings to the fore the importance of remembrance, but also of forgiveness, of self and others, as ways to achieve peace of mind and peace among people.

In short, the novel tells the story of German-born American professor Maximilian Wagner, who returns after sixty years to Istanbul, the place where his wife Nadia, a Romanian-Jewish woman, lost her life, along with nearly 800 others, in the sinking of the Struma. The professor befriends Maya Duran, an employee at the University of Istanbul, who is also struggling with family, identity, and social adjustment issues. Their friendship plays a beneficial role in the spiritual healing of both characters.

For a better understanding of how the plot is presented to the reader, it is helpful to look at the narrative perspective of the novel. The story is told from the point of view of the narrator-character Maya Duran. Her "voice" does not narrate omnisciently, but she slowly and gradually deciphers the mysteries surrounding the enigmatic professor. The reader is privy only to the details that Maya comes to find out during research efforts undertaken on her own or with the help of her son whose only passion seems to be surfing the internet. The reader's attention is thus engaged by the increasing suspense and tension until the second part of the novel, when a frame story with a distinct title is

³ <https://www.salom.com.tr/haber/121366/tarihi-sadece-ogrenmek-degil-yuzlesmek-ge-rekiyor>. Accessed: 10.03.2024.

inserted – “The Story of Maximilian and Nadia” – and reveals all the truth about the events that had taken place decades ago. Maya, the intradiegetic narrator, recounts the tragic episode in the professor’s life sixty years ago, before and after the outbreak of the Second World War, after he has fully opened up to her, an act that can be credited with therapeutic value.

Correlating Livaneli’s statements with the way in which the themes of the novel *Serenade for Nadia* are approached, I hypothesize that the author’s narrative strategy includes, among other things, the intention to arouse the reader’s empathy. It has been demonstrated in recent decades that empathy is a particularly important factor in social life, in cementing harmonious inter-human connections and in resolving or avoiding conflicts, therefore Livaneli creates in his novel a wide space for the manifestation of this emotion, either by direct appeal or by evocation through specific techniques.

2. On Empathy

Agreeing on a definition for empathy is no simple matter, one of the reasons being that it is not an emotion which belongs on a list with anger, pity, joy, optimism, etc. and probably every emotion can be involved in empathic response (McIver Lopes 2011: 121). Most definitions refer to the ability to understand and experience the feelings of another. Martin L. Hoffman describes it as “an affective response more appropriate to another’s situation than one’s own” (Hoffman 2000: 4). One reason for the interest in this phenomenon in recent decades is that it has become clear that empathy is one of the main elements that help us understand other people and therefore helps us establish healthy relationships with those around us. Furthermore, the role of empathy is nuanced by Lou Agosta when he states that “the loss of empathy is equivalent to the loss of the individual’s being human” (Agosta 2010: xiv).

From a scientific perspective, neuroscientific research shows that the neural system plays an essential role in the ability of human beings to empathize with others, because some of the mirror neuron structures that are activated when we ourselves experience a particular situation,

positive or negative, are also activated when we observe another human being going through the same set of circumstances (Gallese 2015: 442). The empathic experience is not only limited to real-life people in our immediate relational environment but can also extend to people we do not know in person. Moreover, it can even be the result of experiencing art, such as watching a film or a play or reading a book. In this case, we do not encounter real human beings experiencing an emotion but characters in fictional universes mimicking reality. Functionally speaking, researchers found only minor differences between empathy for a natural person and empathy for a fictional character, because the key element in empathy is perception, not the actual existence of the stimulus (Cuff et al. 2014: 5).

3. Varieties of Strategic Empathy

In her research upon the role of narrative empathy, theorist Suzanne Keen concentrates on the transactions between authors and readers. This is how she introduces the concept of strategic empathy which “points to the intentional, though not invariably efficacious, work of authors to sway the feelings of their readers in audiences closer and further from the authors of and subjects of representation” (Keen 2008: 478). Driven by the desire to bring about social change, to draw attention to certain issues or to make people aware of certain realities, the authors use a variety of representational techniques designed to stimulate the feelings of their readers.

The main goal of strategic empathy is to try to transcend differences, and to avoid readers’ biased attitudes towards characters who are not part of their ethnic, social, racial, national group, etc. Strategic empathy also relies on the representation of universal human experiences to access and stimulate feelings common to all human beings. The concept of strategic empathy indicates the intentional, though not invariably effective, activity of an author meant to influence the feelings of his or her readers in audiences more distant or closer to the subjects of representation (Keen 2008: 478). However, the narrative work cannot evoke empathy in all its readers, as they differ in their emotional states, some being more likely to respond empathetically, while others experience

little or no emotional fusion with the text. Therefore, there are a considerable number of variables on which the reader's empathic response depends. To address these variables, Suzanne Keen proposes a preliminary model of three varieties of strategic empathy: bounded strategic empathy which manifests itself within a particular group and derives from the reader's resemblance to the characters in terms of their backgrounds or experiences; ambassadorial strategic empathy is aimed at those readers for whom the events and features of the characters in the text are unfamiliar. The techniques of this variety of strategic empathy thus cultivate empathy for members of a group to which the reader does not belong, with specific goals such as appeals for justice, recognition, and support. Finally, the third category of strategic empathy proposed by Keen is broadcast strategic empathy, which appeals to each reader to empathize with members of a group to which he or she does not necessarily belong, focusing on experiences common to all people, such as feelings, hopes or vulnerabilities (Keen 2008). Strategic empathy, with all its three subcategories, is a variety of author's empathy and a function of his/her political aims, because as Keen argues, strategic empathizing is in the service of a "scrupulously visible political interest" (Keen 2010: 83).

4. "Scrupulously visible political interests" in *Serenade for Nadia*

Zülfü Livaneli is a highly regarded figure on the Turkish cultural arts scene, as a musician with a career spanning almost half a century, as a writer and as a film director. His active involvement in social and political life has not gone unnoticed, and he has been awarded the title of UNESCO ambassador in recognition of his contribution to world peacekeeping.

His interest in solving the problems facing today's society is echoed also in Zülfü Livaneli's literary work. *Serenade for Nadia*, along with Livaneli's other novels in which social themes are addressed, demonstrates the author's intention to stir the emotions of the reader to achieve justice, be it symbolic, for victims past and present. In an interview from 2021 Livaneli states: "I create characters that don't live in a vacuum. My characters are influenced by the environment and by

political and social developments. We are all 'zoon politikon' in Aristotle's concept. I approach social problems through my protagonists' psychologies"⁴.

In another interview, Livaneli sums up one of the "scrupulously visible political interests" of his literary career:

Bu adaletsiz dünyada göçler kolay son bulmayacağı için, Avrupa ülkelerinin giderek ırkçı demokrasilere dönüşme olasılığı çok yüksek. Ben buna democ-racism adını veriyorum yani ırkçı demokrasi Rönesans'tan, insan hakları bildirgesinden ve onca demokrasi denemesinden sonra tekrar ırkçılığa, savaşa, şiddete dönük politikalar ağırlık kazanıyor. Buna nasıl karşı konulabilir? Elimizde ne var? Elbette edebiyat^{5,6}

By making the reader feel what the characters feel when faced with the vicissitudes of fate and history, the author attempts to mine and infiltrate the reader's emotional universe and to inoculate his own conceptions of the sensitive subjects dealt with. This constitutes the use of authorial strategic empathy as defined by Suzanne Keen and which has the potential to work successfully with the reader.

The social problems that Livaneli addressed through the psychologies of the characters in *Serenade for Nadia* are therefore reflected in the themes of the novel. The writer brings back to life an almost forgotten page of recent history, exploring the catastrophic consequences of political oppression on individual and collective destinies, and the struggle for freedom and moral values in a harsh socio-political reality. We can state that *Serenade for Nadia* is an invitation to empathy, because the author emphasizes in the book the universality of human experience and the

⁴ <https://pen.org/the-pen-ten-zulfu-livaneli/>. Accessed 12.03.2024.

⁵ "Since migrations will not end easily in this unfair world, there is a high probability that European countries will gradually turn into racist democracies. I call this 'democracism', or racist democracy. After the Renaissance, after the Declaration of Human Rights and after so many attempts at democracy, policies orientated towards racism, war and violence are gaining weight again. How can this be countered? What do we have? Literature, of course." (our translation)

⁶ <https://gazeteoksijen.com/yazarlar/zulfu-livaneli/democ-racism-karsisinda-edebiyat-194787>. Accessed 10.03.2024.

importance of realizing that there are more aspects that make people similar than those that make them different.

5. Strategic Idealization in *Serenade for Nadia*

Patrick Colm Hogan argues that a good work is that which succeeds in generating an intense emotional response from the reader, and that realistic depictions produce such responses is a common misconception. Rather, Hogan suggests, there is a possibility that, in some situations, a markedly realistic representation may diminish the reader's empathic response (Hogan 2011: 25). This is why some authors deviate from representational accuracy, preferring to build up the characters to whom they wish to elicit empathic response in the pattern of traits (physical and character) almost generally accepted as ideal. Strategic idealization can indeed be a powerful tool in the hands of a politically engaged writer, as it can facilitate the elicitation of the reader's emotions, as well as reinforce the reader's devotion to the fictional characters. Such idealization can be achieved by stimulating components of emotional experience, manifesting itself by emphasizing positive traits of the characters that make them desirable in the eyes of the reader, such as noble character or physical beauty. But when it comes to the idea of idealization, a pertinent question would be, of course, "ideal for whom?". Referring to the novel I place under the lens of narrative empathy I hypothesize that, considering the pattern of translations of Livaneli's novels published before *Serenade for Nadia*, the author knew that a large number of his readers would be from the Western world, so he adapts his narrative strategy accordingly: he builds up one of the main characters by giving him physical and intellectual qualities that he considers many Western readers, but also readers who embrace Western values, would appreciate through familiarity. In this appeal to familiarity, we identify the path to bounded strategic empathy, as Suzanne Keen describes the concept.

Livaneli employs the strategy of idealization in *Serenade for Nadia* by constructing a flawless, almost mythologized image of the character Maximilian Wagner to initially attract the reader's sympathy and attachment as feelings that pave the way to empathy.

Maximilian Wagner, an American professor in his eighties, is introduced to the reader in the first pages of the novel, being directly characterized by Maya, the narrator character, when the two meet at Istanbul Atatürk Airport in a cold day of February 2001. From the very beginning, Maximilian is portrayed by emphasizing features that are in keeping with classical Western standards of male beauty: at the same time, the reader learns that Professor Wagner is an elegant and gallant man, impressing Maya with his chivalrous, but somewhat considered obsolete in modern times, gesture of removing his hat in front of her. The author manipulates the reader's perception not necessarily by presenting Professor Wagner's features as such, for each individual shapes his or her own standards of beauty, which may or may not coincide with those predetermined at one point or another in society's evolution, but rather by highlighting Maya's subjective assessments: "çok ama çok yakışıklı, kendisine çok yakışan çizgileri, harika bir görünüşü vardı"⁷⁸ (Livaneli 2011: 21).

After a flattering presentation of the octogenarian professor's physical portrait, the following pages of the novel reveal his intellectual calibre. The prestigious University of Istanbul has him as its guest of honour and on this occasion the professor delivers a speech acclaimed by the audience. The topics he addresses in his speech, or rather the angle from which he approaches these topics, also provides evidence of his system of thought and beliefs and his values scale. Moreover, we find the ideas presented in his speech in the articles and essays published by Livaneli over time. Through the professor's speech at University of Istanbul, we notice that Livaneli emphasizes what Keens calls "common vulnerabilities and hopes through universalizing representations" (Keen 2015: 71-72), appealing to broadcast strategic empathy. The speech, in which he addresses the recurring theme in the novel of people's equality, highlights Professor Wagner's cosmopolitan personality, only for the reader to later find out, from the unfolding of the plot, what it was that led to the acquisition of such a personality. Among the topics of his speech, we can identify the conflict between East and West, prejudice

⁷ The English version does not provide translation for this paragraph.

⁸ "very, very handsome", "his wrinkles that looked so great on him", "he looked great". (our translation)

as a source of this conflict, the importance of human rights and the invitation to tolerance. The professor quotes Dostoevsky, saying that man can only mature through suffering. He identifies Istanbul as the place of his own coming of age, hinting that it was there that he had experienced suffering, but he does not go into further detail on this chapter, as he adds that he has come to discuss the future, not the past. Although the world of the past and the present are different, the professor believes that the problems are essentially the same. A key point in his speech at the university is his emphasis on the danger of preconceptions. They have great potential to shape deeply negative attitudes towards others and can influence our behavior towards them. According to Professor Wagner, the fact that all languages have terms that designate the Other – *barbar*, *gaijin*, *kâfir* –, designed to deepen differences and to perceive these differences as negative and dangerous, thus generating conflict, illustrates the idea that the problem of preconceptions is found in all cultures, and the solution proposed by the professor, formulated as a condition, is to eliminate these terms, with the aim of achieving the goal of assessing people precisely on the basis of the individual's quality as a human being, and not on the basis of prejudices related to his or her belonging to various social constructs. The fact that the ideas confirming his cosmopolitan attitude advocating a common and equal humanity are presented towards the beginning of the novel, before the reader learns the context of Maximilian's past tragedy, may facilitate the manifestation of broadcast strategic empathy, focusing on experiences common to all people, such as feelings, hopes or vulnerabilities: fortunately, not everyone gets to experience a devastating tragedy that provides a revelation of the meaning of humanity and a profound redefinition or nuancing of moral values. This case would facilitate the manifestation of bounded strategic empathy – *I understand you because it also happened to me*. The fact that in every culture there is the potential for opinions to be formed as a result of bias and prejudice means that while not every exponent of that culture may formulate such opinions about members outside his or her culture, he or she may still become the victim of the biases of others.

Most of Maximilian Wagner's characteristics are presented both directly and indirectly in "The Story of Maximilian and Nadia", set sixty years ago, before and during the Second World War, in Germany and

Turkey. Maximilian belonged to a family of intellectuals, had numerous cultural and artistic interests outside his professional life, loved to read, attended classical music concerts, and was part of a quartet, playing the violin.

We can notice that Maximilian Wagner is not only handsome, rich, sensitive, educated, cultured, talented, but also a true Law professional. He also becomes a loving and loyal husband even after his wife's tragic death. This exquisite set of qualities, while not impossible to find in a single real-life person, is nevertheless coupled with natural flaws, which Maximilian does not seem to have, or at least the novel does not show us any. Therefore, this is a clear case of idealization in the terms described by Hogan. Another way in which the character is idealized is that, despite his status as a victim of a destiny whose strings were controlled by unjust and criminal political systems, Maximilian Wagner faces suffering with dignity. Although Maximilian recalls shattering events, he achieves this without any hint of pathetic shrillness and mournfulness, approaches that would be completely at odds with his stature and state. Maximilian does not complain and does not hurl accusations, or point fingers. The emphasis on the complicity of some countries in his personal tragedy is discreetly placed – rather hinted at – and sometimes the events are presented in an objective, historiographical manner, which is not an indication of Maximilian's detachment, but the manifestation of his strong moral principles. The dignity he retained after the unfortunate experience and the strength he found to continue his life and professional activity are indications of the attitude that secured his, so to speak, altitude. All of Maximilian's assets, some acquired, some inherited, could have ensured him a prosperous future at the top of the Nazi establishment, – according to Livaneli, even the choice of the character's name is not accidental, as Wagner, a generic Germanic name, is an indication that the character is someone 'who can be said to be a good German'⁹ – but to the many qualities he possesses, he is also endowed with strong sense of morality. His moral and spiritual configuration does not allow him to align himself with the false Nazi value system, which he not only does not embrace, but vehemently opposes. Moreover,

⁹ <https://www.salom.com.tr/haber/121366/tarihi-sadece-ogrenmek-degil-yuzlesmek-ge-rekiyor>. Accessed 10.03.2024.

he commits the ultimate act of defiance by falling in love with and marrying an exponent of the ethnic group most hated by the Nazis: he falls in love with Nadia, a Jewish woman, and he is prepared to bravely face all the dangers that may come.

6. The Tragic Love Story

Although Livaneli confessed that he does not specifically call the novel *Serenade for Nadia* a romance novel because the word 'love' is nowadays extremely tainted¹⁰, he added to the novel the essential elements that provide the possibility of interpreting it as a romance novel. Although Maximilian and Nadia have different religions, their relationship is accepted by their families and communities, and they subsequently seal their love in a double religious ceremony – Catholic and Jewish. However, in the political context of Nazi Germany, the two live a forbidden love, and the chain of events dictated by the authorities at the time leads to the brutal separation of the young couple and, later, to Nadia's tragic death.

Hogan's research on literary universals suggests that placing touching love stories at the heart of politically motivated novels is a highly sensitive choice, especially if the narrative in question is designed to promote morality. These stories put two lovers against a social system that opposes their love, and usually invite readers to empathize and feel compassion for the lovers, to side with them rather than with the system that threatens to destroy their love (Hogan 2011). In *Serenade for Nadia*, Livaneli situates an inter-ethnic and inter-religious couple both against an extremist and racist political system and society, but also against governments and societies that are criminal in their ignorance in dealing with crisis situations, which in the end not only succeeded in destroying the romantic relationship but were also guilty for the tragic death of Nadia and the other victims on the Struma.

Maximilian and Nadia's story begins on the campus of the Munich Faculty of Law, where Maximilian was teaching, and his future wife was studying. He rescues her from harassment by a group of students

¹⁰ <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/livaneliden-serenad-231466>. Accessed 10.03.2024.

contaminated by Nazi views spreading hatred of Jews. The fact that a German and Aryan professor defends a Jewish student is regarded with suspicion by the group of aggressors: "But you're an Aryan German. Why are you protecting a Jew?" (Livaneli 2020: 160). The visible contempt for Nadia is doubled by the contrariness generated by the teacher's attitude acting in opposition to the expectations and beliefs of the representatives of the new regime. Maximilian handles the situation with tact and diplomacy, citing objective reasons: "I'm stopping an injustice [to one of my students]¹¹. Don't forget that this is a law school" (Livaneli 2020: 160). Although by "one of my students" Maximilian tries to prove his objective position free of personal implications and convictions, both towards the situation and towards Nadia, wishing to express that regardless of race, their quality as students places them on the same line and that he would have done the same towards anyone else, Maximilian conveys, in another key, the idea that he does not align himself with the values of the ruling regime; Nadia's ethnicity is irrelevant to him. Paradoxically, Maximilian's seemingly detached approach recognizes Nadia as an individual, as a human being with rights and freedoms, which runs counter to Nazi concepts. Maximilian's gesture can be interpreted both as a manifestation of civic spirit: "He'd done it because it was the right thing to do, and hoped it was something he would have done for anyone." (Livaneli 2020: 160). It was also the manifestation of his professional duty, that of stopping a violent action directed against one of his students.

An additional, and extremely strong, motivation for the professor's intervention was the romantic feelings he had for his student, a girl whom he had been "trying for months to establish a relationship with" (Livaneli 2020: 160).

The relationship between the two evolves quite rapidly within the narrative. To protect her from future similar incidents that might endanger her, Maximilian suggests he could give Nadia private lessons. Their interaction then gradually extends to the personal level, as the young woman begins to take part in Max's activities outside of his professional life. Nadia, who was part of a simple family of Romanian Jews living in Germany, gets to know and be part of the elite life of

¹¹ Missing in the English translated version.

Maximilian, a wealthy young German man from a respected and influential family. The love story between Maximilian and Nadia evolves gradually as the two get to know each other organically by spending as much time together as possible. The scenario of their story is realistic, common, and often encountered in real life: the thrill of falling in love, the pre-date emotions, the natural vulnerability to the feeling of love, etc. The relationship builds naturally, starting from “smiles of gratitude” (Livaneli 2020: 161), to walks in the park, holding hands and the first romantic kiss when he proposed her. The conventionality of the beginning of their relationship and the absence of out-of-the-ordinary occurrences facilitates the reader’s identification with the characters, thus building the basis for empathy. The love between the young people at the beginning of their journey is not a passionate one, but develops into the companion type of love, based on mutual affection, attachment, and support. The construction of the narrative does not reveal the impetuous intensity of their feelings, but it rather highlights the solidity and stability of the relationship.

Serenade for Nadia can be interpreted as a romance novel, telling the story of a love that, through the prism of a tragedy, manifests itself as pain. The young couple’s direct interaction does not exceed twenty pages. Maximilian and Nadia’s story is more like Maximilian’s story in search of Nadia. After she is arrested by the Gestapo and taken off the train as the couple headed to Istanbul to get away from the Nazi danger, Nadia does not appear in the plot anymore except for a brief moment when she waves to Maximilian off the Struma ship. The whole tragedy is not seen from the perspective of the actual victim, which is Nadia, the one who dies, but from the perspective of the one who will have to struggle with the burden of the brutal loss and, subsequently, the burden of the permanent absence of the loved one. Livaneli does not show the reactions of Nadia and the other passengers on the Struma, nor during the quarantine in Istanbul, let alone in the moments before the explosion. In fact, their deaths come as a flash. The focus is on the bloody legacy that befalls the survivor: managing absence as a repercussion of death. The novel emphasizes the consequences of death not necessarily on those who bear its rigors directly, but on those left behind who are irreversibly branded with the hot iron of desolation.

7. Conclusion

In this essay I have tried to outline some strategies by which I consider Livaneli employs strategic empathy to engage readers emotionally. *Serenade for Nadia* reflects on the catastrophic consequences of political oppression, the struggle for freedom, and the importance of empathy and moral values in a harsh socio-political reality. Livaneli emphasizes the universality of human experiences and the similarities that bind people together, inviting readers to empathize with the characters' struggles.

Livaneli strategically idealizes the character of Maximilian Wagner in *Serenade for Nadia*, portraying him as a flawless, almost mythologized figure to elicit empathy from readers. Maximilian embodies both physical and intellectual traits that align with Western ideals, emphasizing his noble character and moral values. His portrayal serves to appeal to readers and facilitate a strong emotional connection, thereby reinforcing the reader's devotion to the fictional characters.

The novel presents a tragic love story between Maximilian and Nadia, depicting their forbidden inter-ethnic and inter-religious romance set against a backdrop of extremist and racist political systems. Livaneli's narrative emphasizes the repercussions of their love and the destructive impact of societal and political oppression, ultimately leading to the tragic death of Nadia and the other victims.

Serenade for Nadia can be interpreted as a romance novel, portraying a love story that ultimately results in profound pain and loss. The novel focuses on Maximilian's struggle to cope with Nadia's brutal fate and the enduring absence of his beloved. Livaneli's narrative highlights the profound impact of death not only on the direct victims but also on the survivors who are left to grapple with the profound sense of loss and desolation.

In summary, Zülfü Livaneli's *Serenade for Nadia* encapsulates his strategic approach to storytelling, emphasizing empathy through idealized characterization to engage readers emotionally and convey powerful messages about social and political issues. The novel's tragic love story serves as a poignant reflection of the destructive forces of prejudice and oppression, and has the potential to be an effective tool for readers to resonate on a deep emotional level with the characters.

Bibliography

- Agosta, Lou. 2010. *Empathy in the Context of Philosophy*, Palgrave MacMillan, New York.
- Cuff, Benjamin M.P., Brown, Sarah J., Taylor, Laura & Howat, Douglas J. 2014. "Empathy: A Review of the Concept", in *Emotion Review*, 8, 2, p. 1-10.
- Gallese, Vittorio. 2015. "Mirror Neurons and Art", in *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, p. 441-449.
- Hoffman, Martin L. 2000. *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hogan, Patrick Colm. 2003. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hogan, Patrick Colm. 2011. *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Keen, Suzanne. 2007. *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, New York.
- Keen, Suzanne. 2008. "Strategic Empathizing: Techniques of Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Narrative Empathy", in *Deutsche Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch* 82, p. 477-493.
- Keen, Suzanne. 2010. "Narrative Empathy", in Frederick Luis Aldama (ed.), *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*, University of Texas Press, Austin, p. 61-94.
- Keen, Suzanne. 2015. *Narrative Form*, Palgrave MacMillan, New York.
- İşçi, Onur. 2020. *Turkey and the Soviet Union During World War II*, Bloomsbury Publishing, London.
- Livaneli, Zülfü. 2011. *Serenad*, Doğan Kitap, Istanbul.
- Livaneli, Zülfü. 2020. *Serenade for Nadia* (translated by Brendan Freely), Other Press, New York.
- Livaneli, Zülfü. 2021. *Serenadă pentru Nadia* (translated by Luminița Munteanu), Humanitas, Bucharest.
- Mciver Lopes, Dominic. 2011. "An Empathic Eye", in Amy Coplan and Peter Goldie (ed.), *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, New York.
- Ofer, Dalia. 1990. *Escaping Holocaust. Illegal Immigration to the Land of Israel, 1939-1944*, Oxford University Press, Oxford.
- Stoian, Mihai. 1995. *Ultima cursă – de la Struma la Mefkure*, Hasefer, Bucharest.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Mioara-Adelina ANGHELUȚĂ¹

MIHAI IACOB, ALA IZQUIERDA. *Autoimagen de Mircea Cărtărescu en España (1993-2018)*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2024. 280 p. ISBN 978-84-1351-261-7

Incluso desde el título que incluye un intervalo de tiempo, el libro de Mihai Iacob se revela no solo como una monografía de la mencionada novela cărtăresquiana, lo que lo confinaría a la crítica literaria tradicional, sino como un análisis que indaga mucho más hondo en la obra y en la construcción de la imagen pública del autor rumano con instrumentos de la imagología (tal y como el concepto *autoimagen* y el sintagma *ala izquierda* conceptualizado lo delatan).

En la actualidad, el estudio de una novela en sí ya no es suficiente, dado que un autor puede forjar su imagen dentro y fuera del texto, mediante artículos, entrevistas, conferencias, una forma de confirmación, explicación o negación de lo ya construido en el universo ficcional o en la percepción de los lectores. Además, justamente la multitud de medios de difusión democratiza el acceso del público a estos materiales, jugando a favor o en contra del autor en cuestión.

El presente libro, en que el autor desarrolla investigaciones anteriores, se propone explorar el *ethos* de Mircea Cărtărescu entre el año de la primera traducción al castellano del volumen *El sueño* y la traducción, también al castellano, de la novela *Solenoides*, tocando asimismo los procesos de edición, publicación, traducción, promoción y recepción de

¹ Universidad de Bucarest, mioara.angheluta@lls.unibuc.ro

un producto literario por la crítica y por los lectores. Además, cabe recalcar que la elección del autor y del marco analítico es altamente productiva, ya que Mircea Cărtărescu es quizá uno de los más conocidos y traducidos escritores rumanos contemporáneos a nivel mundial y posiblemente el que más haya comentado y escrito sobre la refracción de su imagen.

El estudio está formado por 5 partes: en la introducción, se enuncia el carácter de proyecto centrado en la autoimagen del autor, que continuará con *Ala derecha*, dedicado a su heteroimagen; también se plantea una serie de preguntas, a las que se ofrecen respuestas a lo largo del volumen, desde “Cuáles son los componentes del retrato explícito e implícito de Cărtărescu en España” (p. 14) hasta “De qué manera se ve influida o condicionada la autorrepresentación por las circunstancias comunicativas y el estatus del escritor en el campo literario español” (ídem).

El primer capítulo de índole teórica titulado *Consideraciones teóricas y acotación del corpus* se refiere al *ethos* autoral con su variante plural *ethe*, al macroethos, a la preimagen, a las interferencias entre la autoimagen y la heteroimagen del autor generadas por sus márgenes porosas, a la multiplicación del *ethos* como resultado de dicha interferencia, al aloethos, al paratexto y a la paratraducción, la “narración de la carrera” y la delimitación de los materiales analizados.

El segundo capítulo con el título de *Mediación y automediación* indaga sobre la construcción y la propagación de la imagen pública mediante diversos medios de comunicación, proceso que puede ser confirmado o denegado por el mismo autor. El capítulo está repartido en dos grandes ramas, la primera, titulada *La presión del sistema literario y la reacción autoral ante la mediación deficitaria*, y la segunda *Automediación* con las siguientes subdivisiones: *Cambios de código lingüístico y redes de ethos*, *autorreformulación y giro a la prosa*, *Autorreedición: redundancia y sinopticidad*, *Autoparatraducción revertida – el regreso a casa del escritor consagrado*, *El autoethos como aloethos: sobre agentes e instituciones del campo literario*.

El tercer capítulo, *Ideología en movimiento: «narraciones de la carrera» española* está dividido en 4 subcapítulos principales, como «Narraciones de la carrera» traducidas vs. ad hoc, *Habitus del escritor marginal*, *Escritor en auge: «teléfono sin hilo» y poeta esencial*, *En el umbral de la consagración*. El concepto de *narración de carrera*, formado en la psicología social e introducido por Hywel Dix en el campo de la literatura y relacionado por primera

vez a la obra de Mircea Cărtărescu por Andrei Terian (p. 167) está ampliamente desarrollado en el presente volumen, donde, además, Mihai Iacob propone sustituir el sintagma *relato autoexploratorio* por *relato legitimante* que determinaría el cambio del ethos previo, insuficiente para el autor (p. 248).

Las conclusiones sintetizan el contenido de los capítulos y las intenciones del autor, expresas también en el Anexo, como descubrir la “*representación española de Cărtărescu*” y la contribución del propio autor a esta heteroimagen, “*más allá de los textos literarios en sí mismos, por operaciones paratraductivas, como las entrevistas, las lecturas públicas y las conferencias, las (pre)autotraducciones y (pre)autoediciones*” (p. 271).

La bibliografía, repartida en dos ejes, incluye, además de las obras de Cărtărescu en rumano y traducidas al español, múltiples enlaces o referencias a entrevistas con el escritor o con los editores de sus obras (bibliografía primaria), igual que estudios de pragmática, retórica, imagología, teoría y sociología literaria de fecha muy reciente (bibliografía secundaria).

El anexo al final del libro contiene una entrevista a Mircea Cărtărescu realizada vía Messenger de Facebook entre mediados de diciembre de 2019 y mediados de enero del año siguiente por el autor del estudio, quien también la tradujo del rumano al español. La novedad de esta inserción (un regalo para los lectores) consiste en el hecho de que es el investigador el que determina al escritor, mediante el diálogo, a construirse una nueva autoimagen y reflexionar sobre la proyección parcialmente intencionada, parcialmente incontrolable de sí mismo en la percepción cultural del público (sea este rumano o forastero), pero también sobre la imagen que los lectores de otros espacios se han forjado de los escritores rumanos y de su literatura.

Las preguntas se refieren, entre otros, a la diferencia de recepción entre el mercado rumano y el español y de los países del norte de Europa, visiblemente más reservadas, a la evolución de la imagen del escritor en España, tal y como la pudo percibir, y también a la traducción de sus libros para el público español.

En amplias respuestas, el escritor comenta, por ejemplo, que la cuantificación del éxito no se basa, al fin y al cabo, en las ventas o en las críticas, sino que queda una opinión subjetiva, tal como el impacto de una obra literaria allende fronteras no depende de la brillantez de la

traducción (aunque también afirma, en la p. 269, que un traductor puede *aupar* o *destrozar* un libro), sino de una serie de factores a medio camino entre la promoción (gestionada generalmente por los editores) y el azar. Además, confiesa que todavía no tiene una explicación para la falta de un consistente eco de sus libros en países como Francia e Italia y que, en el mundo cultural, siguen funcionando prácticas rudimentarias en cuanto a la manera de evaluar un libro, como “el rumor, el boca a boca, con oscuros juegos de política literaria, y menos con hechos concretos” (p. 268). No obstante, el escritor recalca que “el talento personal de un escritor, su universalidad” (p. 269) no pueden ser remplazados por ningún artificio editorial.

El entrevistado destaca también el papel de *Solenioide* para darle más visibilidad en varios países (aunque el presente estudio se centra en una obra anterior que también marca una transición hacia el círculo de los escritores contemporáneos reconocidos a nivel internacional).

De las afirmaciones cartaresquianas presentes en la entrevista, mencionamos algunas en cuanto a la literatura y el acceso a la universalidad: ya que no existe un *alma de los pueblos*, no puede haber un Mircea Cărtărescu español, diferente del rumano; los prejuicios entorno a un país no dan margen a los escritores para hablar sobre su literatura, sino más bien sobre la historia y las condiciones sociales que experimentaron en períodos dictatoriales (“Yo quería ser Kafka, pero me obligaron a ser Solzhenitsyn”, *ibídem*, 270); el uso iterativo de palabras sinónimas o del mismo campo semántico que *ilusión* corresponden a la idea de que el propio éxito puede ser solo una impresión subjetiva que no corresponde a la realidad.

La entrevista nos revela una perspectiva inesperada, positiva, sobre la traducción indirecta en determinadas condiciones: es el caso del libro *El ojo castaño de nuestro amor* que gozó de éxito (inesperadamente, según el entrevistado) en España justamente porque la traducción al español no partió desde la versión para el público rumano, sino de otra adaptada por el mismo escritor para los lectores extranjeros, posiblemente ignorantes de las realidades rumanas; paradójicamente, quizás, desde el punto de vista de los puristas, el escritor recomendaría a los traductores extranjeros partir desde la traducción española, y no desde el texto destinado a la audiencia rumana.

Por consiguiente, quisiéramos recomendar la traducción al rumano del proyecto actual y futuro de Mihai Iacob aunque no correspondiera integralmente al texto español, sino más bien a una síntesis destinada al público rumano que tiene una visión desde dentro de las realidades sociales y literarias patrias. Consideramos que el presente estudio se debería volver accesible a los lectores rumanos no hispanohablantes porque les daría a conocer a un escritor contemporáneo desde una perspectiva más frágil (todavía provisional, en estado de edificación) y, por consiguiente, más compleja, más allá de la estampa de galardonado a nivel internacional.

La obra investigativa de Mihai Iacob se vuelve una lectura apasionante en que la carga teórica contrapesa con su aplicación, las referencias constantes a las novelas y entrevistas de Mircea Cărtărescu y a su relación con las editoriales, las traducciones y el público, tal y como las refleja en sus autoficciones o en las entrevistas. Además, junto con el aparato bibliográfico, puede funcionar igualmente como guía no solo para descodificar las autoficciones del escritor rumano, sino cualquier producto literario actual, en una época en que los mensajes de un autor hacia el público no se limitan a una narración o a un texto escrito, sino que se ven multiplicados en diversas formas por las redes sociales, más o menos controlables.

Al apuntar a la multiplicidad de ángulos que conforman un retrato, vulnerable por el mero hecho de no solaparse obligatoriamente con el reflejo intencionado, el volumen "*Ala Izquierda. Autoimagen de Mircea Cărtărescu en España (1993-2018)*" educa hacia una perspectiva más madura y matizada, aplicable a otros tipos de textos y a otras figuras públicas como los discursos políticos y sus emisores, dirección plausible ya que Mihai Iacob es también autor de un *Curso de Argumentación con aplicaciones al discurso publicitario y político* (Editorial de la Universidad de Bucarest, 2006).

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Mihaela ZAMFIRESCU¹

IOANA STOICESCU. *The Acquisition of Tense and Aspect in Romanian*.
Bucharest: Bucharest University Press, 2013. 287 p. ISBN 978-606-160263-6

This volume is an exploration of the acquisition of tense and aspect in Romanian, reliant on both longitudinal corpora and experimental data. It is based on Ioana Stoicescu's dissertation, and it provides information on the production of tense/aspect verbal forms in child Romanian, while also looking at associations between grammatical and lexical aspect in child and parental speech. Additionally, it looks into children's comprehension of some of the main tenses of Romanian: the *present*, *imperfect*, and *future*.

The book is divided into five chapters. After an introduction which summarizes the previous research on child Romanian, the author proceeds with a theoretical chapter in which she discusses the notions of tense, grammatical and lexical aspect. The second chapter also includes a substantial analysis of lexical aspect in Romanian, and the *perfect compus* as an aspectually sensitive tense. It is argued that the *perfect compus* is a perfective past with residual perfect readings.

The third and fourth chapters deal with the development of tense and aspect. The main findings of the acquisition study are the following: Romanian children are sensitive to the lexical aspect of the verb phrase in their production of temporal-aspectual verb forms. In two longitudinal corpora of child language (one collected by Larisa Avram – Avram 2001 –, and another by the author) (Chapter 3), telic verb phrases are mainly

¹ University of Bucharest, mihaela.zamfirescu@lls.unibuc.ro

found in the *perfect compus*, which is a perfective form, while atelic predicates are systematically associated with the *present* and the *imperfect*, which have imperfective readings. The author thus maintains that there is a correlation between grammatical aspect and lexical aspect in child Romanian. The same associations were found in a smaller sample of adult Romanian, in both child-addressed speech and adult-addressed speech.

The explanation is that the distributional pattern occurs because of a natural tendency of both children and adults to carry out computations in an optimal manner, avoiding coercion. This hypothesis is called the Optimal Computation Hypothesis. On the one hand, telicity and perfectivity are connected because in such sentences there is no need for an aspectual shift. The *perfect compus* is an aspectually sensitive tense that requires telic verb phrases as input. On the other hand, if the verb phrase it occurs with is atelic, aspectual coercion is triggered. Similarly, the *present* and *imperfect* are also aspectually sensitive, and they require atelic verb phrases. If the verb phrases they attach to are telic, the mismatch is also solved through aspectual coercion (De Swart 1998, Crăiniceanu 2002). Coercion is a costly operation which both children and adults tend to avoid, hence an asymmetrical distributional pattern emerges.

Another finding is that Romanian-speaking children produce tense inflections contrastively from an early age (between the ages of two and three). This observation is also based on an exploration of the longitudinal corpora mentioned above, carried out in Chapter 4. The children frequently produced *prezent*, *perfect compus* and *future* forms for the same verb, and, in some cases, they did so during the same recording session. In the child data, the *prezent* had the same readings it has in adult grammar. The author also found that children were able to produce *perfect compus* predicates with both past tense and perfect readings. Children produced the *perfect compus* to describe events in a narrative sequence and anchored them with definite time adverbials. The future was also produced, despite the fact that it was less frequently employed than the *present* and the *perfect compus*.

In an experiment presented in Chapter 4, the author addressed the question whether Romanian-speaking children aged 3-to-6 comprehend and produce the *prezent*, *imperfect*, and *colloquial future* in an adult-like manner. The experimental design was developed by Bart Hollebrandse

within the COST A33 group (Hollebrandse et al. 2011, Arosio et al. 2011, Hollebrandse et al. 2010, Hollebrandse 2010, Hollebrandse et al. in prep.). The Romanian adaptation was made by Larisa Avram within the COST A33 research project. The results showed that, at three years of age, the children performed at the chance level in the comprehension and production of the *imperfect* and the *future*. At all ages, children performed really well with respect to the comprehension and production of the *prezent* tense. The scores of the four-year-olds were significantly higher than the chance level in the comprehension of the *imperfect* and the *future*, but they were at the chance level for the production of these tenses. The results of the five-year-old children were adult-like in all conditions, except in the condition that tested the production of the *imperfect*. The author argues that this is evidence that Romanian-speaking children develop a simple deictic temporal system by the age of six, a system which differentiates between two temporal intervals, namely the time of the utterance and the time of the event.

The analysis of both the longitudinal and experimental data is thorough and the conclusions are confirmed by statistical tests. The book is a useful first step in the investigation of the child tense-aspect system in Romanian.

BIBLIOGRAPHY

- Arosio, F., B. Hollebrandse, W. Dressler, R. Argus, K. Grohmann, E. Theodorou, P. Iluz-Cohen, S. Armon-Lotem, G. Hržica, M. Kovacevic, J. Kuvac, M. Palmović, B. Fürst, D. Bittner, N. Gagarina, K. Abrosova, A. Asbjørnsen, J. Von Koss Torkildsen, I. Garcia Del Réal, Y. Rodriguez, D. Andjelcović, M. Savić, L. Van Maastricht, M. Van Koert, A. Van Hout, A. Laloi, L. Tuller, R. Montalto, L. Avram, I. Dumitrache, K. Konstantzou, H. Kyuchukov, K. Jensen-Lopez & A. Knüppel. 2011. "The acquisition of tense in 17 languages", The 36th Annual Boston University Conference on Language Development, Boston, 4 November.
- Avram, L. 2001. "Early omission of articles in child Romanian and the emergence of DP", *Revue Roumaine de Linguistique* XLVI/1-4: 105-123.
- Crăiniceanu, I. 2002. "Aspect and coercion in the Romanian Perfect Compus and Imperfect", *Balkanistica* 15: 9-146.
- Hollebrandse, B., F. Arosio, W. Dressler, R. Argus, K. Grohmann, E. Theodorou, P. Iluz-Cohen, S. Armon-Lotem; G. Hržica, M. Kovacevic, J. Kuvac, M. Palmović, B. Fürst, D. Bittner,

- N. Gagarina, K. Abrosova, A. Asbjørnsen, J. Von Koss Torkildsen, I. Garcia Del Réal, Y. Rodriguez, D. Andjelcović, M. Savić, L. Van Maastricht, M. Van Koert, A. Van Hout, A. Laloi, L. Tuller, R. Montalto, L. Avram, I. Dumitrache, K. Konstantzou, H. Kyuchukov, K. Jensen-Lopez & A. Knüppel. 2010. "Acquiring tense: a crosslinguistic comparison in 17 European languages", GALANA 4, Toronto, 1-3 September.
- Hollebrandse, B. 2010. "Acquiring tense crosslinguistically", *Let the Children Speak: Learning of Critical Language Skills across 25 Languages*, London, 23 January.
- Hollebrandse, B., F. Arosio, W. Dressler. 2011. "The acquisition of tense in 17 languages", *The 37th Incontro di Grammatica Generativa*, Rome, 24-26 February.
- Hollebrandse, B. et al. (in preparation). "Acquiring Tense: A crosslinguistic comparison in 19 European languages".
- De Swart, H. 1998. "Aspect shift and coercion," *Natural Language and Linguistic Theory* 16: 347-385.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
BUCHAREST UNIVERSITY PRESS

tipografia.unibuc@unibuc.ro

Bd. Iuliu Maniu 1-3, Complex LEU
tel: 0799 210 566

Tiparul s-a executat la Tipografia
Editurii Universității din București – Bucharest University Press