

ELIADE ET L'EXEMPLARITÉ DE KIERKEGAARD DANS *GAUDEAMUS*

NICOLE HATEM¹

ABSTRACT. *Eliade and the Exemplarity of Kierkegaard in Gaudéamus.* Eliade's relationship with Kierkegaard began in his youth and has been the subject of serious studies. Those studies analyzed and interpreted passages, which were few in number, in which an explicit reference to the Danish thinker appeared in the scholarly production of the Romanian writer in both his Memoirs and Journals. Kierkegaard's underground influence on Eliade's literary work remained to be studied. In our article, we were interested in the strongly autobiographical novel, written in 1928, *Gaudéamus*, in which alongside an explicit reference to the Danish thinker, were important elements (in terms of structure, characters, thematic, symbolism, etc.) of the aesthetic writings of Kierkegaard that Eliade had discovered shortly before, notably *The Seducer's Diary* and *In vino veritas*. Our interest focused on the reiteration in both the Kierkegaardian and Eliadian works of the myths of Pygmalion and the Eternal Feminine. It thus appeared to us that it was not only, at times of great existential choices, as he himself asserts, that the example of Kierkegaard was decisive, for Eliade, but also on the literary level.

Keywords: *Mircea Eliade, Gaudéamus, Kierkegaard, The Seducer's Diary, Pygmalion*

REZUMAT. *Eliade și exemplaritatea lui Kierkegaard în Gaudéamus.* Raportarea lui Eliade la Kierkegaard a început în tinerețea sa și a făcut obiectul unor studii serioase. Acestea au analizat și interpretat pasajele, nu foarte numeroase, unde apărea o referință explicită la gânditorul danez în producția savantă a scriitorului român, în memoriile și jurnalele sale. Mai rămăsese de studiat influența subterană a lui Kierkegaard asupra operei literare a lui Eliade. În acest articol ne focalizăm pe romanul autobiografic scris în 1928, *Gaudéamus*, unde, alături de o referință explicită la gânditorul danez, se regăsesc elemente importante (la nivelul structurii, personajelor, tematicii, simbolicii etc.) din scrierile estetice ale lui Kierkegaard pe care Eliade le-a descoperit cu puțin timp înainte, în special *Jurnalul seducătorului* și *In vino veritas*. Interesul nostru s-a focalizat pe reluarea miturilor lui Pygmalion

¹ **Nicole HATEM** est Chef du département de philosophie à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Elle s'intéresse à la pensée existentielle et a publié *Raïssa Maritain ou le courage philosophique* (Orizons, 2015) et *Éric Rohmer, Graham Greene et le pari de Pascal* (éd. du Cygne, 2016). Email : nicole.hatem@usj.edu.lb

și a eternului feminin în cele două opere kierkegaardiene și eliadiene. Ni se pare că exemplul lui Kirkegaard a fost determinant, nu numai în momentele marilor alegeri existențiale, cum o spune Eliade însuși, ci și pe plan literar.

Cuvinte cheie: *Mircea Eliade, Gaudeamus, Kierkegaard, Jurnalul seducătorului, Pygmalion*

Eliade a reconșu, dans son autobiographie (*Promesses de l'équinoxe* 184), dans son *Journal* (*Portugal Journal* 154) et dans ses entretiens (*Epreuve du labyrinthe*, 27-28), l'importance de Kierkegaard, pour lui, dans sa jeunesse. Et même s'il mentionne toujours l'article qu'il a publié sur sa pensée en 1928, « Kierkegaard : fiancé, pamphlétaire et ermite » (*Cuvântul*), il révèle que c'est sur le plan existentiel qu'il fut surtout marqué par lui. Il rompt, en effet, une relation amoureuse après avoir fait comprendre à sa partenaire, à travers une citation de Kierkegaard, qu'une jeune fille peut faire d'un homme un génie, mais non une épouse et il se marie, quelques années plus tard, avec une autre pour expérimenter les effets qu'aurait eu la vie de ménage sur la capacité créatrice du Danois (*Promesses de l'équinoxe* 186, 381-382). Le phénomène identificatoire est donc patent et se manifeste, dans sa jeunesse, tout particulièrement aux moments décisifs. Le *Journal* posthume, écrit au Portugal, nous révèle qu'il en fut de même dans la période qui a suivi le décès de sa première femme, à la fin de l'année 1944, et où il lui fallut faire de nouveaux choix personnels dans un contexte politique très difficile, celui de la menace de l'occupation soviétique de son pays. Il s'était demandé alors s'il devait mener, à l'imitation de Kierkegaard, une vie de « reclus » (173). Or, si l'examen de l'influence de l'écrivain danois sur la production savante d'Eliade, relativement minime comparée à celle qu'il eut sur sa vie, a déjà bénéficié d'études sérieuses, notamment celle de Leo Stan (« On religion » 55-76), on ne s'est pas, à notre sens, suffisamment intéressé à une influence, plus souterraine, celle sur son œuvre de fiction. Et, pourtant, dans ce domaine, l'empreinte kierkegaardienne est censée être plus sensible qu'ailleurs en raison, premièrement, de la prédilection affirmée d'Eliade pour les ouvrages « littéraires » de l'écrivain danois (*Portugal Journal* 60), deuxièmement, de l'homogénéité du genre et, finalement, de la forte teneur autobiographique des romans d'Eliade qui doivent donc refléter aussi ce qu'il a vécu, conditionné, jusqu'à un certain point, par sa lecture de Kierkegaard. Il nous a donc semblé que le roman *Gaudeamus*, inspiré des années de formation universitaire d'Eliade et qui a été rédigé la même année que la publication de l'article sur Kierkegaard, pouvait être une bonne pierre de touche de la pertinence de notre raisonnement. Mais nous voulons placer notre travail sur une œuvre de fiction de l'auteur roumain

dans le cadre plus large de sa pensée, en nous référant à la notion d'exemplarité. En voici la raison.

Eliade intitule un chapitre du premier volume de ses *Mémoires. Les Promesses de l'équinoxe*, « À l'exemple de Kierkegaard » (175-204), alors que, quantitativement, l'évocation de celui-ci se réduit à quelques lignes. Dans son *Traité d'histoire des religions*, les fiançailles rompues de Kierkegaard et donc son célibat lui servent d'exemple pour illustrer l'actualisation, par un usage inconscient, d'un modèle mythique, en l'occurrence celui d'Achille, qui préfère être un « héros » à une existence heureuse auprès d'une épouse (330). Aux deux exemplarités, existentielle et archétypale de Kierkegaard, aux yeux d'Eliade, nous voulons ajouter une troisième, littéraire, qui n'est pas sans rapport avec les deux autres et, après avoir mesuré son importance, donner peut-être au titre « À l'exemple de Kierkegaard » de l'autobiographie toute sa portée.

***Gaudeamus* et *Le Journal du séducteur* : le mythe de Pygmalion**

Apparemment, la présence de Kierkegaard dans le roman *Gaudeamus* est discrète, se limitant à une occurrence dans la deuxième partie (219). Celle-ci, qui relate (sous une forme épistolaire), la rupture entre le narrateur et une étudiante du nom de Nishka, est la transposition de l'épisode de la vie d'Eliade que nous avons déjà évoqué en nous référant à ses *Mémoires*. Aussi peut-on considérer que la mention du nom de Kierkegaard, même dans un roman qui renferme plusieurs noms d'écrivains (comme ceux de Pascal, de Dante et de Papini) cesse d'être secondaire (60, 141, 110). Son intérêt s'accroît encore quand on sait que le contexte dans lequel il est prononcé se caractérise par la présence d'un lexique propre à la pensée de l'écrivain danois : l'« événement décisif », le « saut », la tentation, l'angoisse (212, 213). Mais aussi indéniable que semble être l'importance de la présence kierkegaardienne à cet endroit du récit, nous allons tenter de montrer qu'elle s'étend, en réalité, à tout le roman au point que de nombreuses pages de *Gaudeamus* peuvent être considérées comme une sorte de palimpseste des textes « esthétiques » de l'écrivain danois à travers lesquels Eliade a découvert la pensée de celui-ci : *Le Journal du séducteur* et *In vino veritas*. Le premier a pour « héros » l'esthéticien Johannes, une figure à laquelle Eliade s'est particulièrement attaché dans son article sur Kierkegaard, ainsi que l'a relevé Leo Stan (58). Du second, nous retiendrons le discours sur la femme prononcé par Victor Eremita et qui a servi à la communication indirecte entre Eliade et la jeune femme qu'il fréquentait en 1928. Dans la comparaison que nous allons mener, nous commencerons par mettre en parallèle *Gaudeamus* et *Le Journal du séducteur*, afin de voir où se vérifie particulièrement la ressemblance que nous avons affirmé exister entre les deux œuvres.

Du point de vue de la structure, nous remarquons que le roman d'Eliade et *Le Journal du séducteur* présentent une combinaison similaire de textes narratifs,

de pages d'un journal et de lettres. Certes, l'importance et la distribution de chacun de ces éléments diffèrent dans les deux récits. Mais, d'une manière générale, dans l'un et dans l'autre, le vécu amoureux est accompagné d'une réflexion intense qui l'éclaire, commande son cours et se trouve être surtout le fait du personnage masculin. En effet, le lecteur n'entend directement la voix de l'héroïne que rarement et, surtout, à travers quelques lettres où elle affirme son appartenance totale à l'homme qu'elle aime, malgré la rupture (*Le Journal du séducteur*, 292 ; *Gaudeamus*, 241). Celle-ci, brutale fait suite immédiatement à l'acmé de la relation amoureuse, et se voit soulignée, au plan de la composition, par le passage d'une partie à une autre, dans *Gaudeamus*, et par la fin du récit dans *Le Journal du séducteur*. Par ailleurs, nous remarquons que, dans les deux intrigues, l'aventure centrale du couple amoureux (celui de Johannes-Cordélia, pour *Le Journal du séducteur* et du narrateur-Nishka, pour *Gaudeamus*) est encadrée par une série d'autres aventures (quelquefois à peine ébauchées) qui constituent des possibles attractifs ou répulsifs pour le partenaire masculin du couple principal.

En ce qui concerne les personnages autour desquels tournent les deux histoires, ils partagent de nombreux traits communs. Ainsi le narrateur de *Gaudeamus*, sans être un séducteur, est réfléchi, érudit (142), dissimulé (49, 110, 182, 212, 219, 227) et aussi peu donjuanesque (164) que l'est Johannes (288). Mais c'est surtout la similitude au niveau de la personnalité des héroïnes qui est frappante : les deux sont fières, agressives (*Le Journal du Séducteur*, 320 ; *Gaudeamus*, 136) et leur aspiration à mener une vie intense, loin de la médiocrité et de la banalité (*Le Journal du séducteur*, 337 ; *Gaudeamus*, 80-85, 133) constitue le moteur principal de l'intrigue. Celle-ci consiste principalement en une histoire d'amour tourmentée dont le sens se ramène à l'idée-clé que l'éros est une éducation (voir une récréation) de la femme. En raison de l'importance de cette conception de l'amour, nous allons quelque peu détailler la manière dont elle se déploie dans les deux œuvres.

Le premier moment de la formation de la femme comporte sa libération du schéma de la relation conventionnelle entre les sexes (fiançailles et mariage). Ainsi, pour Johannes, les fiançailles sont l'antonyme de la liberté personnelle (338) et, pour les personnages de *Gaudeamus*, le mariage est synonyme de médiocrité, d'« abrutissement spirituel », de « suicide spirituel » (232, 131). L'un des moyens de l'émancipation est d'instrumentaliser un tiers en le transformant en repoussoir. Ce procédé fait partie de la tactique consciente de Johannes alors que l'ami de Nishka en bénéficie sans l'avoir voulu. Ainsi, nous lisons dans le *Journal* de l'esthète kierkegaardien, avant que s'amorce sa propre relation amoureuse avec la jeune fille, ces mots : « Je veux que Cordélia s'amourache de lui [Edouard], se dégoûte grâce à lui de l'amour banal et franchisse ainsi ses propres limites » (338); puis, après la reconnaissance de leur amour mutuel, et toujours dans le

même but d'éloigner la jeune fille « du général »² en l'amenant à rompre leurs fiançailles, Johannes voudra qu'elle se rende à la maison de son oncle fréquentée par des couples de fiancés et de laquelle il donne une image répulsive puisqu'il affirme que le bruit des baisers qu'on y entend est pareil à celui des « tue-mouches » (354). Dans *Gaudeamus*, les fiançailles sont celles de Nishka, mais elle les rompra dès que le narrateur manifesterait le désir de renouer avec elle et lui fera prendre conscience de l'incapacité de son fiancé à « s'élever » (133). Ce rejet de l'éthique sociale répond au désir des deux héroïnes suscité par l'enseignement de leur mentor : pour Cordélia, il s'agit de satisfaire à la condition permettant d'éprouver l'éros dans sa plénitude qui est le secret, l'énigmatique (351, 395) et, pour Nishka, d'être soi-même (134). C'est par un geste très symbolique que ces personnages féminins marquent leur refus des liens conventionnels puisqu'elles vont jeter, toutes les deux, des anneaux. Dans la scène décrite dans *Le Journal du séducteur*, les anneaux sont ceux d'un jeu ; après les avoir reçus de son fiancé, Cordélia les lancera en l'air de manière à l'empêcher de les lui rendre et accompagnera son mouvement « d'un regard d'une audace sans bornes » (402). La traduction, dans la réalité, de son geste ne tardera pas à se manifester : ce sera l'annonce de la rupture de ses fiançailles (406)³. Dans le cas de l'héroïne de *Gaudeamus*, la symbolique de la rupture est moins complexe et le geste plus prosaïque ; néanmoins son sens n'en diffère pas. Le narrateur nous le rapporte de la manière suivante : « Elle [Nishka] arracha de son annulaire sa bague de fiancée et la jeta par-dessus les rochers » (135). Et, persuadée que les normes sociales font le lit de la médiocrité, Nishka proposera, un peu plus tard, à l'homme qu'elle aime de vivre en « mari et femme, [...] sans témoins et sans consécration officielle » ; elle accompagnera cette offre d'un jugement digne d'une esthéticienne accomplie, puisqu'elle estimera que « la beauté d'une telle décision » serait « grandiose » (243). Enfin, après son abandon par le narrateur, la jeune femme, à nouveau fiancée, retire sa bague du doigt, lors de leur dernière rencontre, comme pour lui signifier qu'elle est toujours disposée, s'il en exprimait le désir, à mettre en application sa doctrine et à rompre tout lien officiel qui l'unit à un autre homme et à se tourner vers un amour non codifié socialement (260).

Mais cette éducation qu'on peut qualifier, à la suite de Johannes, de « morale », dans le sens d'éthique de soi (321), se fait conjointement avec une éducation intellectuelle au moyen de livres (*Le Journal du séducteur*, 321 ; *Gaudeamus*, 135). Bien que les stratégies de lecture des deux maîtres soient

² C'est la catégorie, empruntée à Hegel, par laquelle Kierkegaard spécifie, dans *Crainte et Tremblement*, l'éthique (146).

³ Qu'il faille interpréter, comme nous l'avons fait, le geste de Cordélia, le discours que prononce Johannes, à l'occasion du banquet auquel il participe dans *In vino veritas*, nous en donne la preuve : « Si une nouvelle Cordélia me tombe sous les yeux, je jouerai *L'anneau n° 2* » (69).

différentes, elles visent à faire évoluer leur élève vers un monde nouveau pour elle (pathétique et merveilleux, pour Cordélia, héroïque, pour Nishka). Si nous mentionnons cet aspect du rapport entre les protagonistes des deux histoires, c'est que nous ne voulons pas passer sous silence le seul nom d'écrivain qui, dans *Gaudeamus*, concurrence, par son importance pour le récit, celui de Kierkegaard : Ibsen. En fait, ce n'est pas son nom que le narrateur mentionne, mais celui de Brand dont il va faire découvrir à Nishka, à travers la pièce éponyme, la personnalité en quête d'absolu. Il écrit à ce propos : « Je l'obligeais à renoncer à ses petits dieux en terre cuites, à ses lectures de pensionnaires adoratrices de poètes bien pomponnés et d'essayistes habiles. Je lui ai parlé de Brand sur un ton sévère. Je lui ai inculqué l'amour pour l'âpre esprit viril du pasteur. Je lui ai fait connaître cette âme nordique et tourmentée en y découvrant des trésors » (137). Or, si l'on tient compte de la remarque de Ricketts selon laquelle Eliade considérait Kierkegaard, en raison de son influence sur Ibsen, comme « le précurseur direct de Brand » (214), on comprend que la présence de l'écrivain norvégien, dans le roman, ne relativise pas celle de l'auteur danois, mais confirme que *Gaudeamus* a été écrit dans un « esprit kierkegaardien »⁴.

Aider la femme à sortir de sa « société close » et l'initier à des auteurs exigeants sont des actions qui peuvent passer pour être assez ordinaires entre des jeunes gens surtout s'ils sont étudiants, comme c'est le cas dans *Gaudeamus*, mais en réalité, elles ne sont pas anodines. Dans les deux œuvres, elles s'inscrivent dans un projet de formation d'une si grande ampleur qu'il oscille, dans les discours de Johannes et du narrateur de *Gaudemaus*, entre celui du demiurge et celui du créateur, avec une identification commune et explicite à Pygmalion (*Le Journal du séducteur*, 406 ; *Gaudeamus*, 157)⁵. Outre cette correspondance exacte entre les récits de Kierkegaard et d'Eliade, nous relevons deux autres dans l'art de leurs « sculpteurs » : l'une tenant à leur technique, l'autre à son résultat. En ce qui concerne la première, elle peut être décrite, en filant la métaphore, comme cherchant à repérer les points où les outils doivent, dans ce qu'offre le matériau, travailler (mettre au jour, couper, polir, etc.). Pour ce qui est de l'œuvre finale, on peut dire qu'elle est révélation de l'être de ce matériau qui est l'être de la femme. Grâce à la personnalité très réflexive des deux personnages masculins qui s'expriment dans leur narration, dans leurs journaux et dans leurs lettres, il est aisé de mesurer la profondeur de leur prise de conscience de la nature de la relation qu'ils ont nouée avec Cordélia ou avec Nishka. Les laisser parler à tour de rôle suffit

⁴ Dans *The Portugal Journal*, nous trouvons cette expression dans un jugement qu'Eliade rapporte de T. Böhlén au sujet de *La Porte étroite* de Gide. Ce roman serait, d'après le théologien suédois, l'enfant légitime de « l'esprit kierkegaardien » dans la mesure où on y assiste à un sacrifice pareil à celui de l'Abraham de *Crainte et Tremblement* (160).

⁵ Dans *Gaudeamus*, c'est Nishka qui, la première, décrit le rapport que le narrateur entretient avec elle comme étant celui de Pygmalion avec sa statue (157).

à attester la justesse de ce que nous avons essayé de saisir de leur geste d'artiste. Voici ce que pense le narrateur de *Gaudeamus* de son rôle de Pygmalion :

Ce qui m'attachait à Nishka c'était la passion que je mettais à la révéler à elle-même. Je travaillais son âme, tout comme je travaillais en l'écrivant un récit que j'imaginai. J'ai deviné ses désirs, ses aspirations, ses nostalgies ; je les remuais, je les éclairais, je les attisais. Je voulais créer cette Nishka que j'avais aperçue au monastère : Fièvre, libre, inquiète, cherchant à donner à sa vie un sens d'une extrême originalité (136).

Johannes, parlant de Cordélia, évoque également son « œuvre » (352, 365). Lui aussi accomplit un travail de « révélation » (que l'on peut aussi comparer à celui de Socrate), car il est persuadé que chaque jeune fille est « une énigme tenant mystérieusement la clef de son propre mystère » (310) ou, selon une autre image, « une Ariane devant le labyrinthe de son cœur [...] [et qui] possède le fil conducteur, mais ne sait pas s'en servir » (372). Ainsi, écrit-il, après leurs fiançailles auxquelles Cordélia a consenti sans véritable inclination pour lui : « Quand donc l'amour va s'éveiller j'assisterai à cette éclosion et je prêterai l'oreille à toutes les voix de la passion qui s'élèveront de son âme. Je m'assurerai de sa vision de l'amour pour m'y conformer » (352), puis devenu témoin de ce moment, il déclare qu'elle « évolue à la propre mélodie de son âme », qu'il est « la simple occasion de ses mouvements » (355), qu'il se « plie à toutes ses suggestions » (383) ; cherchant à être plus précis, il ajoute, quelques jours plus tard : « Je me surveille, dans l'observance d'une stricte retenue, afin que toutes ses virtualités, afin que toutes les richesses de sa nature divine parviennent à leur plein épanouissement (359) ; enfin, à la fin de leur relation, il se livre à l'une des formes de communication indirecte qui permet aux partenaires d'un couple, selon le commentateur de Kierkegaard, Michel Cornu, de sauvegarder leur intériorité (69) : « Un billet assez bref l'informerait aujourd'hui de son état en lui dépeignant le mien. C'est la bonne méthode » (361) ; « Je façonne mon cœur à l'image du sien. Un peintre fait le portrait de celle qu'il aime et il y trouve sa joie ; un sculpteur, lui, la façonne : c'est ce que je fais, mais sur le plan de l'esprit » (361). De ce modelage de l'âme de l'aimée, il reste un dernier élément commun aux deux artistes que nous avons mentionné précédemment et qu'il nous faut illustrer à présent : leur exaltation de sa féminité qui est l'occasion pour eux de développer la conception qu'ils ont de la femme et de sa vocation. Des longs discours et des nombreuses réflexions de Johannes et du narrateur de *Gaudeamus* à ce sujet, nous voulons retenir seulement un petit échantillon de propositions pour étayer notre affirmation sur leur manière très proche d'être des Pygmalion. Le premier écrit dans son *Journal* : « Elle ne doit pas tendre à l'infini par la voie laborieuse de la pensée ; la femme n'est pas née pour cet effort ; elle doit y parvenir par les voies faciles de l'imagination et du cœur » ; « La

femme est l'être pour autre chose [...] La femme ne s'éveille qu'à l'appel de l'amour : auparavant, elle est songe [...] c'est dans l'instant que la femme est tout » (397, 298, 400, 401). Le second assure : « Moi, je créerai Nishka, je lui imposerai d'accomplir, de dépasser et de mieux éclairer tous ses dons d'exquise féminité » ; « Je voulais qu'en elle circulent toutes les sources de la plus noble féminité » ; « L'âme féminine est passive et se laisse féconder par l'esprit et par les valeurs masculines » (138, 164, 231).

Mais si les deux Pygmalion se considèrent comme les sculpteurs de l'âme féminine, est-ce à dire que le passage d'une érotique spirituelle à une érotique physique leur soit interdit ? C'est effectivement le cas dans *Gaudeamus*. Le narrateur, qui n'a pas cessé d'insister, en parlant de son œuvre, sur la création ou le modelage de l'âme de Nishka (138, 139, 237), a intégré son refus de la conversion sensuelle de leur relation, dans une pensée de l'héroïsme qui commande son existence. En revanche, la transition d'un genre d'éros à un autre fait partie du plan de séduction de Johannes qui s'y prépare en lisant un passage célèbre de *Phèdre* (253c-257b) (388). Faut-il attribuer à cette différence d'attitude, le fait que Johannes n'a eu qu'un instant le désir très vif de posséder son œuvre alors que le narrateur de *Gaudeamus*, lui, considère que l'âme de Nishka poussant « comme une plante » dont les « racines » seraient dans la sienne, lui appartient (212, 210) ? En tout cas, l'instant du désir de possession de Johannes est important, car c'est celui où il se compare à Pygmalion, un Pygmalion qui serait désespéré de voir sa statue redevenir pierre – Cordélia ayant rompu, à cet instant, leurs fiançailles (406).

Façonnées par leur démiurge ou au moins révélées à elles-mêmes par leur éducateur, et dans les deux cas en se prêtant à cette métamorphose – selon la modalité de la soumission totale chez Nishka (136) ou de l'opposition comme élément de l'apprentissage, chez Cordélia (356) –, les héroïnes des deux récits en arrivent à devenir très proches l'une de l'autre, comme il apparaît dans les lettres qu'elles écrivent après la séparation. Elles s'y présentent comme les créatures de leur Pygmalion. Cordélia avoue à un tiers : « Je ne pense que par lui chacune de mes pensées » (290) et à l'intéressé elle assure qu'elle lui appartient, que son sentiment est celui de l'adoration et qu'elle se considère comme son « esclave » (293) ; de son côté, Nishka confie à l'homme qu'elle aime et qui l'a abandonnée que, pour s'exprimer, elle emprunte ses mots et sa manière d'écrire (217), qu'il est le « Dieu » qui l'a créée, qui lui « a donné une âme », d'où son souhait qu'il soit son « maître » (241).

Qu'en est-il, à présent, de la jouissance qui, par définition, préside à l'action de l'esthéticien ? On ne sera pas surpris d'apprendre que Johannes confirme cette primauté presque à chaque page de son Journal, en même temps qu'il nous découvre la variété des objets de son plaisir dont le beau, le possible, ou l'abandon libre de la femme (297, 315, 321). La jouissance est-elle également

une dimension importante du rapport du narrateur de *Gaudeamus* à Nishka ? À la vérité, et bien que se situant comme Johannes hors des normes de la morale traditionnelle, il ne connaît guère une volupté d'une essence pareille à celle que ressent Johannes, hormis dans l'expérimentation humaine (*Le Journal du séducteur*, 347, 412 ; *Gaudeamus*, 164, 218). Le double modèle de Pygmalion et du héros tragique qu'il s'est donné lui interdit, en effet, une telle jouissance. Par exemple, il arrive, d'une part, au Pygmalion en lui, d'être désespéré parce qu'il n'a pas réussi à créer la femme parfaite (161) et, d'autre part, au héros tragique qu'il s'efforce d'incarner, d'affirmer qu'« on ne goûte vraiment une chose qu'en y renonçant » (70). Les plaisirs, pourtant, ne sont pas totalement absents de son rapport à autrui, mais ils prennent un caractère sadique prononcé (lui-même les qualifie de diaboliques) (161) ou bien ils relèvent essentiellement de la *libido dominandi* (135, 117) – ce qui est le risque inhérent à tout exercice de maîtrise.

Nous savons que Pygmalion ne tarda pas à devenir amoureux de sa création. Et même s'il fallut du temps avant que le narrateur de *Gaudeamus* admette la nature véritable du sentiment qu'il éprouvait, celle-ci lui fut révélée lors d'un épisode important pour notre comparaison parce qu'il duplique une scène du *Journal du séducteur* qui, elle-même, est une transposition d'une scène vécue par Kierkegaard après la rupture de ses propres fiançailles et qu'il relate dans une lettre à un ami : dans les trois récits, le narrateur se sent attiré, à des degrés divers, par une jeune femme qui ressemble à l'être aimé. L'épisode de *Gaudeamus* se situe à Rome et le narrateur raconte l'amour fou qui le saisit pour une passante avant qu'il comprenne la raison de ce coup de foudre. Dans son *Journal*, Johannes, cherchant à illustrer la dialectique de l'amour, rapporte comment, amoureux d'« une jeune fille [...] à Dresde », il y a rencontré une « actrice qui lui ressemblait à s'y méprendre » et comment il a voulu faire sa connaissance » et a découvert, alors, que la ressemblance n'existait pas (381). Quant à Kierkegaard, c'est à Berlin qu'il a vécu ce phénomène de projection puisqu'il y a rencontré une actrice qui lui a semblé ressembler à Régine (*Le Journal du séducteur*, 381 n. 81). Évidemment, le sens de toutes ces scènes est donné dans *Gaudeamus* comme étant l'invasion dans le champ de la conscience (et même de la vision) de l'image de l'être aimé.

Nous allons, à présent, conclure notre comparaison en nous intéressant à ce qui constitue la fin de la relation amoureuse dans les deux couples du maître et de son élève, au moment où, précisément, le nom de Kierkegaard surgit dans la trame du récit d'Eliade et où, dans les deux œuvres, le lexique associé au choix et caractéristique de la pensée du Danois, devient prégnant (angoisse, saut, etc.). La fin est marquée, dans *Le Journal du séducteur* et dans *Gaudeamus*, par un baiser. À ce propos, remarquons, d'abord, qu'il est normal que, dans des récits où le mythe de Pygmalion sert de canevas ou de thème majeur, le baiser donné par l'artiste à son œuvre inaugure une nouvelle étape

de leur rapport. Et si, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, l'amour exprimé d'une manière sensible par Pygmalion, avec l'impression qu'il a d'une réponse de la statue à son baiser, va le conduire à s'adresser à la divinité pour lui demander de rendre leur union possible, dans les deux adaptations de ce mythe que nous analysons, le baiser annonce la fin prochaine de la relation. Johannes, qui loue dans le banquet d'*In vino veritas* le baiser (68), comprend, ainsi qu'il le note dans une page de son *Journal*, que « le pas est franchi », le jour où Cordélia l'embrasse avec la gorge qui palpète et il avoue qu'il « songe sérieusement à battre en retraite », mais qu'il doit, avant cela, amener la jeune fille à devenir sienne, librement (382). Plus loin, il précise qu'il pourrait rompre lui-même leurs fiançailles, mais qu'il se priverait du « spectacle si attrayant de ce *salto mortale* passionnel » (395). C'est, dans sa correspondance avec Nishka, que le narrateur de *Gaudeamus* explique à la jeune femme que leur séparation et sa claustration sont dues au « long » baiser qu'ils ont échangé au lendemain de la veille de Noël où le nom de Kierkegaard a été prononcé (221). Ce nom est, en fait, la véritable clef interprétative de l'événement qu'a constitué le baiser, car il dit l'importance de ce « premier » contact physique entre les protagonistes⁶. Pour en saisir l'enjeu, il faut revenir au dernier chapitre de la première partie où est relatée la période précédant la veille de Noël. La méditation du narrateur dans ce chapitre tourne autour de l'attente (le mot et ses synonymes sont répétés huit fois) d'un « événement décisif », d'« une nouvelle tentation », d'un « saut », mais qui provoque, en raison de son indétermination, l'affect spécifique de l'angoisse (213-214). Nous nous trouvons plongés, à travers ce vocabulaire, dans l'atmosphère kierkegaardienne propre à l'acte de liberté qui est précédé et accompagné d'une angoisse devant le rien, le possible, autre nom d'une tentation qui attire et repousse à la fois et à laquelle on pense échapper par un *salto mortale*, selon l'expression de Johannes – saut salutaire ou prenant la forme d'une chute. On pourrait sans doute juger contradictoire que la liberté dépende, pour le narrateur de *Gaudeamus*, de la survenue d'un événement, puisque celui-ci renferme en soi l'idée d'une nécessité extérieure ; mais, outre que l'événement peut être une simple occasion pour la liberté de s'exercer, le narrateur avait déjà affirmé que « l'événement doit être soumis au héros » (116). Cet événement sera, pour le couple qu'il forme avec Nishka, la soirée de la veille de Noël, ce qu'elle comporte d'angoisse, de tentation et d'acte irréversible. Il est très remarquable qu'au début de la soirée, alors que le narrateur parlait à Nishka de Kierkegaard⁷, la jeune fille lui déclare qu'elle est à la fois heureuse et

⁶ Kierkegaard a souligné, dans *Le Concept d'angoisse*, la différence qu'il y a entre un premier acte et les suivants, de même nature (132).

⁷ Et les trois points de suspension qui suivent le nom du philosophe peuvent signifier ou bien la longueur du discours qui ne va pas être rapporté ou bien sa discordance avec la situation puisque le narrateur remarque que la jeune fille sommeille (220).

inquiète, c'est-à-dire très précisément qu'elle éprouve l'ambivalence de l'angoisse décrite par le penseur danois comme « une antipathie sympathique et une sympathie antipathique » (*Concept d'angoisse* 144). Le baiser sensuel, le matin, au réveil, parce qu'il est le premier de cette nature entre eux, marque le début d'une relation autre, c'est-à-dire que leur relation acquiert une « qualité nouvelle », dans le langage de Kierkegaard : il n'est plus possible de l'appeler amitié et il est impossible de faire comme si l'acte n'avait pas eu lieu ; d'où l'épouvante du narrateur qui l'interprète comme une défaite par rapport à son idéal d'héroïsme. Et dans la lecture kierkegaardienne que nous faisons de ce passage de *Gaudeamus*, il nous faut relever que ce baiser fut d'une spontanéité telle qu'il surprit les jeunes gens (221) ; c'est là une illustration parfaite de ce qu'on lit dans *Le Concept d'angoisse* au sujet de la liberté qui surgit et ne s'explique pas et que la métaphore du saut essaie de traduire (133). Ainsi, le roman d'Eliade montre ce que ces autres textes purement autobiographiques nous avaient permis d'affirmer dans notre introduction, à savoir que la présence de Kierkegaard ne devient jamais aussi sensible que lorsque du décisif apparaît.

Le deuxième moment de cette fin de la relation amoureuse est celui du renversement de rôles puisque l'homme qui désire la rupture définitive amène sa partenaire à croire que c'est elle qui la veut. La formule qu'utilise Eliade lui-même, dans son ouvrage autobiographique, *Les Promesses de l'équinoxe*, est très éloquente : faire croire à l'autre qu'on se sacrifie en la sacrifiant (200). Ainsi Johannes sera le séducteur-artiste qu'il se reconnaît être en poussant Cordélia à rompre elle-même leurs fiançailles pour s'abandonner librement à lui avant qu'il ne l'abandonne à son tour, définitivement. C'est avec une lucidité totale qu'il écrit dans son *Journal* : « Je saurai bien faire en sorte qu'elle prenne l'initiative d'une rupture » (344) et il va même jusqu'à noter : « Il vaudrait vraiment la peine de savoir si l'on ne peut se dégager d'une jeune fille en exaltant sa fierté au point qu'elle s'imagine être elle-même lasse des relations » (412). Dans le cas du narrateur de *Gaudeamus*, sa tactique consistera à rappeler à Nishka qu'en ne cédant pas à leur désir de s'unir, il ne fait que réaliser son souhait, à elle, de le voir « supérieur aux autres » (221, 240).

Enfin, la relation des protagonistes s'achève dans les deux récits d'une manière semblable : au moment où la femme devient ce que son éducateur voulait qu'elle soit, il la quitte ou bien parce qu'il a obtenu ce qu'il considère être « la jouissance suprême » (*Le Journal du séducteur*, 344) ou bien parce qu'il prend peur des conséquences, sur sa propre réalisation de soi, d'un engagement avec autrui. Ainsi, pour Johannes qui ne goûte vraiment que l'instant où une femme libre s'abandonne à lui, l'émancipation de Cordélia des liens conventionnels et leur rencontre clandestine sonnent le glas de son rapport à elle : il va même jusqu'à lui renvoyer sans les ouvrir les lettres qu'elle lui adresse (292). Pour ce qui est du narrateur de *Gaudeamus*, après le double aveu de son amour et de sa volonté

d'y résister pour assurer, précisément, le progrès de celle-ci (239), il rejette la proposition de Nishka de mener une vie commune hors du mariage. Pourtant, comme elle le lui écrit, en choisissant librement son partenaire, elle est devenue telle qu'il l'a voulue : « N'oublie pas que c'est toi qui m'as appris à toujours aider le compagnon que je choisirais. C'est toi que j'ai choisi. Je te revendique, je te veux » (244).

De la lecture par Eliade, dans sa jeunesse, du *Journal du séducteur*, nous avons montré une empreinte à ce point sensible laissée sur *Gaudeamus* qu'on peut parler de symétrie entre les deux œuvres, à plus d'un niveau (celui de leur structure, de la symbolique, de la nature et de la fin du rapport de leurs principaux personnages, etc.). Ceci légitime que nous nous posions la question suivante : de sa découverte, à la même époque, d'un autre texte esthétique de Kierkegaard, *In vino veritas*, est-il possible de déceler aussi des traces ou au moins des correspondances significatives ? En nous référant à l'intégralité du passage qu'Eliade cite très partiellement dans ses *Mémoires*, nous constatons qu'il renferme comme une sorte de pendant du mythe de Pygmalion, créateur d'une femme idéale, le mythe de l'éternel féminin qui pousse, selon la célèbre expression de Goethe, l'homme « vers en haut » (v. 12110-12111). Reproduisons le passage d'*In vino veritas* cité par Eliade et qui est emblématique de la version romantique du mythe de l'éternel féminin :

Beaucoup sont devenus génie grâce à une jeune fille, héros grâce à une jeune fille, poète ou saint grâce à une jeune fille – mais l'homme n'est pas devenu génie par celle qu'il a obtenue, car elle n'a fait de lui qu'un conseiller d'État; il n'est pas devenu héros par celle qu'il a épousée, car il n'est parvenu par elle qu'au grade de général; il n'est pas devenu poète par la compagne de sa vie, car, par elle, il n'a produit que des enfants; il n'est pas devenu saint par celle qui lui a été accordée, car il n'en a pris aucune, et il n'en voulait avoir qu'une, celle qu'il n'a pas eue, comme chacun des autres est devenu génie, héros, poète, par celle qu'il n'a pas obtenue (56).

Nous allons voir jusqu'à quel point il nous est possible de repérer, dans *Gaudeamus*, ce nouveau mythe de l'éternel féminin tel que présenté dans *In vino veritas*. Auparavant, il nous faut répondre à une question essentielle : pourquoi d'emblée avons-nous écarté de notre examen comparatif *Le Journal du séducteur* ?

Gaudeamus, In vino veritas et La Répétition : le mythe de l'éternel féminin

De nombreux éléments dans le texte du *Journal* de Johannes tendent à réfuter cette exclusion : son auteur ne déclare-t-il pas, à sa manière quelquefois très cynique, qu'« une jeune fille est née maîtresse dans l'art d'apprendre, à défaut d'autre chose, la façon de la tromper » (361) ? Ne qualifie-t-il pas de « sottise » le

choix d'un officier de se fiancer avec une fille très jeune « pour la former » selon son idéal alors qu'il faudrait plutôt « s'instruire auprès d'une jeune fille » (364) ? N'est-il pas dit de lui qu'il a toujours besoin des êtres comme « stimulant[s] » et lui-même ne reconnaît-il pas que ce sont les « belles » qui sont le stimulant le plus « efficace » (207, 289, 307) ? Certes, mais ces premiers propos sont révélateurs surtout, comme nous l'avons vu, de sa technique de séduction qui est d'épouser au plus près les sentiments et les impulsions d'une jeune femme pour se l'attacher puis pour savoir comment s'en détacher ? Quant au besoin de stimulation, il est celui de l'esthète toujours en quête de plaisirs, d'aventures pour conjurer l'ennui menaçant et, s'il est vrai que Johannes jouit de dons de l'esprit assez exceptionnels (288), il ne manifeste aucun désir de se perfectionner et de réaliser une œuvre quelconque⁸. C'est donc avec cette double clef qu'il faut comprendre certaines confidences de Cordélia qui auraient pu faire croire à une variation sur le mythe de l'éternel féminin : « Il était un incomparable instrument, toujours vibrant d'un registre sans pareil ; il résumait en lui tous les sentiments du cœur et tous les états de l'âme » ; « J'écoutais avec une angoisse indescriptible, mais remplie d'une indicible et mystérieuse félicité, cette musique que je provoquais » (290, 291). *A contrario*, *Gaudeamus* semble illustrer le mythe de la femme qui révèle à l'homme ses potentialités et le pousse à les actualiser, mais d'une manière indirecte.

N'est-ce pas ce don particulier d'élever les capacités masculines à leur plus haut degré que le narrateur du roman d'Eliade reconnaît à Nishka et qu'il a cherché à développer en elle ? Nous l'entendons dire : « Je voulais créer cette Nishka que j'avais aperçue au monastère [...] arborant [...] cette ineffable capacité de contrarier l'orgueil masculin, de mobiliser l'intelligence et le cœur afin qu'ils dépassent la commune mesure, de stimuler les puissances étrangères jusqu'à ce qu'elles se déchaînent dans l'œuvre » (136) ; il le lui dira ouvertement : « Tu peux stimuler les âmes mâles ; c'est là un don vraiment rare. L'homme qui se trouvera à tes côtés sera torturé par l'obsession de se dépasser sans cesse » (163). Sans doute peut-on supposer que s'il a détecté ce pouvoir dans la jeune femme, c'est qu'il a ressenti sur lui son effet. Toutefois, il garde le silence à ce sujet dans ses réflexions et exprime, à l'inverse, d'une manière récurrente son appréhension que la présence des jeunes femmes, et notamment de Nishka, dans sa vie soit un frein à son propre progrès en raison du temps « gaspillé » avec elles (47, 66, 96, 218). Et le lecteur peut déduire que pour un homme tel que lui, convaincu de la toute-puissance de sa volonté au point d'estimer qu'elle peut se substituer à la grâce divine (146), la grâce apportée par une femme n'a rien d'indispensable. C'est pourquoi la jeune femme, dans la mesure où la tentation qu'elle représente aiguise sa volonté, semble ne jouer qu'indirectement son rôle

⁸ Le fait que le diariste kierkegaardien n'exerce aucun métier atteste de cette absence totale de désir d'objectivation de ses dons (331).

d'éternel féminin : « Il fallait, déclare-t-il, que ma volonté agisse à travers la *tentation* dont le nom était Nishka » (164-165). Mais, précisément, tel est le point de vue défendu, dans *In vino veritas*, par Victor Eremita selon lequel le rapport de la femme à l'homme doit être négatif pour qu'elle le pousse dans le sens de l'idéalité ou, dit plus simplement : « La femme inspire l'homme aussi longtemps qu'il ne la possède pas » (56). Dans cette perspective, on comprend mieux l'épouvante de l'homme amoureux, après le baiser sensuel échangé avec Nishka qui devient le signe de la chute dans la médiocrité alors que la jeune femme aurait dû l'aider à parfaire son être héroïque (224).

Indirect, le rôle de Nishka comme figure de l'éternel féminin l'est parce que, pour le narrateur de *Gaudeamus*, il demeure seulement négatif et sans reconnaissance de sa part ; il l'est aussi parce qu'il a été mis surtout en lumière dans le cas d'un autre personnage masculin du roman qui pourrait être son double. Afin de pouvoir le montrer et mesurer l'intérêt de cette figure pour l'approche qui est la nôtre, nous devons abandonner la référence à *In vino veritas* et nous tourner vers un autre texte esthétique de Kierkegaard, *La Répétition*, dans lequel se trouve développé le thème de la femme, occasion de l'éclosion et de l'expression des potentialités masculines les plus hautes. En associant cette œuvre au travail comparatif que nous avons mené jusque-là, nous gardons à l'esprit l'idée que son statut, par rapport à *Gaudeamus*, ne saurait être le même que celui des deux autres œuvres kierkegaardiennes auxquelles nous nous sommes déjà référé. En effet, le titre de cet ouvrage ne figure pas parmi ceux qu'Eliade dit, dans ses *Mémoires*, avoir lus de Kierkegaard, lors de la découverte de son œuvre et, même plus tard, dans le *Journal* écrit au Portugal où il ébauche l'inventaire des livres qu'il possède de l'auteur danois (154). Davantage, les deux citations de *La Répétition*, que renferme ce *Journal*, sont puisées dans l'œuvre de Chestov (148). Toutefois, pour justifier la comparaison que nous allons entreprendre, nous pouvons faire valoir le fait, premièrement, que la liste fournie dans le *Journal* reste ouverte (avec l'usage des points de suspension), deuxièmement, que *La Répétition* a, plus que toute autre œuvre de Kierkegaard, le caractère littéraire que prise particulièrement Eliade chez celui-ci et qu'enfin, il serait étonnant qu'un livre avec un tel titre soit resté très longtemps ignoré de celui qui sera connu comme l'auteur du *Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*.

Nous avons montré, dans notre première partie, combien la conduite du narrateur de *Gaudeamus* peut, à de nombreux moments du récit, s'apparenter à celle de Johannes le séducteur. Mais il est, dans le roman, un personnage dont le drame rappelle beaucoup, par son traitement, le jeune homme de *La Répétition* – drame inspiré par l'histoire malheureuse de Kierkegaard avec Régine. En effet, dans le déroulement du récit de *Gaudeamus*, le lecteur perçoit une rupture de ton et un changement d'atmosphère au onzième chapitre qui coïncide avec

l'apparition de ce personnage : ce qui passait pour une sorte de chronique d'une génération devient soudain aussi mystérieux qu'un conte de Tieck. C'est en raison, d'abord, du fait qu'*a contrario* de tous les autres personnages du roman, celui-ci n'est jamais identifié par un prénom⁹ ; il est désigné par le syntagme « mon ami » ou « le jeune homme » (101) ; et ces deux expressions sont employées aussi par le narrateur de Kierkegaard, Constantin Constantius, lorsqu'il évoque le « héros » de *La Répétition* (5, 6). Ensuite, c'est le mode d'apparition du « jeune homme » énigmatique dans les deux récits qui est frappante de similarité. Chez Eliade, il fait irruption dans le récit et dans la chambre du narrateur avec l'annonce de son amour qui l'a complètement transformé puisque de simple camarade, il est devenu, à cause de cette métamorphose, son ami : « On s'est découvert amis un soir, chez moi, dans ma mansarde. Il aime. Et moi, je lui ai parlé de l'amour comme personne jusqu'alors. [...] C'est parce qu'il aimait que ce jeune homme blond est devenu mon ami. Je ne le reconnaissais plus. Il faisait preuve d'une nouvelle hauteur spirituelle » (100-101). Chez Kierkegaard, après une très brève mention de la manière dont le narrateur a fait connaissance avec le jeune homme, celui-là raconte son surgissement, dans son logis, en amoureux « transfiguré » : « Un jour [...] il monta chez moi tout hors de lui-même. Son allure était plus mâle, son physique, plus beau ; ses grands yeux, dilatés, rayonnaient ; bref, il semblait transfiguré. Il m'apprit qu'il aimait » (6). En outre, dans *Gaudeamus*, les passages qui sont consacrés à ce nouvel ami relatent, comme pour le jeune homme de *La Répétition*, son amour, et le narrateur joue auprès de lui, la plupart du temps, le rôle de confident qui est celui de Constantin Constantius auprès du jeune homme. Le premier rapporte à ce sujet : « On passe des nuits entières [...] à se parler, à se parler. [...] il me dit tout ce qu'il pense » (101). Le second écrit : « Je l'avais accoutumé à voir en moi un confident », « il avait besoin d'un confident devant qui il pût s'entretenir tout haut avec lui-même » (6, 7). Enfin, au plan thématique, la proximité des deux récits des jeunes hommes amoureux apparaît par la référence au mythe de l'éternel féminin et à la question de la foi. Pour ce qui est du mythe, il est, dans le cas de « l'ami », une illustration plus pure que dans celui du narrateur de *Gaudeamus*. Bien que les passages qui sont consacrés à son amour, dans le roman, soient relativement peu nombreux, est décrite avec insistance la transformation de son être par ce sentiment. Le narrateur de *Gaudeamus* rapporte à ce sujet : « [L'amour] a suscité dans l'âme de mon ami un déchaînement d'extraordinaires virtualités », « [il avait désormais une] si grande confiance dans ses forces et qualités, mises en valeur par l'amour que cette

⁹ Or, cette question de la dénomination des personnages est importante, dans *Gaudeamus*, puisqu'elle est débattue au chapitre XX (intitulé « Les personnages jugent l'auteur ») par les amis du narrateur qui ont servi de modèles aux personnages du *Roman de l'adolescent myope* et qui lui reprochent d'avoir conservé leur nom véritable (192).

dame lui témoignait » ; « Tout était maintenant appel, exhortation à la vie et à l'œuvre, grâce à l'amour » ; « L'amour avait fait naître en lui de vastes ambitions, des idéaux, lui avait fait don d'une formidable application au travail » ; « Il s'est recréé grâce à l'amour de cette dame, [...] il a vraiment acquis par elle l'âme d'un homme » (101, 102). Dans ces phrases, nous entendons l'écho de celles de Constantin Constantius au sujet de son jeune ami :

Elle était la bien-aimée, la seule qu'il eût aimée, la seule qu'il voulût jamais aimer. Et d'autre part, pourtant, il ne l'aimait pas, puisqu'il ne faisait que soupirer après elle. Dans cet état d'esprit, un remarquable changement s'opérait en lui. La création poétique s'éveillait et se développait dans des proportions que je n'aurais jamais soupçonnées. La jeune fille [...] était [...] l'occasion qui éveillait en lui le génie poétique et faisait de lui un poète. Aussi ne pouvait-il que l'aimer, sans jamais l'oublier, sans jamais vouloir en aimer une autre, sans jamais cesser non plus de languir après elle. Elle avait imprégné tout son être et lui laissait un souvenir éternellement jeune. Elle avait joué un grand rôle dans sa vie en le rendant poète (10) ; « La jeune fille [...] est un reflet des mouvements qui s'agitent en lui, et leur stimulant. Elle prend ainsi une importance extraordinaire » (53).

Et, d'une certaine manière, le rôle de la femme, dans les deux récits, fut encore celui que lui prescrit Victor Eremita, après qu'elle « a élevé » l'homme amoureux : le quitter. Pour le jeune homme, elle a rempli cette fonction en se mariant avec un autre homme et en lui permettant, à lui, de se ressaisir comme il s'en réjouit (87). Pour « l'ami » de *Gaudeamus*, elle lui a rendu le « grand service » de lui être « infidèle » puisque, d'après le narrateur, « tout ce qu'il avait cueilli de l'amour de la dame se transformerait en précieuse moisson » (102). Enfin, par le saut dans le religieux qu'il opère, à la suite de cette trahison, il incarne une répétition religieuse totalement effectuée, thème dominant du récit du Danois. Certes, « l'ami », dans *Gaudeamus*, affiche sa foi orthodoxe, mais sa manière de vivre et de comprendre le religieux n'aurait pas été, pour l'essentiel, contredite par Kierkegaard, le protestant. En effet, il en parle avec exaltation, c'est-à-dire avec l'« intérêt infini » qu'elle requiert, selon l'auteur du *Post-Scriptum* (16) ; puis, il fait de la foi un absolu rejetant par là toute forme de rationalisation, qu'elle vienne du savoir des « livres », de la « théologie » ou de la « philosophie religieuse » (105) ou qu'elle soit le résultat d'une argumentation ; aussi juge-t-il « vaines » les discussions autour de l'intervention de la grâce et/ou de la volonté humaine dans l'accomplissement d'un acte héroïque ; son affirmation est claire : « Il n'y a vraiment qu'une seule chose : la foi » (111). Avec une telle position, il n'est pas étonnant qu'il puisse être accusé « de s'être laissé amadoué par le protestantisme » (106) – ce qui accentue encore sa proximité avec le luthérien Kierkegaard, détracteur de toute spéculation chrétienne.

Conclusion

Ioan Culianu assure que si Eliade suit Kierkegaard dans la phase esthétique, ce n'est plus le cas pour les autres étapes du chemin de la vie, notamment pour l'étape religieuse où en tant qu'*homo religiosus*, il s'affirme en opposition avec le désespoir autodestructeur de sa génération (79 n). Nous voulons, dans notre conclusion, et à partir de ce à quoi nous sommes parvenu dans notre comparaison, discuter les deux propositions de ce jugement. D'abord, nous pensons avoir montré jusqu'à quel point Eliade suit l'esthétique de Kierkegaard, puisque cette influence se manifeste dans une partie de sa production qui n'est pas d'ordinaire examinée sous cet angle. Et de nombreux aspects du roman *Gaudeamus* se sont trouvés éclairés par la mise au jour des modèles premiers pris dans les écrits de Kierkegaard. Il n'en a pas résulté que l'originalité de l'œuvre d'Eliade a été amoindrie puisque nous avons vu avec quelle habileté l'auteur a tissé les thèmes (le double apprentissage par l'amour de la jeune fille et du jeune homme) relevant d'ouvrages différents et fait se côtoyer le destin de personnages n'appartenant pas à la même histoire (Johannes le séducteur et le jeune homme de *La Répétition*), comment il a su transcender ses sources par l'illustration inédite de grands mythes de la littérature universelle et, enfin, comment il a réussi à présenter les différents possibles existentiels en les laissant ouverts jusqu'à la dernière ligne – évitant ainsi de sombrer dans le roman à thèse qui est le risque mortel de toute fiction liée à une philosophie. On peut sans doute contester toute notre approche au nom de la rencontre « naturelle » de deux auteurs quand ils traitent d'un même sujet et qu'ils ont à l'esprit les grandes références classiques. Mais il faut alors expliquer les parallèles presque symétriques que nous avons relevés. C'est pourquoi il nous semble qu'il est nécessaire d'aller au-delà de l'expression que nous avons utilisée à propos de *Gaudeamus*, roman rédigé dans « un esprit kierkegaardien », pour affirmer qu'il est le fruit d'une vraie appropriation¹⁰ puis réappropriation des textes kierkegaardiens sur l'esthétique. Ainsi, la formule d'Eliade, « À l'exemple de Kierkegaard », prend tout son sens, surtout que l'écriture du roman a suivi de peu la lecture passionnée de l'écrivain danois.

En ce qui concerne la deuxième proposition de Culianu sur Eliade comme *homo religiosus* se démarquant des adeptes du désespoir existentialiste, nous devons préciser qu'elle peut difficilement viser Kierkegaard, le penseur du religieux qui a identifié « la maladie à la mort » au péché. Mais nous voulons aussi ajouter qu'il n'est guère certain qu'Eliade n'ait pas suivi le chemin du religieux kierkegaardien, même momentanément, en allant sur les traces d'Abraham car, en adoptant l'approche qui fut la nôtre dans ce travail, on pourrait découvrir que la nouvelle *Le Macranthrope*, interprétée avec la clef de la « singularisation » kierkegaardienne, comme il le fait lui-même (*Portugal Journal*, 164), est une version du drame de l'Unique devant l'Absolu.

¹⁰ Ce concept est éminemment kierkegaardien, comme il apparaît dans le *Post-Scriptum* (19).

BIBLIOGRAPHIE

- Cornu, Michel. *Kierkegaard et la communication de l'existence*. L'Âge d'homme, 1972.
- Culianu, Ioan. *Mircea Eliade*. Cittadella, 1978.
- Eliade, Mircea. «Kierkegaard: logodnic, pamfletar și eremit». *Cuvântul*, vol. 4, no 1035, 1928, p. 1.
- . *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, traduit par Jean Guillard et Jacques Soucasse. Gallimard, 1967.
- . *Traité d'histoire des religions*. Payot, 1974.
- . *Les Promesses de l'équinoxe, Mémoire I. 1907-1937*, traduit par Constantin Grigoresco. Gallimard, 1980.
- . *Macranthrope, Uniformes de général*, traduit par Alain Paruit. Gallimard, 1981.
- . *Gaudeamus*, traduit par Irina Mavrodin. Actes Sud, 1992.
- . *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Éditions du Rocher, 2006.
- . *The Portugal Journal*, traduit par Linscott Ricketts. State University of New York Press, 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust II*, traduit par Henri Lichtenberger. Aubier Montaigne, 2000.
- Kierkegaard, Søren. *Le Journal du séducteur, L'Alternative. Œuvres complètes. 3*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1970.
- . *Crainte et Tremblement, La Répétition. Œuvres complètes. 5*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1972.
- . *Le Concept d'angoisse. Œuvres complètes, 7*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1973.
- . *Post-Scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques. Œuvres complètes, 10*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1977.
- . *In vino veritas, Étapes sur le chemin de la vie. Œuvres complètes, 9*, traduit par Paul-Henri Tisseau. L'Orante, 1978.
- Ovide. *Les Métamorphoses*, traduit par G. T. Villenave, F. Gay et Ch. Guestard. 1806.
- Ricketts, Mac Linscott. *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907-1945*. Columbia University Press, 1988.
- Stan, Leo. «On religion, cosmos and agony», *Kierkegaard's influence on the social sciences*. Jon Stewart. Routledge, 2011, pp. 55-80.