

Held on 9-10 May 2019 at Alexandru Ioan Cuza University of Iași, the third edition of the *InterCulturalia* Symposium, entitled "Pluralism in language and culture", was organised jointly by the English and French Departments of the Faculty of Letters. This selection of communications in French is intended as a complement and companion to the conference proceedings in English (2<sup>nd</sup> issue of the journal), with a view to bringing the hybridity and diversity of their subjects from the heart of the passionate exchanges among young researchers to the attention of the general public.

Les 9 et 10 mai 2019, à l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iași, Roumanie, s'est déroulée, sous le titre « Le pluralisme dans la langue et la culture », la 3<sup>e</sup> Conférence internationale pour les étudiants et les jeunes chercheurs *InterCulturalia*, organisée par les Départements d'Anglais et de Français de la Faculté des Lettres. Cette sélection de communications francophones est censée compléter la partie anglophone, partenaire et amie, des Actes (2<sup>e</sup> numéro de la revue), souhaitant porter ainsi l'hybridité et la diversité thématiques du cœur des échanges passionnés entre les jeunes chercheurs à l'attention du grand public.

ISSN: 2668-3369  
ISSN-L: 2668-3369  
ISSN: 2668-3520 *online*

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA” DIN IAȘI

Vol. 3 / 2021

Intercultural perspectives | Perspectives interculturelles

# Intercultural perspectives

Vol. 3 / 2021

# Perspectives interculturelles



EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA” DIN IAȘI

INTERCULTURAL PERSPECTIVES  
§  
PERSPECTIVES INTERCULTURELLES

---

*InterCulturalia* 2019

---

Vol. 3 / 2021

Actes de la 3<sup>e</sup> Conférence internationale  
pour les étudiants et les jeunes chercheurs *InterCulturalia*,  
9-10 mai 2019, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie  
(2<sup>nd</sup>e partie)

Proceedings of the 3<sup>rd</sup> International Symposium  
for Students and Young Researchers *InterCulturalia*,  
9-10 May 2019, Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania  
(Part 2)

**Éditeur en chef du volume :** Dana Nica

**Comité éditorial de la revue :** Dana Bădulescu, Teodora Ghivirigă,  
Ștefana Iosif, Dana Monah, Florina Năstase, Dana Nica

**Coperta:** Manuela Oboroceanu

**Redactor:** dr. Marius-Nicușor Grigore

ISSN: 2668-3369

ISSN-L: 2668-3369

ISSN: 2668-3520 online

© Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2021  
700109 – Iași, str. Pinului, nr. 1A, tel./fax: (0232) 314947  
<http://www.editura.uaic.ro> e-mail: [editura@uaic.ro](mailto:editura@uaic.ro)

INTERCULTURAL PERSPECTIVES  
§  
PERSPECTIVES INTERCULTURELLES

---

*InterCulturalia* 2019

---

**Vol. 3 / 2021**

*Édité par / Edited by*  
**Dana Nica**



Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași  
2021



*Le pluralisme dans la langue et la culture*

§

*Pluralism in language and culture*

**TABLE DES MATIÈRES**

▪

**TABLE OF CONTENTS**

**AVANT-PROPOS**

Diversités : us, coutumes, pratiques des langues et des cultures..... 7

Dana NICA

**LITTÉRATURES FRANCOPHONES, LITTÉRATURES DU MONDE,  
LITTÉRATURE COMPARÉE / LITERATURES IN FRENCH & WORLD AND  
COMPARATIVE LITERATURES ..... 19**

Le libertinage, de Crébillon à Sade .....21

Ioana AELENEI

Identité et altérité : la chute de l'aristocratie dans les romans d'Andrei Makine...31

Ana-Maria ROȘCA

Phèdre, entre mythologie et littérature universelle : le cas de Racine .....39

Sorina-Crina GHIAȚĂ

Renversement et simultanéité du drame et de la comédie chez Beaumarchais.... 47

Maria Magdalena BORȘ

Consécration et désacralisation littéraires : le cas de Vintilă Horia .....55

Manuela DROBOTĂ

La terreur de l'histoire dans le roman *La 25<sup>e</sup> heure* de Virgil Gheorghiu..... 63

Iulia-Teodora DRIȘCU

**APPROCHES TRANSCULTURELLES ET INTERDISCIPLINAIRES /  
CROSS-CULTURAL AND INTERDISCIPLINARY APPROACHES .....73**

Traduire la littérature d'enfance et de jeunesse. Le cas du *Petit Prince* ....75  
Mădălina ȘRAIER (ȘTEFĂNESCU)

Les personnages adolescents et la désacralisation de la lecture .....85  
Roxana MATEI

Un autre « Orient » littéraire de Mihail Sadoveanu : « Halima », (ré)écriture  
de l'« Histoire que raconta le tailleur » ? .....91  
Simona ZAHARIA

# AVANT-PROPOS

## Diversités : us, coutumes, pratiques des langues et des cultures

Les 9 et 10 mai 2019, à l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iași, Roumanie, s'est déroulée la 3<sup>e</sup> Conférence internationale pour les étudiants et les jeunes chercheurs *InterCulturalia*, sous le titre « Le pluralisme dans la langue et la culture ». L'événement a été organisé par les Départements d'Anglais et de Français de la Faculté des Lettres, en partenariat avec la Ville de Iași, l'Agence universitaire de Francophonie en Europe centrale et orientale (AUF en ECO), Linguaculture, le Centre de réussite universitaire de l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iași (CRU UAIC), l'Institut Français de Roumanie à Iași, le Conseil Britannique de Roumanie à Iași et divers organismes locaux.

Globalement dédié aux rencontres des langues et des cultures, ce colloque annuel a pour but d'offrir aux nouvelles voix de la recherche en lettres et en sciences humaines et sociales un cadre officiel, à la fois scientifique et convivial, où elles puissent exposer, confronter et vérifier leurs idées. Le colloque *InterCulturalia* est déjà devenu une jeune tradition locale et internationale, une possible source de jouvence pour la recherche à l'heure de la modernité, de la mondialisation, du numérique, de la science ouverte, des changements et des bouleversements en tout genre.

Dans la communication scientifique et la valorisation de la recherche on a besoin non seulement d'expérience et de repères, mais aussi d'un renouvellement constant, averti et salutaire. Selon Serge Haroche (Prix Nobel de Physique en 2012), la recherche (fondamentale, dans son cas) exige deux richesses : du temps et de la confiance. Pour les réunir, dirons-nous, il faudrait faire confiance au temps, au jeune temps, et donner du temps à la confiance, aux nouveaux talents.

La qualité, la vivacité et le non-conformisme des choix, des démarches et des échanges ont été de mise lors de l'édition 2019 du colloque *InterCulturalia*. Les 77 jeunes participants (de plusieurs pays), étudiants en Licence, Master, Doctorat, ont présenté des communications regroupées dans dix sections dont la diversité se veut une réponse aux thématiques fondamentales du colloque : « La théorie critique dans les études littéraires et d'autres disciplines », « Littératures francophones, littératures du monde, littérature comparée », « Culture, société, art », « Études de genre et représentations culturelles des femmes », « Sciences de l'information et de la communication », « Communication transculturelle : études de cas », « Analyse du discours, linguistique appliquée, traductologie », « Débats contemporains », « Littératures anglophones », « Approches interdisciplinaires ».

\*

La thématique de la 3<sup>e</sup> édition du colloque, « Le pluralisme dans la langue et la culture », s'arrête sur quelques lieux forts des débats scientifiques de ces dernières années. Le *pluralisme*, la *diversité* sont aujourd'hui des termes constamment véhiculés dans presque tous les domaines, dont le champ géopolitique. « *In varietate concordia* » / « Unité dans la diversité » est le slogan actuel de l'Union européenne<sup>1</sup>, espace où la variété des cultures et des langues est censée s'harmoniser à travers des principes communs, dont la liberté, la solidarité, la paix. Dans une perspective européo-centrique, cet intérêt pour la diversité – linguistique, par exemple – peut étonner ou sembler paradoxal. D'un côté, avec rien que 3 % des langues du monde parlées en Europe (une cinquantaine d'idiomes sont utilisées comme langues régionales/minoritaires par plus de 50 millions d'individus de l'UE), le vieux continent est, linguistiquement, l'un des plus homogènes. D'un autre côté, Bruxelles (dont deux tiers de la population n'est pas belge) est la deuxième ville la plus métissée au monde, après Dubaï (où les autochtones ne dépassent pas 18 % de la population) : 143 nationalités y (co)habitent et dans 61 % des ménages sont parlées plusieurs langues.

---

<sup>1</sup> Un jury dirigé par Jacques Delors a choisi cette devise en 2000 afin de célébrer le cinquantenaire de la déclaration prononcée le 9 mai 1950 par Robert Schuman, le ministre des Affaires étrangères français de l'époque, à Paris, dans le Salon de l'Horloge du Quai d'Orsay. Inspiré par Jean Monnet, ce discours constitue le texte fondateur de la construction européenne.

Devant l'idéalisme et l'utopisme de la devise européenne, les sceptiques ne manquent pas de faire entendre leur voix :

L'hypothèse est que cette devise européenne, *l'unité dans la diversité*, c'est une erreur anthropologique. L'unité dans la diversité n'existe pas. L'identité c'est une unité. Aussi longtemps que les Européens n'auront pas compris et ressenti que ce qui les unit sur le plan culturel est plus fort que ce qui les divise, l'identité européenne n'advient pas.<sup>2</sup>

Ce n'est pas uniquement l'avis de certains hommes politiques et hauts fonctionnaires – Pascal Lamy est ancien commissaire européen pour le commerce et président émérite de l'Institut Jacques Delors –, mais aussi l'opinion, récupératrice, d'une partie des littéraires et des spécialistes en études culturelles :

la réalisation de cet universalisme humaniste est condamnée à l'échec si on l'envisage comme un idéal moral statique. Il serait plus utile de le concevoir comme un horizon social et politique vers lequel il faut tendre en permanence, sans qu'il soit jamais entièrement atteint.<sup>3</sup>

Tout est donc dynamique et évolutif. La diversité elle-même a, comme terminologie, sa propre diversité. Habituellement, l'examen de la diversité (humaine, linguistique, culturelle, etc.)<sup>4</sup> rend compte d'une certaine *hétérogénéité*. Elle peut être aussi synonyme de *multiculturalisme*, dénoncé, parfois, à son tour, pour son esprit de ségrégation et de division<sup>5</sup>. Parmi les figures et les paradigmes de la diversité figurent la *pluralité* ou le *pluralisme* :

la pluralité désigne l'incorporation de la diversité linguistico-culturelle dans une politique de projection et de supervision d'interactions équilibrées et réciproques entre les identités linguistico-culturelles qui donnent au monde son sens de monde humain.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Jean-Pierre PINEL, 2016. « L'unité dans la diversité. La devise européenne est une erreur anthropologique », Entretien avec Pascal Lamy. *Connexions*. 2(106) : 11-24, 15.

<sup>3</sup> Ien ANG, Nicole G. ALBERT, 2012. « Dépasser l'unité dans la diversité : pour des identités cosmopolites ». *Diogenes*. 1(237) : 12-27, 13.

<sup>4</sup> En tant qu'étude de l'homme : de la tradition anglo-saxonne bicéphale – la vision britannique (*anthropologie sociale* : étude structurale de la société) et la perspective américaine (*anthropologie culturelle* : portée symbolique) – naîtra, grâce à l'École française de socioanthropologie, l'*ethnologie*.

<sup>5</sup> Voir Steven VERTOVEC, Susanne WESSENDORF (éds), 2010. *The Multiculturalism Backlash*. Londres : Routledge ; Ali RATTANSI, 2011. *Multiculturalism. A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.

<sup>6</sup> Patrick DAHLET, 2003. « L'identité à l'épreuve du multiple ». *Synergies Italie : revue de didactologie des langues et des cultures*, 1 : 59-68, 65.

Depuis surtout les années 2000, le Conseil de l'Europe s'efforce de réglementer et d'orienter, à travers ses politiques linguistiques<sup>7</sup>, les débats et les pratiques en matière notamment d'éducation, insistant tout particulièrement sur le *plurilinguisme*<sup>8</sup>. Cette conception essentialiste et pluraliste est, de son côté, souvent taxée de figée et de rigide, d'où la nouvelle alliance entre multiculturalisme et *transculturalité*, le *mélange* interculturel, la *translation* culturelle : le multiple est préféré au pluriel<sup>9</sup>, la diversité est remplacée par l'*hybridité*, l'*hybridation*, le *métissage*.

Intervient également, à cette occasion, la notion d'*altérité*, qui contribue en quelque sorte à la déstabilisation de la diversité, puisque l'hétérogénéité opère une « instauration de diversité et d'altérité » à travers des paramètres tels « le risque, l'insécurité, l'instable, le relationnel, l'imparfait et le sensible »<sup>10</sup>. Ce sont des enjeux qui, au nom de la relation et de l'altérité, impliquent aussi le dialogue et l'interprétation<sup>11</sup>.

Dans cette affaire ou saga terminologique, deux grands terrains s'opposent amicalement : l'aire francophone mise plutôt sur la diversité, sur une vision comparatiste, structuraliste, de contacts entre les langues, alors que le point de vue britannique se construit autour de l'hybridité<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Cadre européen commun de référence pour les langues (CECR), 2001 ; Guide pour l'élaboration des politiques linguistiques éducatives en Europe, 2007.

<sup>8</sup> Valentin FEUSSI (dir.), 2014. *Pluralité linguistique et culturelle. Actualité de la recherche en sociolinguistique. Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 1(5). Ce n'est pas, de toute évidence, qu'une affaire d'éducation : « [J]e multilinguisme est bon pour les affaires » (Jean-Marie KLINKENBERG, 2017. « La francophonie comme idéologie. Mythes et réalités d'un discours sur la diversité culturelle ». *Revue de l'Université de Moncton*, 1 (48) (*Langues, discours, idéologies*) : 11-39, 26).

<sup>9</sup> Voir Homi K. BHABHA, 1994. *The Location of Culture*. Londres : Routledge ; Prina WERBNER, Tariq MODOOD (éds), 1997. *Debating Cultural Hybridity*. Londres & Atlantic Highlands, NJ : Zed Books ; Jan NEDERVEEN PIETERSE, 2009. *Globalization and Culture : Global Melange*. Lanham, MD : Rowman & Littlefield ; Amanda WISE, Selvaraj VELAYUTHAM (éds), 2009. *Everyday Multiculturalism*. Houndsmills, Basingstoke : Palgrave Macmillan.

<sup>10</sup> Véronique CASTELLOTTI, 2014. « L'hétérogénéité, fondement de l'éducation linguistique ? Vers des perspectives alterdidactiques ». *GLOTTOPOL*, 23 (*Inaccessibles, altérités, pluralités : trois notions pour questionner les langues et les cultures en éducation*, dir. Cécile GOÏ, Emmanuelle HUVER, Elatiana RAZAFIMANDIMBANANA) : 173-190, 173, 187.

<sup>11</sup> La langue a comme postulat le dialogue : l'énoncé doit nécessairement être sémantisé, interprété, traduit, compris, désambiguïsé. Cela passe par le triangle diversité-altérité-réflexivité : « L'ouverture vers l'autre implique donc, de ma part, que je reconnaisse la nécessité de laisser s'imposer en moi quelque chose qui s'oppose à moi, même quand il n'y a personne d'autre pour le faire valoir contre moi. Ce à quoi correspond l'expérience herméneutique » (Hans-Georg GADAMER, 1976 [1960]. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil, 384).

<sup>12</sup> Valentin FEUSSI, 2014. « Pluralités linguistiques et culturelles : les tendances actuelles de la recherche en sociolinguistique », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, n° 1(5) (*Pluralité linguistique et culturelle. Actualité de la recherche en sociolinguistique*, dir. Valentin FEUSSI) : 5-22, 9-10.

Un face à face révélateur amène les deux notions à s'éclairer mutuellement dans une explication plutôt technique combinant les propos de Vincent Latour<sup>13</sup> greffés sur une définition plus ancienne de Sherry Simon :

Le moment de l'hybridité est un mouvement contestataire. Il refuse deux réactions à la diversité mondiale : d'une part l'aplatissement des différences (l'homogénéisation), mais aussi le mouvement inverse d'hyper-différentiation (la ré-ethnisation, l'intégrisme ou la xénophobie).<sup>14</sup>

En terrain francophone, le mérite de renverser et de positiver, au début des années 50, le sémantisme de cette *hybridation*, des mots *métis* et *métissage* (au sens culturel) revient au poète Léopold Sédar Senghor – le premier président de la République du Sénégal et aussi le premier Africain entré à l'Académie française –, à qui on doit également la réinvention du concept de *francophonie* comme modèle de métissage culturel.

La *globalisation* – ou plutôt la *glocalisation*<sup>15</sup> – contemporaine est faite de circuits, de flux, de réseaux. Cela ne garantit aucune unification ou intégration, mais plutôt des formes contraires à cette utopie de l'un et de l'harmonie, un monde « fragmenté »<sup>16</sup>, tributaire d'une fragmentation et d'une intégration simultanées.

Pour boucler la boucle, un autre concept récupéré pour représenter ce présent futuriste est vieux comme le monde, comme Aristote – un des premiers « citoyens du monde » – et comme les Lumières du XVIII<sup>e</sup> siècle – époque de généralisation et de standardisation des passeports : le *cosmopolitisme*, à valeur, aujourd'hui, d'« éthique dans un monde composé d'étrangers »<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Vincent LATOUR, 2007. « Entre hybridité et univocité culturelles : aspects du multiculturalisme britannique à Bristol », *Les Cahiers du MIMMOC*, 4. En ligne : <http://mimmoc.revues.org/357>, consulté le 15 novembre 2020.

<sup>14</sup> Sherry SIMON, 1999. *Hybridité culturelle*. Montréal : L'Île de la Tortue, 32.

<sup>15</sup> Voir Roland ROBERTSON, 1995. « Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », dans Mike FEATHERSONE, Scott M. LASH, Roland ROBERTSON (éds), *Global Modernities*. Londres : Sage, 25-44 ; Victor ROUDOMETOF, 2005. « Transnationalism, cosmopolitanism and glocalization », *Current Sociology*, 53 (1) : 113-135. Le mot *glocalisation* semble être issu du japonais *dochakuka* (土着化) et apparaît, comme concept, dans les milieux d'affaires nippons des années 80, désignant tant une globalisation de taille réduite, locale, que des produits répandus à l'échelle mondiale, mais qui satisfont aussi des nécessités et des critères locaux.

<sup>16</sup> « *Fragmegrated world* », selon le politologue et professeur américain James Rosenau, expert en relations internationales et pionnier de l'analyse de la mondialisation (*Distant Proximities : Dynamics beyond Globalization*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2003).

<sup>17</sup> C'est le sous-titre d'un livre du philosophe américain d'origine ghanéenne Kwame Anthony APPIAH, 2006. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers (Issues of Our Time)*. New York / London : W.W. Norton & Co.

\*

Voilà, en quelques touches rapides, l'étendue des enjeux auxquels se sont proposé de répondre les problématisations de la diversité, les questionnements d'ordre épistémologique, les contributions historiographiques, les études de réception, les expériences de lecture, les regards interdisciplinaires, les approches contextualisées qui constituent le cœur des communications francophones du colloque *InterCulturalia* 2019 réunies dans ce volume. Autant d'expériences herméneutiques portant sur des faits linguistiques, des phénomènes traductologiques, des textes littéraires. Autant d'illustrations, de particularisations ou de perspectives en marge des mots-clés évoqués plus haut.

Dans « Le libertinage de Crébillon à Sade », **Andreea Ioana AELENEI** se lance dans une minutieuse analyse d'un phénomène qui, traversant les siècles, trouve une expression exemplaire dans les Lumières françaises. Le libertinage est ici défini, interrogé, revisité, examiné dans des textes et des contextes représentatifs. Les deux auteurs retenus pour la petite démonstration sont Crébillon fils et Sade, avec leurs productions respectives *Les Égarements du cœur et de l'esprit* et *La Philosophie dans le boudoir*. Loisir philosophique taillé dans un corset social, ce leurre exempt, en réalité, de la liberté : l'examen attentif des déambulations identitaires et mondaines des protagonistes des deux textes ne fait que confirmer la sentence qui plane, finement crayonnée, dès les premières lignes de l'article, pour retomber vers la fin : « on est tous libertins » (pp. 21, 27).

**Ana-Maria ROȘCA** se penche sur la pendulation d'Andreï Makine, écrivain sibérien naturalisé français, entre la hantise des origines et le mirage de l'Occident d'adoption : ce sont, avant tout, les personnages féminins qui intéressent dans « Identité et altérité – la chute de l'aristocratie dans les romans d'Andreï Makine ». Il est question ici, tout d'abord, d'un consistant fondement théorique visant des problématiques idéologiques et littéraires associées à la triade (culturelle et linguistique) franco-russo-soviétique : *sujet migrant, expérience migratoire, altérité civilisationnelle, polyphonie, identités multiples (construction, déconstruction, reconstruction)*, etc. Dans un perpétuel affrontement et entrecroisement des univers dominants (les cultures française russifiée et russe francisée), les protagonistes romanesques ont pour coutume de soliloquer. Les protagonistes féminines makinienne (Charlotte Lemonnier, Alexandra) héritent tout particulièrement de cette opposition entre rudesse (soviétique) et raffinement (aristocratique), étant souvent sauvées par leur plurilinguisme.

La récupération des mythes dans diverses périodes de l'histoire littéraire fait l'objet de « Phèdre, entre mythologie et littérature universelle : le cas de Racine ». Plus précisément, c'est le destin de Phèdre, tel qu'il hante de nombreux écrivains, depuis l'Antiquité (Euripide, Sénèque), en traversant la Renaissance (Robert Garnier), le classicisme français (Jean Racine) ou la modernité européenne (Miguel de Unamuno, Sarah Kane). Figure centrale de la littérature universelle, Phèdre n'est jamais la même, malgré son destin tragique exemplaire. Dans une analyse combinant intertextualité, réécriture, comparatisme, **Sorina-Crina GHIAȚĂ** s'arrête minutieusement, chez, respectivement, Euripide, Sénèque et Racine, sur les particularités tant de la fable que du personnage féminin. Le Grec Euripide esquisse, dans *Hippolyte porte-couronne*, une histoire de vengeance de Vénus (donc de l'amour et de la beauté) : Phèdre incarne ainsi le mystère féminin, la passion et la lucidité qui s'opposent dans un même être, « le chagrin d'une âme torturée » (p. 40) et « le mécontentement d'une conscience blessée » (p. 40). Le Latin Sénèque condamne Phèdre en vertu d'une faute éternelle, sans le moindre espoir de miséricorde. La Phèdre du Français Racine, tributaire à la fois du baroque (dramatisme, démesure des passions) et du classicisme (sobriété générale, morale implacable), bien individualisée et humanisée par sa crise de conscience, sombre à la fatalité dans une tragédie du langage.

Dans le même territoire du théâtre, **Maria Magdalena BORȘ** aborde, dans une synthèse nuancée, la modernité d'un dramaturge des Lumières. L'article « Renversement et simultanéité du drame et de la comédie chez Beaumarchais » se construit comme une focalisation générique sur à la fois des textes théoriques (dont des préfaces) et des productions dramatiques proprement dites (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*), qui, en reprenant ou, au contraire, en s'éloignant des conceptions de Diderot, font de la tragédie un anti-modèle, et du drame, considéré par Beaumarchais supérieur à la tragédie et à la comédie, un moyen de devenir vertueux « par le pathétique et par les larmes » (p. 48), car le drame « aime la maxime morale édifiante » (p. 48). Maria Magdalena BORȘ dresse la liste des mérites (moral, idéologique, didactique, esthétique) du drame bourgeois : tribune de la critique sociale et politique, écrite en prose, remplaçant souvent la parole par le geste, cette variété générique semble marquer l'émergence du théâtre moderne. Figaro, une sorte de double fictionnel de Beaumarchais

militant pour ses propres libertés, ainsi que pour celles du théâtre, « met en scène un échec social et l'irrationalité de la société » (p. 50), à travers un ton plutôt léger, une gaité parfois grivoise et un rire qui tente de se substituer au drame. Selon l'auteure de l'article, le déguisement, le jeu, l'illusion amorcent une théâtralisation et une transformation des rapports sociaux qui auront pour conséquence historique l'avènement de la Révolution française.

L'écrivain Vintilă Horia, écrivain roumain d'expression française et espagnole, représente, pour **Manuela DROBOTĂ**, un cas tout à fait particulier. En retenant de multiples éléments et en variant les perspectives (histoire et vie littéraires, réception, contextualisation, critique, polémique, argumentation textuelle), l'étude « Consécration et désacralisation littéraire – le cas de Vintilă Horia » expose le paradoxe de la reconnaissance internationale d'une œuvre dont l'auteur se voit contester, même de nos jours, l'inclusion dans le patrimoine culturel roumain. C'est un épisode rocambolesque déclenché par la publication, en 1960, aux éditions parisiennes Fayard, du roman *Dieu est né en exil*, sous-titré *Journal d'Ovide à Tomes*, qui prétend reconstituer le journal apocryphe du poète latin Ovide, exilé à Tomis, près du Pont-Euxin, et « converti » par les croyances et les traditions du peuple local, les Gètes. Ayant quitté, à son tour, la Roumanie communiste de son époque, Vintilă Horia « retrouve dans le destin tragique d'Ovide sa propre condition et réussit à transformer ce sentiment terrible, ressenti par un exilé, en un chef d'œuvre » (p. 57). Désigné, pour ce roman, lauréat du prix Goncourt 1960 (qu'il refuse), l'écrivain roumain devient la cible de la propagande communiste qui se met en place en Roumanie et en France. « L'affaire Vintilă Horia » est débattue y compris dans les périodiques français *L'Humanité*, *Les Lettres françaises*, *Le Figaro*, *L'Aurore*. D'après Manuela DROBOTĂ, l'ostracisation de ce « Européen d'origine roumaine » (p. 57) et la fortune de son roman primé se donnent à lire comme une histoire emblématique et symptomatique de l'univers extratextuel (édition, diffusion, critique, mécanismes et dispositifs de légitimité et de reconnaissance littéraires). Il s'agit d'une véritable étude de cas, qui part d'un exemple controversé pour arriver à une réflexion plus générale sur le capital symbolique et la valeur littéraire des œuvres et des auteurs.

Un autre important écrivain roumain d'expression française est Constantin Virgil Gheorghiu – de la même génération que Vintilă Horia –,

à son tour exilé et victime d'une impitoyable campagne de presse diffamatrice orchestrée par le régime politique répressif du temps. « La terreur de l'histoire dans le roman *La 25<sup>e</sup> heure* de Virgil Gheorghiu » propose une relecture du premier texte publié en France par cet auteur à la lumière de la notion de « terreur de l'histoire » théorisée et développée par Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*. **Iulia-Teodora DRIȘCU** dépasse les qualificatifs habituels (de « roman antitotalitaire », par exemple, paru la même année, 1949, que *1984*, la dystopie de George Orwell) pour descendre adroitement dans les profondeurs thématiques et symboliques de ce livre de Constantin Virgil Gheorghiu interdit pendant quatre décennies sous le communisme. Deux axes sont suivis ici : d'un côté, l'interprétation du titre, renvoyant à une « temporalité hors normes, [à] un temps où la possibilité d'être sauvé n'existe plus » (p. 66) ; de l'autre, l'évolution des deux personnages, Iohann Moritz, un paysan roumain injustement emprisonné et accusé d'être juif, roumain antisémite, hongrois, nazi, etc., tenant bon d'abord par son rêve de retrouver sa famille (détruite par la guerre), ensuite par sa résignation en faveur d'une survie mécanique, et Traian Koruga, fils de prêtre, intellectuel, spirituel, réfugié plutôt dans la philosophie et les livres, mais inébranlable devant la société athée et la tyrannie des machines, fidèle jusqu'au bout (le suicide) à son choix de la dignité et de la liberté.

Le domaine visé par **Mădălina ȘRAIER (ȘTEFĂNESCU)** dans « Traduire la littérature d'enfance et de jeunesse. Le cas du *Petit Prince* » est la traduction, notamment des textes littéraires visant le (très) jeune public, avec une application au chef-d'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry. L'article se construit en trois temps, dont les deux premiers se constituent en un savant exposé théorique rappelant quelques lieux forts de la traduction et de la traductologie, d'abord générales, ensuite spécifiques, portant sur la littérature d'enfance et de jeunesse ; le troisième volet évoque l'exemple particulier du *Petit Prince*. Au-delà d'une technicité marquée (des opérations telles l'adaptation, la domestication, le changement de style, des stratégies comme la synthèse, la paraphrase, l'omission) – typique, d'ailleurs, de toute traduction respectueuse du dialogue culturel, de l'équilibre entre la conformité et le changement –, les positionnements de certains traducteurs peuvent tomber dans une mignardisation du monde et une infantilisation démesurée du public étranger. Mădălina ȘRAIER (ȘTEFĂNESCU) s'arrête plus longuement sur la problématique de l'adaptation, avec ses limites, ses

profits et ses risques. L'auteure évoque, en guise d'exemple final, la fortune des traductions (dans plusieurs dizaines de langues) du *Petit Prince*, succès dû moins à ses multiples niveaux de lecture (histoire pour le jeune public, conte philosophique, mythe, etc.), qu'à son « manque de marques culturelles » (p. 82), à l'universalité et à l'humanisme de ses mémorables propos (sur l'enfance, la vie, la mort, l'amitié, etc.).

L'article « Les personnages adolescents et la désacralisation de la lecture » de **Roxana MATEI** invité à une double plongée, théorique et analytique, dans l'univers des lecteurs, par le biais de trois textes littéraires contemporains, *Comme un roman* et *Chagrin d'école* de Daniel Pennac et *Rien ne va plus* (tome 3 du *Journal d'Aurore*) de Marie Desplechin. Le phénomène de la lecture est examiné avec des outils notionnels fournis par deux théoriciens littéraires, Michel Picard et Vincent Jouve, dont le premier lance (en 1986) et le second reprend (en 1992) une triade conceptuelle, trois instances correspondant au lecteur : *liseur* (tributaire de la réalité), *lu* (l'inconscient), *lectant* (l'interprétant). Dans un but indirect de sensibiliser, à son tour, le jeune public et de démythifier l'opacité que celui-ci pourrait associer aux ouvrages plus anciens, voire à la lecture en général, Roxana MATEI explore attentivement son corpus constitué justement d'œuvres qui sont autant d'histoires de lectures ou de lecteurs, autant de manuels informels ou de guides pédagogiques en faveur de la découverte libre, passionnée et avertie de la littérature. Se servant, surtout chez Pennac, d'éléments autobiographiques, les trois ouvrages analysés ont pour protagonistes des élèves qui lisent (des textes célèbres : *Tristan et Yseult*, *La Princesse de Clèves*, *Madame Bovary*, etc.), qui vont à l'école, qui ont de problèmes d'apprentissage et de communication. Cette mise en abîme, pleine de fraîcheur et de bienveillance, n'est autre chose qu'une « stratégie de désacralisation de la lecture » (p. 88) rendant, entre autres, sympathiques, aux yeux des jeunes d'aujourd'hui, à la fois les deux écrivains et la littérature en général.

« Un autre "Orient" littéraire de Mihail Sadoveanu : "Halima", (ré)écriture de l'"Histoire que raconta le tailleur" ? » représente une comparaison que **Simona ZAHARIA** fait de deux Orients : l'Est européen et l'imaginaire arabe. Il s'agit de l'intérêt porté par l'écrivain roumain Mihail Sadoveanu à la sagesse et à la littérature orientales, matérialisé dans des transpositions ou des réécritures. D'un côté, la diffusion des histoires populaires orientales vers l'Ouest, tel un « livre sans frontières » séduisant l'Occident, contribue

à la propagation de l'écriture et de la lecture au niveau transnational. De l'autre, il reste à voir comment, dans sa ténacité d'adapter de textes épiques orientaux et sous l'influence de certaines caractéristiques de la littérature roumaine du temps, Mihail Sadoveanu parvient à produire, avec chaque (ré)écriture, une autre « histoire ». Selon Simona ZAHARIA, le cycle *Les Contes de Bradu Strâmb* sont la réplique donnée par Sadoveanu aux *Mille et Une Nuits*. L'exemple retenu de cette série est « Halima », un des textes populaires orientaux les plus traduits et transformés dans l'espace roumain de l'époque, qui reprend ceux-ci dans leurs versions françaises et surtout grecques. Cette « Halima » roumaine, dans laquelle l'article voit un avatar de l'« Histoire que raconta le tailleur », tantôt s'approche, tantôt s'éloigne de la traduction française qu'Antoine Galland fait du cycle oriental au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'histoire est similaire, tout comme le héros, mais en partie seulement, de par son itinéraire, car le jeune étranger fait, dans « Halima », son autoportrait, alors que dans le texte oriental il est décrit par le tailleur, les narrateurs se suivant dans ce dernier en série, dans un chemin en spirale. L'explication narratologique, les concepts théoriques sont ainsi habilement maniés par Simona ZAHARIA : si les *Mille et Une Nuits* sont, nous dit-on, traversées par une « narration à tiroirs », « Halima » a pour voix unitaire le Conteur des Contes, « doté d'une verve spécifique » (p. 100) ; le procédé du cycle narratif, *Rahmenerzählung*, se vérifie tant dans le recueil oriental que dans celui des treize histoires de Sadoveanu.

\*

Cette sélection de communications francophones est censée compléter la partie anglophone, partenaire et amie, du volume 2 d'*Actes* de la 3<sup>e</sup> édition du Colloque *InterCulturalia*. Le présent tome souhaite porter ainsi l'hybridité et la diversité thématiques du cœur des échanges passionnés entre jeunes chercheurs lors de deux journées de mai 2019 en pleine lumière et à l'attention du grand public.

Dana NICA



---

LITTÉRATURES  
FRANCOPHONES,  
LITTÉRATURES DU  
MONDE, LITTÉRATURE  
COMPARÉE

■  
LITERATURES IN FRENCH  
& WORLD AND  
COMPARATIVE LITERATURES

---



## LE LIBERTINAGE, DE CRÉBILLON À SADE

Andreea Ioana AELENEI\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

Parmi les développements des genres littéraires à l'époque des Lumières en France, le « roman libertin » se construit sur la particularisation d'un terme qui, au sens large, ne connaît pas de limite temporelle ou géographique. Cependant, au sens restreint, tout en s'appuyant sur l'idée d'affranchissement des valeurs morales classiques, le « libertinage » renferme dans un système complexe de normes sociales une sorte de philosophie qui ne donne à l'être humain aucune finalité supérieure et aucune chance de se « libérer » véritablement.

L'invention de ce type d'écriture appartient, selon Jean Goldzink (2005), à Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, surnommé Crébillon fils (1707-1777), dont le roman *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736)<sup>1</sup> fera l'objet de cette analyse. Selon le même critique littéraire, la fin du libertinage (au sens crébillonien), c'est-à-dire son renversement, sa négation, sera représentée par l'œuvre de Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), qui semble contredire tout ce que Crébillon avait voulu suggérer sur la nature humaine. Il y a pourtant une idée non sans importance que les deux auteurs laissent subtilement entendre à travers leurs romans, à savoir celle qu'on est tous libertins, idée qui sera traitée par la suite, à partir de l'ouvrage de Crébillon cité antérieurement et du

---

\* 2<sup>e</sup> année, Licence (Français-Allemand), Faculté des Lettres.

<sup>1</sup> Nous renvoyons dans cet article à l'édition de Jean Dagen, Paris, Flammarion, 2018.

roman *La Philosophie dans le boudoir* (1795)<sup>2</sup>, appartenant au Marquis de Sade, textes qui marquent, respectivement, le commencement et l'achèvement d'une approche littéraire propre aux Lumières françaises.

### LA SIGNIFICATION DU LIBERTINAGE CHEZ CRÉBILLON FILS ET SADE

Le roman de Crébillon, présentant, à travers la plume du personnage devenu vieux, l'entrée dans le monde du jeune Meilcour, se propose de donner des renseignements sur la nature humaine : « l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est » (CRÉBILLON, 2018 : 66). L'intrigue est construite autour d'une double initiation : d'une part, aux règles du jeu de séduction, initiation opérée par une femme plus âgée que Meilcour, Mme de Lursay, car il ne s'agit pas d'amour au sens idéal du terme : « Ce qu'alors les deux sexes nommaient Amour, était une sorte de commerce, où l'on s'engageait, souvent même sans goût, où la commodité était toujours préférée à la sympathie, l'intérêt au plaisir, et le vice au sentiment » (CRÉBILLON, 2018 : 71) ; d'autre part, aux lois d'après lesquelles se conduit cette petite société d'aristocrates, initiation appartenant à Versac, le libertin « en titre » du roman, d'où ressort une vision pessimiste sur l'homme.

Les événements racontés mettent en évidence *l'amour-propre* comme mobile de toutes les actions des personnages, qui, loin de toute possibilité de confiance dans les autres, se dressent les uns contre les autres, de sorte que « la vraie victoire est sur l'amour-propre de l'adversaire » (CAZENOBÉ, 1991 : 50). De plus, comme le narrateur ne montre explicitement aucune scène d'amour au long du roman, « l'objet exclusif » de ce texte « n'est pas l'obscène suggéré à travers le voile, le corps montré et dérobé, mais *la liaison* » (Goldzink, 2005 : 63-64). Ainsi se construit donc la signification du libertinage crébillonien : dans le cadre limitant des normes de conduite mondaines (car les règles sont strictes, quoique parfois arbitraires, changeantes, comme la mode d'après les caprices de celui qui a le plus d'influence à un moment donné), il faut, pour « réussir » dans le monde, nouer et (surtout) dénouer des liaisons, non conformément à son goût, mais à toute une série d'avantages que l'on peut en obtenir afin d'avancer dans la hiérarchie instable de cette

---

<sup>2</sup> L'édition de référence est celle de Michel Delon, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1990-1998, 3 vol., t. III, 1998, 1-178.

petite société, afin d'imposer son propre intérêt contre ceux des autres. La liaison, toujours hors mariage, toujours éphémère, raison de se vanter pour les hommes et d'en avoir honte pour les femmes, n'est que le moyen de construire sa réputation là où il n'y a plus de valeurs réelles, dans la guerre des salons qui a remplacé celle des chevaliers<sup>3</sup>. Le plaisir même laissé de côté, Crébillon illustre un libertinage qui n'apporte rien à celui qui le pratique tout en étant conscient de le pratiquer, mais qui a pour source l'inclination la plus profonde de la nature humaine, à savoir l'amour-propre.

Quant au Marquis de Sade, chronologiquement situé vers la fin du libertinage (au sens que ce mot a au XVIII<sup>e</sup> siècle), la critique le repousse en dehors de cette orientation littéraire : « Le sadisme n'est donc pas le libertinage, il ne le prolonge pas, il ne le remplace pas ; s'il l'achève, c'est au sens où il le supprime en le rendant impossible ; s'il y touche, c'est au sens où les extrêmes se touchent, où rien n'est aussi près du complet esclavage que la prétention à une totale liberté » (CAZENOBÉ, 1991 : 9) ; ou bien au pôle opposé de celui-ci : « On pourrait donc envisager le sadisme comme l'exact, imprévisible, absolu et inouï contraire du libertinage crébillonien » (GOLDZINK, 2005 : 124). *La Philosophie dans le boudoir* présente, à son tour, une initiation, celle d'une jeune fille, Eugénie, par Mme de Saint-Ange et par Dolmancé, à l'aide de quelques autres personnages. Ce n'est plus l'initiation aux règles de la communauté aristocratique entière, mais d'une certaine partie de cette société, déclarée libertine, qui se fonde sur une philosophie énoncée au long du roman et qui, ne croyant plus à la morale traditionnelle, se laisse emporter par les penchants naturels, réduits en leur essence au plaisir sexuel et à la cruauté. Le récit mêle le dialogue à valeur pédagogique, le monologue philosophique et les descriptions détaillées de scènes de sexe. Le livre comprend aussi le manifeste « Français, encore un effort si vous voulez être républicains », texte à caractère politique, qui vient compléter une vision se proposant de couvrir tous les aspects de la vie humaine.

Ainsi, le libertinage sadien se projette ouvertement contre les normes morales : « nourrissez-vous de ses principes, ils favorisent vos

---

<sup>3</sup> Michel Delon observe, à ce sujet : « Assimiler la séduction amoureuse à une guerre ou à une chasse [...] correspond à l'idéologie d'Ancien Régime, mais la comparaison marque en même temps une chute ou une crise de ces valeurs » (DELON, 2000 : 52).

passions, et ces passions, dont de froids et plats moralistes vous effraient, ne sont que les moyens que la nature emploie pour faire parvenir l'homme aux vues qu'elle a sur lui » (SADE, 1998 : 3), contrairement au libertinage de Crébillon, qui les garde comme prétexte, comme masque : « Crébillon artificialise intégralement l'amour. Sade naturalise le crime sexuel grâce à la philosophie » (GOLDZINK, 2005 : 127). Pour Sade, le libertinage exclut donc l'hypocrisie, se fondant sur « la nature » – c'est-à-dire, sur *la nature humaine*, dépeinte avec des exagérations afin de mieux la mettre en relief. Les personnages de Sade affichent un optimisme retentissant pour ce que l'homme est en son essence : un être de désirs qui croisent les désirs des autres, qui souvent s'y opposent, et qui aboutissent à une violence sans limites. Il s'agit donc d'un être égoïste par nature, tout comme chez Crébillon, érigé contre l'intérêt de ses semblables. On verra par la suite comment ce même prototype humain prend des directions contraires pour justifier son authenticité et pour énoncer le même verdict, funeste ou joyeux, selon la perspective du personnage.

#### DONNER UNE FORME À L'IDÉE D'HOMME

Ayant établi que dans les deux romans il s'agit de la nature humaine, il reste toutefois à préciser de quelle nature il est question : à cet égard, les deux récits s'éloignent l'un de l'autre. En employant le dispositif romanesque pour construire l'image de l'homme, Crébillon fait référence à une nature essentiellement psychologique, tandis que Sade s'appuie surtout sur la nature physique. De toute façon, ce n'est pas le cas de la dualité classique âme-corps, de l'homme cartésien qui, bien qu'il se définisse en tant que *res cogitans*, reste lié à *res extensa*, à la matérialité de son corps. Il s'agit plutôt de ce que chaque auteur a trouvé de plus pesant entre l'orgueil et l'instinct, entre l'égoïsme de l'esprit (qui cependant n'a rien à voir avec la noblesse associée à la notion d'esprit) et l'égoïsme de la chair (fondé sur les mêmes lois du pouvoir que l'orgueil, ce qui l'immatérialise).

Les moyens de construire ces deux portraits de l'être humain sont bien différents : « L'art crébillonien se définit d'abord par l'exclusion résolue, réglée et systématique, 1/ du pittoresque concret, 2/ du sexe, 3/ de la philosophie » (GOLDZINK, 2005 : 60). De cette manière, l'auteur arrive à supprimer toutes les circonstances qui pourraient influencer le

comportement « naturel » de l'homme, toutes les variables qui nuiraient à l'expérience. Le protagoniste, sans objectif, sans direction, n'agit que par intuition, par ce qu'il trouve en lui-même de plus fort comme mobile : « Si ma mère ne parvint pas à m'ôter l'orgueil, elle m'obligea du moins à le contraindre : par la suite, je n'en ai pas été moins fat ; mais, sans les précautions qu'elle prit contre moi, je l'aurais été plus tôt, et sans ressource » (CRÉBILLON, 2018 : 69) – tout au long du récit, cela s'avère n'être que son amour-propre, ce que le lecteur découvre en s'identifiant au personnage et en participant à son expérience.

Chez Sade, au contraire, il y a toujours le discours argumentatif, outil spécifique des Lumières contre les dogmes d'autrefois. L'auteur en abuse, peut-être aussi pour s'en moquer, en tout cas pour justifier sa vision à travers les mêmes moyens employés par ses contemporains. Le mot *philosophie* frappe dès le titre. Cette philosophie ne part plus des concepts abstraits, car les exemples proviennent des coutumes d'autres peuples du monde, plus proches du naturel que la société contemporaine de Sade. Comme l'explique Michel Delon, Sade reprend, en les exagérant, des informations de *L'Esprit des usages et des coutumes des différents peuples, ou observations tirées des voyageurs et des historiens* (1776) de Jean-Nicolas Dêmeunier, dont « l'éloge de la sodomie et la justification du meurtre de *Français, encore un effort* » (DELON, 1988 : 90). Le côté expérimental de l'apprentissage suit l'argumentation pour la jeune Eugénie. Mais le lecteur reste toujours dans un plan extérieur à l'argumentation, car il assiste à une démonstration sans y participer. On se trouve donc dans un paradoxe de la raison : les personnages sadiens raisonnent tout le temps afin de justifier le déraisonnable de leurs actions. Chez Crébillon, au contraire, il n'y a que Versac qui se sert du raisonnement, tandis que la société, bien que moins déraisonnable que dans l'autre texte, ne s'occupe jamais à philosopher.

Ce qui découle inévitablement de l'égoïsme en tant que principe central de la nature humaine, c'est la violence apparue lorsque deux intérêts contraires se rencontrent. De la violence, il y en a dans les deux récits, non moins présente, non moins constitutive dans l'un que dans l'autre. Mais elle s'y manifeste différemment. Dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, « [u]n jeu s'impose entre la *décence* du langage et l'*indécence* des conduites, entre la forme et les réalités » (DELON, 2000 : 31). Les bienséances de la société représentent des normes que l'on ne peut pas transgresser sans

risquer l'exclusion. En même temps, ces normes permettent une violence subtile, qui prend une forme immatérielle, d'autant plus menaçante. Versac se rend compte de la liaison entre Mme de Lursay et Meilcour et, voulant se venger de cette femme, la menace indirectement de « l'aller dire à tout le monde », par le biais d'une histoire qui imite la réalité : « j'étais seul avec une prude de cette espèce ; l'amant arriva, l'on le reçut froidement, à peine voulut-on le traiter comme connaissance [...] » (CRÉBILLON, 2018 : 138). La société accepte l'existence d'une telle violence comme principe de son fonctionnement, de sa nature. En revanche, dans le roman de Sade, la violence est ouverte. L'indécence l'est également. La scène qui décrit comment on torture Mme de Mistival, la mère d'Eugénie, ne se borne pas à suggérer :

DOLMANCÉ, *de sang-froid* : [...] J'ai là-bas un valet muni d'un des plus beaux membres qui soient peut-être dans la nature, mais malheureusement distillant le virus et rongé d'une des plus terribles véroles qu'on ait encore vues dans le monde. Je vais le faire monter : il lancera son venin dans les deux conduits de la nature de cette chère et aimable dame, afin qu'aussi longtemps que dureront les impressions de cette cruelle maladie, la putain se souvienne de ne pas déranger sa fille quand elle se fera foutre. (SADE, 1998 : 174)

Dans le langage il y a pourtant une certaine élégance qui frappe : « Durant toute sa carrière d'écrivain, Sade conçoit le travail littéraire comme un jeu de miroir entre l'explicite et l'implicite, le blasphème et l'euphémisme » (DELON, 1989 : 150). Roland Barthes le remarque aussi : « Sade : le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact [...] » (BARTHES, 1973 : 14). Effectivement, Sade se propose par ce moyen d'attirer le lecteur, de le choquer, mais également de le séduire.

Lorsqu'on parle de la nature humaine, on suppose que le discours comprend l'homme appartenant à n'importe quelle configuration sociale. Cette universalité de perspective chez les deux auteurs n'exclut pourtant pas l'émergence du problème de l'élitisme, étroitement lié à celui de l'initiation dans les deux récits pris en compte. C'est d'abord le choix des personnages du milieu aristocratique, mais le vrai élitisme ne s'arrête pas au statut social : c'est la connaissance qui représente le vrai privilège, la connaissance de l'être humain au-delà des apparences, quelle que soit ce que chaque auteur suggère comme « vérité ».

Dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, une distance se voit à travers le léger mépris du narrateur pour la société qu'il dépeint, ainsi que dans le discours de Versac : « C'est une erreur de croire que l'on puisse conserver dans le monde cette innocence des mœurs, que l'on a communément quand on y entre, et que l'on puisse être toujours vertueux, et toujours naturel, sans risquer sa réputation ou sa fortune » (CRÉBILLON, 2018 : 209). Sade impose une grande distance entre les libertins et les autres, en donnant aux premiers le pouvoir et en assurant ainsi « la victoire du mal ».

L'initiation dont il est question est celle qui permet au disciple d'acquérir la connaissance de ses penchants naturels, ce qui se réalise de manière voilée chez Crébillon, ouverte chez Sade, mais qui implique toujours la présence d'un « magistère », dans le second cas « investi d'une double fonction : d'une part le discours, la justification systématique, en un mot l'instruction, d'autre part la mise en acte et l'expérience charnelle, le plaisir » (REICHLER, 1982 : 107). Le rôle du récit initiatique est de faire comprendre au lecteur les mêmes choses que le disciple est en train d'apprendre. Si Crébillon se lance dans l'analyse psychologique du jeune homme, c'est parce que le lecteur peut facilement suivre ses propres mouvements d'orgueil, et il peut consentir à l'idée d'égoïsme qui pousse vers l'affirmation de soi. Si Sade, au contraire, préfère l'argumentation et la mise en scène, c'est parce qu'il serait impossible au lecteur de participer effectivement et en même temps que les personnages à l'affirmation violente d'un égoïsme manifesté matériellement, plaisant et cruel, mais envisagé comme naturel – après avoir analysé les moyens d'expression, on revient ainsi au début, à l'énoncé sur la nature humaine.

#### COMMENT DÉPASSER LE MOMENT DE LA DÉCOUVERTE

Cette approche descriptive et comparative des deux textes permet de confirmer l'hypothèse lancée au début, selon laquelle et Crébillon et le Marquis de Sade suggèrent que l'on est tous libertins. À cela contribue la jonction des deux thèses expliquées jusque-là : d'abord, celle que la nature humaine est marquée par l'égoïsme, soit immatériel, soit plutôt charnel ; ensuite, celle que les libertins se conduisent selon ces penchants qu'on vient de dépeindre, sans omettre le fait que, même si la nature humaine est par définition universelle, seuls les initiés accèdent à sa connaissance. Ce qui

signifie que les principes dits « libertins » sont en réalité généraux, la différence étant représentée seulement par le degré de conscience que chacun en a.

Bien que les principes moraux, loués à d'autres époques, s'avèrent illusoire, il est toujours dans la nature humaine – et les écrivains n'en sont pas épargnés – d'interpréter toute vérité, d'attribuer une certaine valeur, positive ou négative, à la réalité. Les deux auteurs ne se limitent pas à énoncer cette idée ; ils doivent lui donner un sens. Le narrateur de Crébillon semble raconter avec amertume. Le libertinage n'a plus rien à voir avec la liberté, car sa nature même contraint l'homme à n'agir pour rien qui vaille. Pourtant, le roman témoigne aussi d'un sentiment différent, d'un plaisir inattendu qui ressort justement de l'écriture : il se peut que l'homme soit méprisable – affirmons-le, mais faisons en sorte que la phrase soit belle. Le raffinement de l'écriture ne manque pas non plus dans le roman de Sade, sauf qu'ici il prend un sens contraire : un beau style, c'est encore une preuve d'optimisme devant l'épouvantable nature humaine. Si l'homme est né ainsi, qu'il fasse tout ce à quoi l'instinct le pousse, car « ce n'est qu'en sacrifiant tout à la volupté que le malheureux individu connu sous le nom d'homme, et jeté malgré lui sur ce triste univers, peut réussir à semer quelques roses sur les épines de la vie » (Sade, 1998 : 3). Pour Sade, il ne s'agit plus d'accepter une vérité peut-être décevante, mais de l'assumer, d'en faire à chaque pas une raison de jouissance.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes de référence

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, 2018. *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, éd. Jean Dagen. Paris : Flammarion.

SADE, Donatien Alphonse François de, 1990-1998. *La Philosophie dans le boudoir. Œuvres*, éd. Michel Delon. Paris : Gallimard, 3 vol., t. III, 1-178.

### Ouvrages critiques

CAZENOBÉ, Colette, 1991. *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*. Oxford : The Voltaire Foundation at the Taylor Institution.

DELON, Michel, 1988. « La copie sadienne ». *Littérature*, 69 (*Intertextualité et révolution*) : 87-99.

- DELON, Michel, 1989. « Sade dans la Révolution ». *Revue Française d'Études Américaines*, 40 (*Littérature et révolution*) : 149-59.
- DELON, Michel, 2000. *Le Savoir-vivre libertin*. Paris : Hachette.
- GOLDZINK, Jean, 2005. *À la recherche du libertinage*. Paris : L'Harmattan.
- REICHLER, Claude, 1982. « Le récit d'initiation dans le roman libertin ». *Littérature*, 47 (*Le Lit / la Table*) : 100-12.



## IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ : LA CHUTE DE L'ARISTOCRATIE DANS LES ROMANS D'ANDREÏ MAKINE

Ana-Maria ROȘCA\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

À partir du XX<sup>e</sup> siècle, surtout après les deux guerres mondiales et à cause d'un ample processus d'industrialisation, ressenti plutôt en Europe, il faut admettre que le concept d'*identité* (au sens large du terme) a subi plusieurs modifications, se métamorphosant en une véritable problématique moderne du *moi*. Dans la littérature contemporaine, on parle plutôt d'une sorte d'hybridité culturelle, caractérisée par la tolérance, l'ouverture vers l'autre, l'intégration de toute différence et aussi par l'existence d'une crise de la représentation ; en d'autres mots, cette « mondialisation de l'interculturalité » permet l'apparition des personnages contradictoires, des individus d'encre et de papier qui se trouvent sous l'apanage d'une altérité civilisationnelle, car ils ne sont que « des destins entre les cultures ».

Selon Jacques Allard<sup>1</sup> et Robert Berrouët-Oriol<sup>2</sup>, Andreï Makine représente *un sujet migrant*, un membre d'un soi-disant réseau littéraire qui ramasse les auteurs étrangers réfugiés en France après la Deuxième Guerre mondiale. Le fil rouge qui les réunit se tisse autour de leur expérience migratoire, revalorisée et remodelée dans toutes les productions

---

\* École Doctorale d'Études Philologiques, Faculté des Lettres.

<sup>1</sup> Professeur, critique littéraire, écrivain et éditeur québécois.

<sup>2</sup> Linguiste et poète d'origine haïtienne.

littéraires. D'autres recherches proposent une perspective plus schématique du phénomène migratoire :

[...] trois piliers de la migration – l'ailleurs, l'entre-deux et l'ici – qui échelonnent la transition d'un système psychique et de communication vers un autre. Mémoire, deuil, errance et ré-ancrage s'y verront fictionnalisés sans que soient nécessairement observés la chronologie, l'effet du réel ou l'intégralité de la représentation. Refoulement ou redécouverte de traces, visions de cet « autre » – lecteur du pays d'accueil –, refus même de retourner en arrière : la littérature migrante comme nous la concevons est très libre dans ses choix thématiques comme dans ses voies esthétiques. (MATHIS-MOSER, 2006 : 118)

Les romans de l'écrivain sibérien d'expression française s'appuient sur une forme tout à fait particulière de polyphonie : *le moi* de ses protagonistes se divise, se blottit. Ceux-ci étalent des identités multiples, correspondant au mouvement de *construction, déconstruction et reconstruction* du soi, de la conscience de soi et de l'univers personnel extrinsèque. Cependant, on trouve une récurrence presque obsédante de l'image du solitaire qui, dans tous les récits de Makine, englobe plusieurs typologies humaines, dominées par une dichotomie omniprésente – le déracinement national et l'enracinement dans un nouvel espace, en tant qu'étranger<sup>3</sup>. On ne sait jamais quels personnages sont réels et quels personnages représentent les produits de l'imagination narrative. Il y a des orphelins, des soldats, des politiciens, des journalistes, des veuves, des femmes qui doivent se sacrifier pour le bien-être des enfants ou de leur famille ; des étrangers, mais surtout des étrangères, venu(e)s sauver le monde ; des Français, des Russes et des Soviétiques qui dominent et modèlent le caractère des autres nationalités appartenant à cet univers fictionnel.

Il est important de comprendre que la manière dont les personnages makiniens conçoivent leur discours représente l'élément le plus important qui les caractérise : les protagonistes (masculins ou féminins) d'Andreï Makine *soliloquent*. Ils parlent sans attendre une

---

<sup>3</sup> Dans la plupart des cas, l'étranger se russifie ou se francise, mais tout au long de sa vie il reste un inadapté.

réponse ou sans permettre aux interlocuteurs de leur répondre, parce qu'ils n'éprouvent pas le besoin de raconter, mais celui de remémorer pour ne pas oublier. On sait qu'il n'y a pas de résignation sans amertume, et les femmes makiniennes, surtout les Françaises – Charlotte Lemonnier et les deux Alexandra –, élèvent cette nostalgie au rang d'art de vivre. De l'autre côté, les Russes se taisent, parce qu'il faut baisser la tête tant devant l'homme que devant le destin<sup>4</sup>.

Les soliloques des vieilles femmes makiniennes acquièrent le parfum d'un temps révolu, gravitant autour de deux cultures dominantes : française, car elles ont vu la lumière du jour au milieu d'une France historique, aristocratique, et russe (ou plutôt soviétique) ; en bref, elles ont quitté le pays natal, devenant des Françaises perdues dans le désert gelé de la steppe russe.

#### LA FIERTÉ À LA FRANÇAISE

Les soliloques des Françaises gravitent autour des cultures dominantes, mentionnées ci-dessus : française, qui se russifie, et russe (doublée déjà à cause du changement de régime politique), qui se francise. Cependant, la lecture des romans nous révèle une prédilection pour les voix féminines.

Les vieilles femmes françaises<sup>5</sup> attestent la chute d'une aristocratie sociale et culturelle, dont elles représentent le porte-voix réduit au silence. Leurs chuchotements ont pourtant le pouvoir de changer le monde. Elles ont vu la lumière du jour au milieu d'une France historique, aristocratique, qu'elles ont quittée, devenant des « Françaises égarées dans l'immensité neigeuse de la Russie » (MAKINE, 1995 : 14).

Charlotte Lemonnier est la grand-mère du narrateur du *Testament français*. On sait déjà qu'Andreï Makine est très discret en ce qui concerne sa propre biographie. Il semble cacher en égale mesure la vérité et la fiction, promouvant le vrai et le faux avec la même obstination. On ne sait jamais si un certain événement, élément ou symbole a été inventé ou

---

<sup>4</sup> Le terme russe désignant l'existence, *бытие*, est aussi un nom masculin.

<sup>5</sup> Il n'y a pas de jeunes Françaises dans l'œuvre romanesque d'Andreï Makine. Elles font partie de la vie intérieure des personnages, étant évoquées le plus souvent dans les souvenirs de celui qui raconte.

s'il appartient au régime du souvenir. La journaliste Armelle Barguillet Hauteloire affirmait de manière très explicite, dans un reportage, que l'écrivain sibérien est « très peu disert sur sa vie ». On se rend compte que les parents de Makine sont nés à l'époque stalinienne, souvent évoquée dans ses textes, quand beaucoup de personnes sont passées par le Goulag (cette référence figure à la fin du roman qui a gagné le Prix Goncourt en 1995, *Le Testament français*) ; si nous ne sommes pas sûrs que Charlotte soit sa grand-mère ou sa nourrice, il est clair qu'elle représente le modèle de toute autre personnalité française de son œuvre romanesque. Son portrait ne comporte aucune trace d'ironie, la vieille femme est presque sacralisée parce qu'elle amène la clé qui ouvre les portes de l'universalité – *le français* :

Une dame aux cheveux gris, aux grands yeux calmes et son petit-fils sont assis au cœur de la plaine déserte, brûlée par le soleil et très russe dans l'infini de son isolement, et ils parlent en français, le plus naturellement du monde... Je revois cette scène, je m'étonne de parler français, je bafouille, je donnerais mon français aux chats. Étrangement, ou plutôt tout à fait logiquement, c'est dans ces moments-là, en me retrouvant entre deux langues, que je crois voir et sentir plus intensément que jamais. (MAKINE, 1995 : 244-245)

L'image de Charlotte ne souffre aucune mutation d'ordre culturel, puisque l'éducation française reçue dans sa plus tendre enfance gagne toujours devant la rudesse des mœurs russo-soviétiques. Un siècle auparavant, les femmes françaises personnifiaient un savoir-faire de l'élégance universelle. La manière dont Charlotte prononce les mots en russe garde le raffinement de l'ancienne aristocratie française, polyglotte ; son discours dans l'idiome de l'Hexagone est resté impeccable et cette langue française littéraire constituera son plus cher héritage. Elle est le gardien d'une époque disparue et d'une langue qui a perdu son statut d'« instrument » de la diplomatie européenne ; de plus, dans l'URSS, cet idiome est vu comme un désavantage, constituant une sorte de « pêché » d'ordre politique – les Soviétiques ont été arrêtés pour des raisons moindres que celle-ci.

## LA FRANÇAISE RUSSIFIÉE

Comme nous l'avons déjà précisé, Charlotte Lemonnier constitue le modèle culturel du raffinement français, qui se retrouve partiellement dans la personnalité de la vieille Alexandra ; à l'exception de Charlotte, qui reste unique dans l'œuvre romanesque makinienne, Alexandra apparaît dans deux romans : *La Terre et le Ciel de Jacques Dorme* et *Requiem pour l'Est*. En d'autres mots, les deux « présences » de cette vieille femme sont indissociables et presque identiques.

On n'arrive jamais à savoir le nom français (le vrai nom) d'Alexandra. Il y a seulement une sorte de désambiguïsation étrange, dans *La Terre et le Ciel de Jacques Dorme* : *Alexandra* est le nom russe reçu après le déménagement. Le nom français reste dans l'oubli même pour son bénéficiaire. Le seul qui a le droit de la « dorloter » est le petit orphelin, qui l'appelle « Sacha ».

En regardant cette femme aux cheveux blancs assise à quelques mètres de moi, je comprenais de mieux en mieux que la véritable fin de son récit était ce silence, ce flot de lumière qui planait au-dessus de la steppe et nous deux, unis par la vie et par la mort des êtres qui survivaient uniquement en nous. [...] Je prononçais mentalement son prénom, Sacha, comme pour faire coïncider la femme qui était assise sur l'herbe de la steppe, à côté de moi, et cette autre qui avait, si discrètement, si intensément, traversé la vie de ma famille. C'est à ce moment qu'elle fit un effort pour se lever, en s'apercevant sans doute que la nuit approchait. Maladroitement, je me hâtai de lui venir en aide, de lui tendre mon bras, devinant pour la première fois la fragilité de son corps, la fragilité de la vieillesse qu'on a peine à concevoir quand on a quatorze ans. (MAKINE, 2000)

Le portrait d'Alexandra est irrémédiablement contaminé par la brutalité des mœurs russes, par la rudesse du communisme, auxquelles il faut ajouter les malheurs vécus depuis sa jeunesse : l'expérience en tant que travailleuse avec d'autres femmes russes ou celle d'infirmière de guerre. Elle avait été aussi victime d'un viol<sup>6</sup>. Généralement, il y a une

---

<sup>6</sup> Le viol marque aussi la jeunesse de Charlotte Lemonnier.

absence de la divinité chrétienne ; cependant, Alexandra se cache pour pouvoir prier, à genoux, pour le bonheur de l'orphelin qu'elle essaie de soigner.

Alexandra devient, elle-même, un seuil humain, une zone de contact et de circulation entre deux cultures linguistiques. Elle francise le fils d'un déserteur, en lui enseignant une langue interdite dans l'URSS, et qui, peu à peu, se métamorphose en avantage. C'est grâce au bilinguisme qu'il reçoit l'opportunité de parcourir le monde, d'échapper dans l'Occident, mais il perd la trace de la seule figure maternelle qu'il avait connue. La douce Alexandra reste seule jusqu'à la fin de sa vie, parce que l'homme aimé est mort aussi :

Je me trouvais dans un état d'abattement tel que j'entendais à peine ce que je disais. Et c'est dans cet état seulement que je fus capable d'exprimer toute la douloureuse vérité de cette vie. Un aviateur venu d'un pays lointain rencontre une femme du même pays que le sien et, pendant très peu de jours, dans une ville dont il ne restera bientôt que des ruines, ils s'aiment ; puis il part au bout de la terre pour conduire les avions destinés au front, et meurt, en s'écrasant sur un versant de glace, sous le ciel blême du cercle polaire. (MAKINE, 2003)

Les Françaises makiniennes soulignent la soumission des femmes russes. Elles sont dociles, humbles, soumises aux maris, à Dieu, au régime politique, étant des taciturnes ardentes qui prêchent une religion du sacrifice et de la souffrance. Quelquefois, pour le bonheur de leurs enfants ; parfois, pour le bien-être du prochain, mais jamais pour elles-mêmes.

## CONCLUSIONS

La mondialisation des sociétés favorise l'apparition des personnages contradictoires, d'un ou plusieurs moi, individuels ou collectifs, qui se regroupent autour de ce qu'on appelle *altérité civilisationnelle*, étant influencés par des événements historiques plutôt traumatisants, à savoir des guerres, des révolutions, des génocides, le colonialisme, l'instauration des régimes totalitaires, etc.

Dans les récits d'Andreï Makine il y a une récurrence obsédante des solitaires, misant sur des perspectives qui se multiplient en fonction de

plusieurs facteurs : la nationalité, le statut social, l'éducation institutionnalisée ou son absence, l'affiliation politique. Cependant, les vieilles femmes françaises gardent une place privilégiée dans ses romans, en vertu d'une triade civilisationnelle franco-russo-soviétique omniprésente. En bref, on parle de deux actions majeures, *le déracinement* et *l'enracinement* dans une nouvelle matrice culturelle, un va-et-vient d'une culture à l'autre, que l'on parle en termes d'espace ou que l'on mette en évidence le plurilinguisme et le raffinement aristocratique qui gouvernent l'existence de Charlotte Lemonnier et d'Alexandra.

Les Françaises makiniennes essayent d'atténuer un trouble intérieur avec lequel elles doivent survivre. Peut-être parce qu'elles ne comprennent pas le monde ou le monde ne les comprend pas. Peut-être parce que le sort les frappe toujours. Peut-être parce qu'elles ont découvert l'amour, le courage, la générosité et l'élégance dans une époque qui a perdu la lutte contre l'insensibilité du communisme.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus littéraire

MAKINE, Andreï, 1995. *Le Testament français*. Paris : Mercure de France.

MAKINE, Andreï, 2000. *Requiem pour l'Est*. Paris : Mercure de France.

MAKINE, Andreï, 2003. *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*. Paris : Mercure de France.

### Bibliographie critique

BAKHTINE, Mikhaïl M., 1970. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Traduction en français par Guy Verret. Lausanne : L'Âge d'homme.

DURAND, Gilbert, 1979. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Berg International.

MATHIS-MOSER, Ursula, 2006. « "Littérature nationale" » versus "littérature migrante". Écrivains de langue française dans l'entre-deux ». *Identité et métamorphose dans l'écriture contemporaine*, dir. Fridrun RINNER. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence. 111-120.

MODREANU, Simona (dir.), 2016. *L'Espace littéraire dans la littérature francophone contemporaine*. Iași : Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

RICŒUR, Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.

IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ : LA CHUTE DE L'ARISTOCRATIE DANS LES ROMANS D'ANDREÏ MAKINE

RINNER, Fridrun (dir.), 2006. *Identité et métamorphose dans l'écriture contemporaine*.  
Aix-en Provence : Publications de l'Université de Provence.

## PHÈDRE, ENTRE MYTHOLOGIE ET LITTÉRATURE UNIVERSELLE : LE CAS DE RACINE

Sorina-Crina GHIAȚĂ\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

Les personnages de la mythologie ont toujours suscité l'intérêt et la fascination des lecteurs. Phèdre, l'une des figures les plus connues et les plus véhiculées dans la littérature universelle, semble attirer l'attention des auteurs de plusieurs époques, qui ont offert des interprétations de son destin, en essayant de comprendre le mystère qui l'entoure :

il existe bien des « figures » de Phèdre, dans le sens où l'on a coutume de se figurer ce personnage de Phèdre à partir de postures et de stéréotypes qui lui sont associés dans les représentations visuelles, art figuré ou théâtre. Phèdre est aussi une « figure » parce qu'elle peut servir à « figurer », à représenter un type particulier. (GÉLY, 2008 : 51)

On considère couramment que l'apogée du théâtre de Racine est atteint avec la tragédie *Phèdre* (ZAMFIRESCU, 2003 : 627), mythe déjà abordé, pendant l'Antiquité, par Euripide et Sénèque. La tragédie du poète grec Euripide, connue sous le titre d'*Hippolyte porte-couronne* (titre ironique, si l'on considère le destin cruel de ce personnage), était centrée sur le vieux mythe de la culture hellénique, à savoir celui du jeune Hippolyte et de sa belle-mère,

---

\* 2<sup>e</sup> année, École Doctorale d'Études Philologiques, Faculté des Lettres.

la femme du héros Thésée<sup>1</sup>. Mais dans cette histoire, ce qui détermine le destin du jeune chasseur et de Phèdre c'est, en fait, le résultat de la vengeance de la déesse de l'amour et de la beauté : Vénus. La chasteté, le refus total de l'amour par Hippolyte, sa préférence pour le culte d'une autre déesse, celle de la chasse, Diane, et, de surcroît, les origines divines de Phèdre provoquent Vénus à marquer leurs destins.

Quel que soit l'auteur qui a analysé et employé ce personnage, Phèdre reste, pour les lecteurs, pour le public, dans les représentations théâtrales de cette pièce tragique, ainsi que pour la critique littéraire, « un mystère féminin. Le mystère d'une terrible passion, et d'une lucidité née de nulle part, le mystère de leur contradiction, de leur coexistence dans l'âme d'une femme » (SAIU, 2010 : 8<sup>2</sup>). On identifie même des caractéristiques similaires à d'autres personnages mythiques, comme Œdipe, en termes de structure et de parcours définitoire pour un personnage de tragédie. Cependant, à la différence d'autres héros dramatiques, ceux de Sophocle, par exemple (Œdipe, Jocaste), Phèdre veut « lutter, dans sa dignité, pas seulement avec un auteur, mais avec le monde, et aussi, surtout, avec la divinité » (SAIU, 2010 : 8). Cela fait penser au personnage féminin de Jean Racine. On dirait même qu'à travers son suicide Phèdre veut imposer sa propre punition, comme chez Sophocle (*Antigone*).

On observe, à propos de cette nature mystérieuse qui caractérise Phèdre, le fait qu'elle est la seule qui puisse refléter son image, celle de la conscience, sans être dévoilée à personne et par personne, même pas les auteurs, les spectateurs ou les lecteurs. D'une part, Phèdre, la femme de Thésée et la belle-mère d'Hippolyte, est un exemple éloquent de soumission au destin, mais, d'autre part, elle est la seule à se connaître et à pouvoir se juger. Les traits qui relèvent de la morale et qui lui sont attribués par les autres (personnages, critiques, public) s'avèrent presque inutiles, car Phèdre trouve toute seule sa fin et cache dans son être le chagrin d'une âme torturée, ainsi que la dualité, le mystère et le mécontentement d'une conscience blessée.

Dans la vision de Sénèque, Phèdre est comme « réduite » à ses sentiments. La version de l'auteur latin semble rendre ce personnage

---

<sup>1</sup> Un des premiers parallèles entre la version de Phèdre et celle d'Euripide appartient à Schlegel. Voir Schlegel, 2013 [1807].

<sup>2</sup> Les traductions en français des extraits critiques roumains nous appartiennent.

plus coupable que celui d'Euripide, à cause de l'absence du prologue de Vénus, qui marquait le début de la variante athénienne. Sénèque présente Phèdre comme un caractère féminin dominé par une faute éternelle, qui n'arrive jamais à percevoir la miséricorde. Même si la société hellénique était différente du monde romain, cette Phèdre reste, telle que la présentent le mythe grec et la vision d'Euripide,

coupable, même si, dans sa profondeur, innocente – à chaque fois, peu importe le moment de sa transposition littéraire. Une sorte de paradoxe existe au commencement de l'œuvre de Sénèque : le tumulte intérieur de Phèdre, sa torture de l'âme, se révèle à travers un monologue, pour que, vers la fin, sa tristesse soit éteinte par l'acte du suicide. Il y a aussi certaines suggestions en ce qui concerne la divinité et le destin [...]. En même temps, Hippolyte est, dans cette version, beaucoup plus élaboré que dans d'autres textes. Chez Sénèque, les répliques de Phèdre ont une certaine lenteur, une rythmicité saccadée et poétique, un flux d'émotions. (SAIU, 2010 : 8)

En ce qui concerne la modification du parcours des personnages chez Racine, à la différence de l'œuvre d'Euripide, la haine de Vénus est bien mise en évidence dans les répliques et dans les monologues, surtout dans ceux de Phèdre. Cette haine représente, en fait, le mépris de la déesse Vénus pour l'ancêtre de Phèdre. La fatalité qui prend la forme de cette aversion implacable est donc attachée à l'ascendance de Phèdre, le dieu du Soleil, Hélios. Un fait étonnant et insolite est donc la mortalité de la belle-mère d'Hippolyte, doublée, quand même, de ses origines divines.

Le nom du personnage féminin principal signifie, en grec ancien, « lumière ». D'ailleurs, dans le poème dramatique de Racine, on identifie une Phèdre qui montre ses propres pensées, ses tourments et ses crises de conscience. L'héroïne a un parcours individuel très marqué. En faisant la distinction entre la tragédie d'Euripide et le texte de Racine, on découvre que Phèdre sait peut-être mieux que l'auteur même pourquoi elle choisit, à la fin de la pièce racinienne, le suicide comme acte suprême.

Le monologue exclusivement tragique de Phèdre et la nature de cette tragédie, c'est-à-dire, le thème insolite, caractérisé par un dramatisme incontestable, par le destin tragique des personnages et en même temps par leurs façons d'agir face à la destinée (spécialement dans le cas de la

belle-mère d'Hippolyte) font du texte de Jean Racine un chef-d'œuvre tributaire de l'influence baroque. Cependant, on observe chez cet auteur classique que la tragédie des événements qui marquent les destins des personnages se manifeste, surtout chez Phèdre, au niveau du langage. Le décor, sobre, simple, le fait que les acteurs bougent peu sur la scène, sont caractéristiques du mouvement classique, qui a le but de garder la rigueur et l'équilibre spécifiques des critères littéraires et artistiques de l'époque de Louis XIV. Dans *Phèdre*, le personnage féminin principal apparaît sur la scène, et derrière elle on voit la statue de Vénus, qui nous rappelle l'idée du destin implacable, provoquant ce sentiment terrible, accablant et en même temps abominable, qui la domine, autrement dit, la tragédie.

Dans le texte dramatique d'Euripide et dans celui de Racine est présente la haine d'Aphrodite, causée non seulement par le manque d'amour d'Hippolyte (chez Euripide), mais aussi par le culte d'une autre déesse, rivale de Vénus. Le beau-fils de Phèdre vénérât Artémis. Une caractéristique très importante du théâtre d'Euripide est mise en évidence dans ce cas, à savoir le fait que le personnage principal n'est qu'un instrument du destin. Son amour non partagé nuira à tous. Hippolyte rejettera Phèdre. Blessée et furieuse, celle-ci causera la perte de son beau-fils et après elle se suicidera.

Le titre employé par Euripide dans sa tragédie dit beaucoup sur le parcours dramatique et également sur le destin scellé des personnages. *Hippolyte porte-couronne* est un titre visiblement ironique à l'adresse du personnage masculin éponyme. Sa position sociale, celle de fils du roi d'Athènes, ne lui assure pas un destin glorieux, tout au contraire. Étant, malgré lui, l'objet d'un amour interdit, il perdra la vie à cause de son refus.

À la différence de l'œuvre de l'auteur antique grec, chez Racine, Phèdre est individualisée, devenant le personnage principal de la tragédie. Pour Racine, l'héroïne, c'est Phèdre par excellence ; cette image féminine se distingue dans la période classique en France par le fait qu'elle s'identifie comme protagoniste de la pièce de théâtre : elle est transformée, humanisée par sa crise de conscience. Dans cette tragédie causée par son amour illégitime pour son beau-fils, Phèdre n'est pas la seule qui soit humanisée par Racine. Le même processus est appliqué dans le cas d'Hippolyte, la figure masculine principale de la tragédie, qui aime sans espoir Aricie.

Vu sa complexité, Phèdre est un personnage emblématique, condensant l'évolution des femmes en Occident :

L'évolution des sociétés occidentales durant les deux siècles écoulés a fait du scénario mis en place successivement par les tragédies d'Euripide, de Sénèque puis de Racine, un mythe par excellence de la condition des femmes. La « figure de Phèdre » a alors détrôné celle d'Hippolyte, héros tragique premier. (GÉLY, 2008 : 67).

En ce qui concerne CEnone, celle-ci représente, en apparence, seulement la nourrice de Phèdre, qui, en plus, lui donne des conseils. Elle devient cependant, dans la pièce, une présence détestable, puisqu'elle est

le destin de Phèdre. [...] CEnone est le meneur du jeu. [...] Plus important même, car sait-on si CEnone est vraiment un être humain ? N'est-elle pas l'exécuteur des dieux ? CEnone doit être tout mystère. Comme une colonne mobile, elle se tient [...] aux côtés de Phèdre. [...] Phèdre ira s'écraser contre cet écueil et sera précipitée dans la mort. [...] CEnone est le mauvais génie de Phèdre ; c'est son démon ; sa valeur noire. CEnone est son destin néfaste. C'est le corbeau de son malheur. (BARRAULT, 1972 : 81).

Symbole du mal donc, CEnone est elle aussi un personnage « transformé » par Jean Racine. À la différence d'Euripide et de Sénèque, elle reçoit un nom à l'époque classique. Dans les œuvres de l'Antiquité, cette nourrice reste dans l'ombre et la figure du mal qu'elle réussit à cacher pendant les siècles se révèle chez Racine dans l'image d'un personnage qui construit « la machinerie infernale » (SAIU, 2010 : 139, n. trad.) de la tragédie. CEnone est capable de manipuler la protagoniste. Elle devient la complice de Phèdre, étant vouée au mal, en tant que « matrice de l'énergie négative et la plus coupable de tous » (SAIU, 2010 : 141-142). Phèdre accuse CEnone, en la blâmant pour son malheur, avant de commettre l'acte du suicide. La nourrice assume sa faute sans regretter et sans la nier : c'est dans ce moment qu'on identifie une certaine ambiguïté en ce qui concerne la culpabilité de Phèdre, mais cela s'observe seulement dans le texte de Jean Racine.

D'autres auteurs, comme Robert Garnier (qui publie son *Hippolyte* en 1574), Miguel de Unamuno ou Sarah Kane (qui présente, en 1996, dans *L'Amour de Phèdre*, à travers une nouvelle interprétation des personnages, la décadence de la fin du millénaire) ont abordé, de manière différente, mais non moins ingénieuse, ce mythe qui transcende les siècles et les mentalités.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes de référence

RACINE, Jean, 1986. *Phèdre* [1677], présentation et interviews par Christine Géray, Catherine Vandel-Isaakidis et Raymonde Temkine ; [mise en scène par Antoine Vitez et Jean Gillibert]. Paris : Hatier.

RACINE, Jean, 2010. *Théâtre complet*, éd. Jacques Morel, Sylvaine Guyot. Paris : Garnier.

### Ouvrages critiques

BACKÈS, Jean Louis, 2010. *Le Mythe dans les littératures d'Europe*. Paris : Cerf.

BARRAULT, Jean-Louis, 1972. *Mise en scène de Phèdre de Racine*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland, 1979. *Sur Racine*. Paris : Seuil.

BIET, Christian, 1996. *Racine*. Paris : Hachette.

BRUNEL, Pierre, 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher.

BUTLER, Philip, 1959. *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*. Paris : Nizet.

DE ROMILLY, Jacqueline, 2006. *La Tragédie grecque*. Paris : PUF.

GELY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction ». *VoxPoetica / Société Française de Littérature Générale et Comparée*, 2006. En ligne : <http://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/?pdf=1591>, consulté le 10 avril 2019.

GELY, Véronique, 2008. « Phèdre, figure mythique ? ». *Figures mythiques : fabriques et métamorphoses*, éd. Véronique Léonard-Roques. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

MAURON, Charles, 1968. *Phèdre*. Paris : Conti.

NAGAMORI, Katsuya, 1999. « La fonction de la mythologie dans *Phèdre* », *Études de Langue et Littérature Françaises*. 30 : 39-49.

SAIU, Octavian, 2010. *Fedra. De la Euripide la Racine, de la Seneca la Sarah Kane* [*Phèdre. D'Euripide à Racine, de Sénèque à Sarah Kane*]. Pitești : Paralela 45.

SCHLEGEL, August Wilhem, 2013 [1807]. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, éd. Jean-Marie VALENTIN. Arras : Artois Presses Université [Paris : Tourneisen fils].

ZAMFIRESCU, Ion, 2003. « Clasicismul și barocul francez (VII). Racine » [« Le classicisme et le baroque français (VII). Racine »]. *Istoria universală a teatrului. Renașterea (II). Reforma. Barocul. Clasicismul* [*Histoire universelle du théâtre. La Renaissance (II). La Réforme. Le Baroque. Le Classicisme*]. Craiova : Aius.



## RENVERSEMENT ET SIMULTANÉITÉ DU DRAME ET DE LA COMÉDIE CHEZ BEAUMARCHAIS

Maria Magdalena BORȘ \*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

En 1767, Beaumarchais écrit un texte théorique essentiel sur le drame, *Essais sur le genre dramatique sérieux*, qui précède le drame *Eugénie*, joué à la Comédie-Française la même année. Il définit le drame comme un « intermédiaire entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante » (BEAUMARCHAIS, 1988 [1767] : 119). Dans ce texte, il énumère les critiques que l'on adresse au drame (on dit que ce n'est pas drôle, que cela relève du roman). Diderot suit encore le modèle antique, alors que Beaumarchais est moins admiratif de ce modèle, et il considère que les passions et les crimes du théâtre antique sont « aussi loin de la nature qu'inouïs dans nos mœurs » (BEAUMARCHAIS, 1988 [1767] : 124), ce qui veut dire qu'à l'époque on ne pouvait plus comprendre ces crimes et ces passions. Encore plus que Diderot, Beaumarchais fait de la tragédie un anti-modèle, parce qu'elle est trop loin de la nature. Il explique aussi que la tragédie ne peut pas être morale, car elle repose sur la notion de fatalité, ce qui signifie qu'il n'y a pas de liberté, et donc pas de bon ou de mauvais choix. De plus, le drame ne doit pas susciter la terreur et la pitié – comme le faisaient, avec une visée psychologique, l'Antiquité grecque et, dans un but plutôt moral, la tragédie classique –, mais l'attendrissement, la compassion,

---

\* Diplômée en Roumain-Français, Faculté des Lettres.

le pathétique. Il développe l'idée que c'est par le pathétique et par les larmes, c'est-à-dire en pleurant, que l'on devient vertueux.

Dans la Préface de *La Mère coupable*, Beaumarchais dit qu'on « se sent meilleur quand on se sent pleurer ». C'est pour cela que le drame aime la maxime morale édifiante. Le drame est supérieur à la tragédie, mais aussi à la comédie, et d'ailleurs Beaumarchais envisage *La Mère coupable* comme un aboutissement : « mes deux comédies ne furent faites que pour la préparer ». Le drame envahit, comme préoccupation, son existence :

si les périodes de création semblent se situer avant et après les deux chefs-d'œuvre comiques, la pensée sur le drame, elle, s'étend sur quarante années, autant dire sur la totalité de sa vie d'écrivain. (DIDIER, 1994 : 29)

La bourgeoisie est à la fois le sujet et le destinataire du drame bourgeois, mais ce n'est pas le seul destinataire de ce dernier. Ce genre tente de plaire à une partie de la noblesse, surtout quand celle-ci est déclassée. Il peut aussi viser une réconciliation entre la noblesse et la classe marchande, bourgeoise :

Les drames, avec leur cortège de papiers et d'épées, offrent une représentation idéalisée des codes nobiliaires vus à travers les yeux de la bourgeoisie. (MATHIEU, 2002 : 10)

D'autre part, la tragédie était fondée sur la distance entre le public et la scène, alors que le drame bourgeois s'appuie sur une identification de la salle à la scène. On a une démonstration de la valeur morale liée à ce que les Lumières appellent « la nature », comme la sincérité des sentiments, la fidélité, la bienfaisance, le travail, la famille – des valeurs bourgeoises, contre les anciennes valeurs aristocratiques, telles que l'honneur.

Le drame bourgeois s'oppose aux institutions répressives de l'Ancien Régime, comme l'Église, qui met les jeunes gens dans des couvents sans demander leur avis ; ceux-ci sont contre le droit du seigneur, contre une justice injuste. Le drame se veut une tribune où s'exprime, par certains aspects, la philosophie nouvelle et où l'on espère former le public à ces valeurs. Il a donc aussi une visée didactique. Concernant l'esthétique du drame bourgeois, on cherche l'authenticité à la fois dans le choix des sujets que dans le langage, dans la mise en scène, dans le jeu des acteurs. On utilise la prose, et non

le vers, comme dans la tragédie. Ce n'est pas nouveau, puisqu'on utilisait la prose dans la comédie. Toutefois, cette utilisation est vue comme la recherche d'une langue naturelle. La parole dans le drame bourgeois est très souvent remplacée par le geste, grâce au recours à la pantomime. La gestuelle devient importante dans le but d'obtenir des effets pathétiques.

À cette époque, il y a beaucoup d'auteurs de drame ; de nombreux drames sont publiés pendant la période révolutionnaire parce qu'ils sont chargés d'actualité politique. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le drame bourgeois acquiert une dimension de critique sociale et politique. Puis il évolue, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, vers ce qu'on appelle le drame historique, qui évolue à son tour vers le drame romantique pendant la seconde moitié du siècle. Dans le drame romantique on retrouve la représentation des conditions sociales : au mélange des tonalités s'ajoute l'idée de critique sociale. Là où le drame bourgeois prône la réconciliation, le drame romantique exalte la fracture entre l'individu et la société. L'émergence du drame bourgeois termine ainsi une ère qui est celle du grand théâtre classique, caractérisée par cette distinction fondamentale entre tragédie et comédie. C'est même, d'une certaine manière, l'origine du théâtre moderne.

Dans *Le Barbier de Séville* il y a des situations qui sont elles-mêmes des situations de théâtre, par exemple quand Figaro invente l'intrigue et met le Comte en scène, en le dirigeant et en lui apprenant à jouer le soldat ivre. C'est une mise en abîme. Il s'agit donc d'une dégradation sociale du Comte par rapport à Figaro.

### L'ÉCHEC SOCIAL ET LA FIGURE DE FIGARO

Toujours dans *Le Barbier de Séville*, Figaro développe une critique et une satire de la société. La deuxième scène de l'acte I contient une tirade où Figaro fait le récit de sa vie et accuse les fonctionnements irrationnels de la société.

Figaro expose le mécanisme de la rumeur et de la calomnie dont on sait que Beaumarchais a été victime dans sa vie – il s'agit donc d'un parallèle biographique entre Figaro et Beaumarchais. La dénonciation de la concurrence omniprésente dans la société se fait à travers des métaphores et des images d'animaux, dans une énumération des acteurs sociaux qui sont autant d'insectes se dévorant entre eux.

Figaro raconte qu'il a connu un certain nombre d'institutions et de métiers, mais que finalement rien n'a marché pour lui. Il a renoncé à ses talents et à ses ambitions littéraires pour se tourner vers le métier de barbier. C'est donc un parcours d'échecs sociaux liés au fonctionnement irrationnel de la société. Dès sa première pièce, Beaumarchais développe une forme de critique idéologique, mettant en scène un échec social et l'irrationalité de la société, même si Figaro ne défend pas de grandes valeurs. Face à cet insuccès, Figaro choisit la « joyeuse colère » et la gaité, comme à la fin de la scène 2, acte I.

Sa tristesse est effacée par le rire ; d'une certaine manière, on est toujours au bord du drame, mais celui-ci est devancé par le rire.

Le Comte : Qui t'a donné une philosophie aussi gaie ?

Figaro : L'habitude du malheur. Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. (*Le Barbier de Séville*, acte I, scène 2)

Jusqu'à la fin de la trilogie, Figaro reste pris dans cette relation maître-valet, sans réussir à faire reconnaître ses talents. Le valet ne représente pas encore l'assomption réelle de la bourgeoisie. L'autonomie du valet est latente chez Beaumarchais, car le valet est intelligent. Beaumarchais utilise toutes les influences comiques de son époque. Le comique de situation est lié au motif de la ruse, qui explique les multiplications des péripéties. Beaumarchais reprend cette tradition de la comédie d'intrigue et l'exploite de manière excessive, démesurée : il multiplie les retournements de situations, les scènes de révélation, les coups de théâtre (acte IV), les obstacles. Mais cela ne sert pas forcément à faire avancer l'action ; il y a une certaine gratuité à ce que la fin dure pour une satisfaction et une légèreté propres à Beaumarchais, qu'il mêle avec une esthétique de la surprise, de la démultiplication. Ainsi, il renouvelle la comédie d'intrigue avec une plus grande complexité et une plus grande habileté.

Le comique de répétition est illustré par le double déguisement du Comte, tandis que le comique de caractère est mis en évidence par les traits négatifs des personnages : par exemple, Bartholo et sa jalousie, ou Bazile et son avarice.

De plus, c'est par la parade que Beaumarchais fait l'apprentissage de la comédie. Pendant longtemps, les critiques ont pensé que *Le Barbier de Séville* était une parade, car le combat mis en scène est celui de l'amant et du barbon.

De plus, la pièce se caractérise pour un goût des mots d'esprit, des jeux de langage, des plaisanteries, des pointes à la fin de chaque acte, et aussi des proverbes (*cf.* Bazile), qui remplacent les coups de bâton.

Le langage n'a pas seulement une fonction dramatique (faire avancer l'intrigue, etc.), il n'est pas seulement comique, mais il peut être aussi poétique, avec le jeu et les sonorités des mots.

## DRAME ET COMÉDIE

Dans *Le Barbier de Séville*, le pathétique vient se mêler au comique, au nom de la recherche de la vraisemblance ; il y a une sorte de réalisme dans la mise en scène des personnages. L'esthétique pathétique sert à attendrir les spectateurs. Le comique et le pathétique sont mélangés ; le pathétique est toujours désamorcé par le comique : à l'acte IV, scène 4, le monologue pathétique de la pupille est neutralisé par l'entrée comique du Comte et de Figaro. Il y a alors une rupture de ton qui se crée au niveau des mots d'esprit.

Cette grande légèreté de ton est liée aux enjeux idéologiques. Il y a une grande gaité dans la pièce, qui, malgré un comique un peu grivois avec la parade et la foire, va de pair avec une forme de finesse. Cela est plus visible dans *Le Mariage de Figaro*.

Il y a en permanence des renversements et de la simultanéité entre le comique et le drame.

Dans sa Préface, Beaumarchais dit qu'il aurait pu faire de la pièce « une tragédie sanguinaire ». D'autre part, il y a un renversement permanent du drame en comédie et de la comédie en drame, comme à l'acte II, avec des scènes de confrontation entre la Comtesse et le Comte. On est en permanence au bord du drame, et on a des procédés qui renversent le drame en comédie. À l'acte III, la rapidité des scènes compense ce qu'il pourrait y avoir de sérieux :

*Le Mariage* est d'abord un rythme de parole et d'action, un *tempo*. (DELON, 1984 : 784)

Quand on a du drame ou du pathétique, celui-ci est aussi renversé par le comique, comme dans les scènes de reconnaissance de Marceline et Figaro (acte III, scènes 16 et 18, où l'on trouve des éléments de pathétique qui seront repris dans le drame, comme le fait que Marceline devient une mère sensible, avec les larmes de bonheur). En même temps, il y a des

répliques qui cassent le pathétique (acte III, scène 16, lorsqu'on apprend à Figaro que Bartholo est son père). On a une alternance des tonalités entre le comique et le pathétique (acte IV, scène 10 : toujours sur le thème de la filiation, où Figaro se moque de Bazile, qui a failli épouser Marceline et devenir le beau-père de Figaro). À l'acte II, dramatique sous plusieurs aspects, le comique resurgit, tout comme dans l'acte II, scène 21, avec le jardinier ivre, qui symbolise la farce. Le comique et le drame sont parfois présents simultanément, notamment à l'acte II. Dans *Le Mariage de Figaro*, la comédie va dans le sens de la fantaisie, du jeu, de la fête. Le fait que ce soient les femmes qui maîtrisent l'espace dans les scènes finales par leurs ruses, par leurs déguisements, c'est pour permettre de dénoncer l'oppression masculine, en ridiculisant le Comte, mais aussi Figaro, qui n'est pas au courant de la situation et ne comprend rien. C'est la mascarade qui réussit là où tout le reste a échoué : c'est parce que la Comtesse est déguisée qu'elle récupère son mari ; c'est parce que Chérubin est travesti en fille qu'il va pouvoir être sauvé. Pour être sauvée, la vérité est obligée de passer par le mensonge. La vertu de la Comtesse et de Suzanne passe d'une certaine manière par le libertinage pour triompher. Cela permet aussi de neutraliser la subversion.

Le principe du déguisement, du jeu, qui est un principe d'illusion, permet d'exprimer les idées les plus dangereuses, telles que le désordre du désir, le désordre social, et, en même temps, de les canaliser, de les rendre inoffensives. *Le Mariage de Figaro* met en place un principe d'illusion et de distanciation qui fait qu'on est proche du carnaval (par l'inversion des rôles sociaux, c'est un moment où l'on renverse l'ordre social). Dans cette pièce, les vrais changements, les vraies remises en cause de l'ordre se feront ailleurs, en dehors du théâtre, dans l'Histoire. Le dénouement va dans ce sens : ils rient tous, ils se pardonnent, alors que rien ne change véritablement, on reste dans la sphère du jeu. *Le Mariage de Figaro* exprime ce désir de transformation des rapports sociaux qui prendra la forme historique de la Révolution, tout en le canalisant, en le désamorçant par l'intermédiaire des situations comiques, du jeu. Cette idée du jeu renvoie justement à une exhibition du caractère théâtral de ce qui se passe – par exemple, à l'acte II ou à l'acte I, scène 11, lorsque Suzanne apprécie le jeu de la Comtesse. On a la conscience du caractère théâtral, l'on reste dans la sphère du jeu.

Finalement, pour évaluer le degré de subversion dans la trilogie de Beaumarchais, on peut regarder de plus près le rapport entre le comique et le drame. Le comique, et plus généralement la comédie d'intrigue, avec les ruses, le travestissement, le mensonge et son côté ludique, permettent d'exprimer le désordre amoureux et social, et, en même temps, de canaliser cette subversion, afin de la rendre inoffensive.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes de référence

- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, 1988. *Essai sur le genre dramatique sérieux* [1767]. *Ceuvres*, éd. Pierre Larthomas. Paris : Gallimard, 122-123.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, 2016 [1982]. *Le Barbier de Séville*, suivi de *Jean Bête à la foire*, éd. Jacques Scherer. Paris : Gallimard.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, 2019 [1999]. *Le Mariage de Figaro*, éd. Pierre Larthomas. Paris : Gallimard.

### Ouvrages critiques

- DELON, Michel, 1984. « Figaro et son double ». *Beaumarchais, Le Mariage de Figaro*, dir. René POMEAU. *Revue d'histoire littéraire de la France*. 5 : 774-784.
- DIDIER, Béatrice, 1994. *Beaumarchais ou la Passion du drame*. Paris : PUF.
- LEFAY, Sophie (dir.), 2015. *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*. Paris : Classiques Garnier.
- MATHIEU, Dominique, 2002. « Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais ». *L'Information littéraire*. 3 : 6-11.
- MOURAD, François-Marie, 2008. « Composition française : Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) ». *L'Information littéraire*. 4 : 35-39.
- ORSENNA, Erik, 2019. *Beaumarchais : un aventurier de la liberté*. Stock : France Culture.
- POMEAU, René (dir.), 1984. *Beaumarchais, Le Mariage de Figaro*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 5.
- ROBINSON, Philip (éd.), 2002. *Beaumarchais : homme de lettres, homme de société*. Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt a.M. / New York / Wien : Peter Lang.



## **CONSÉCRATION ET DÉSACRALISATION LITTÉRAIRES : LE CAS DE VINTILĂ HORIA**

Manuela DROBOTĂ\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

Dans un contexte dominé par les influences des médias et les intérêts économiques, qui se traduisent en vente de livres, publicité, prestige, on se voit obligé de chercher à prévoir les nouvelles orientations en termes de capital symbolique et de valeur littéraire. D'où la fragilité de l'auteur devant des problématiques comme son édition, sa diffusion et la vente de son œuvre. Ainsi, la nécessité d'analyser la condition de l'auteur à travers quelques romans représentatifs, de référence dans l'histoire de la littérature française et ensuite d'établir la nouvelle orientation de la littérature dans le contexte de la reconnaissance littéraire devient une évidence.

On met en discussion l'auteur comme entité qui écrit et qui est toujours contrainte de créer. Dans le contexte des dispositifs de légitimité littéraire, spécialement créés pour lui, l'auteur a vu son statut et sa condition changer. Il comprend que son œuvre est soumise à des impératifs du public consommateur de livres et découvre la nécessité d'appartenir à des élites littéraires. Influencé par les médias, on se demande dans quelle mesure l'auteur réussit à garder ses valeurs, sa spécificité littéraire, son authenticité. Il faut prendre en considération des aspects comme le conformisme littéraire, l'originalité, la vie sociale, dans le contexte de la reconnaissance littéraire.

---

\* École Doctorale d'Études Philologiques, Faculté des Lettres.

Le cas de Vintilă Horia a attiré notre attention par ce que le prix Goncourt a représenté pour lui et pour son statut d'écrivain exilé et surtout par la manière dont il a traité la situation. Très intéressante à observer est aussi l'attitude de l'Académie Goncourt par rapport à la problématique et au scandale déclenché. Vintilă Horia, un écrivain blâmé dans la Roumanie du XX<sup>e</sup> siècle, s'est vu attribuer l'un des plus célèbres prix littéraires français, après nous avoir partagé, par *Dieu est né en exil*, sa lutte intérieure, ses sentiments et ses émotions.

### LE PRIX GONCOURT POUR *DIEU EST NÉ EN EXIL*

Dans une Europe malade, en train de guérir ses blessures après la guerre, la plaidoirie pour la spiritualisation du peuple et pour le christianisme s'est imposée facilement dans les esprits affaiblis. L'activité littéraire de Vintilă Horia, de Roumanie, marquait seulement le commencement d'un parcours littéraire reconnu au niveau mondial. Inspiré par les lectures de son enfance, qui incluaient Jules Verne, et de sa jeunesse, d'auteurs comme Eminescu, Baudelaire, Cervantes et Schopenhauer, l'écrivain roumain met des bases solides pour son développement ultérieur sur la scène internationale. Le contexte historique et socio-politique a créé les conditions favorables pour un auteur de génie, très peu apprécié en Roumanie, mais avec un palmarès impressionnant et admiré à l'étranger.

La littérature d'exil, sous sa forme diversifiée et complexe, comporte plusieurs manifestations, chacune unique dans sa manière. Le cas de Vintilă Horia est assez différent des cas d'autres écrivains d'origine roumaine parce qu'il n'a pas vraiment été inclus dans le patrimoine culturel roumain, sa situation étant controversée même de nos jours. Cependant, son œuvre dépasse les limites de son activité de poète et de journaliste de Roumanie et situe l'auteur à un niveau universellement reconnu par les hommes de lettres.

Depuis le commencement de son activité littéraire, l'écrivain roumain s'est fait remarquer par son esprit libre, manière d'être qui ne coïncidait pas du tout avec le contexte politique et socio-culturel où il se manifestait. Son destin littéraire, depuis le commencement de son exil, a connu une étonnante évolution, liée surtout au fait que son œuvre se situe à la

confluence de plusieurs langues et cultures. Le critique littéraire roumain Pompiliu Crăciunescu considère que Vintilă Horia a commencé à créer dans son être l'antidote de l'exil, en ajoutant à l'espace originaire, qu'il venait de perdre, de nouveaux territoires, et en élargissant ainsi les frontières, jusqu'à les superposer avec celles de l'Europe. Il est devenu, au cours des années, un Européen d'origine roumaine.

En 1958, on célébrait deux mille ans depuis la naissance d'Ovide. À cette occasion, plusieurs de ses ouvrages ont attiré de nouveau l'attention du public. En lisant l'œuvre du poète latin, Vintilă Horia eut une révélation : il s'est rendu compte qu'Ovide, tout comme lui, fut un exilé et, plus encore, il mourut sur le territoire de la Roumanie. La ressemblance entre son destin et celui de l'écrivain du I<sup>er</sup> siècle donna à Vintilă Horia l'idée de créer un ouvrage pour exprimer son propre vécu à travers l'expérience d'exil d'Ovide.

Le roman de Vintilă Horia est le journal apocryphe d'Ovide, le poète exilé par Augustus, empereur qui considérait ses poèmes immoraux, dans un contexte où il voulait instituer un nouvel ordre et transformer la société romaine selon des règles de moralité plus strictes. En donnant la sentence de l'exil, il a invoqué aussi d'autres raisons, comme le fait que sa nièce provoquait assez souvent des scandales parce qu'elle menait une vie de débauche, ou bien l'appartenance d'Ovide à une secte pythagoricienne. La vraie raison en reste obscure, mais la sentence a changé la vie du poète. Il a été exilé à Tomis, près du Pont-Euxin. Après huit ans passés en exil, il mourut sans avoir reçu le pardon d'Augustus ou de Tiberius, même s'il le leur avait demandé plusieurs fois.

L'écrivain roumain retrouve dans le destin tragique d'Ovide sa propre condition et réussit à transformer ce sentiment terrible, ressenti par un exilé, en un chef d'œuvre. Dans son journal, Ovide note ses amours, les événements qui se déroulent pendant son exil, la multitude de fois où il demande le pardon d'Augustus, mais, le plus important et le plus authentique, il note ses sentiments et ses idées concernant sa condition d'exilé. L'évolution intérieure du personnage expatrié coïncide avec les sentiments de l'auteur concernant son propre exil et la lutte qu'il mène pour réussir à survivre. Il découvre qu'on peut mourir peu à peu, et la perspective d'une mort si terrible, en solitude, lui cause un malheur très difficile à supporter.

Face à l'exil, Ovide commence à regarder la vie de manière différente. Sous le poids lourd de l'injustice et suffoqué par l'idée de la mort sur un territoire étranger, il commence sa recherche de la vérité. Influencé par les Gètes, un peuple très religieux, ayant un dieu unique, il se met à fouiller dans les croyances et les traditions populaires pour guérir son âme. La rencontre avec les prêtres et les sages Gètes favorise la découverte d'une nouvelle perspective concernant la vie. Ovide commence à croire que son destin tragique et les souffrances de l'exil sont attribués à une force divine voulant qu'il dépasse sa condition humaine. Cette divinité représente pour lui le Dieu né en exil, le Fils de l'Homme, envoyé pour subir les douleurs, les injustices et les tragédies de l'humanité, les espoirs et leurs attentes inaccomplis. Voilà la Vérité à la recherche de laquelle est parti Ovide.

Le 21 novembre 1960, Vintilă Horia est désigné lauréat du prix Goncourt pour *Dieu est né en exil*. Mais le 4 décembre 1960, l'écrivain de l'exil décide de renoncer au prix. Vintilă Horia adresse à Roland Dorgelès, président de l'Académie Goncourt, une lettre où il exprime son souhait et mentionne le fait qu'il ne souhaite pas porter atteinte à l'Académie Goncourt ou à la littérature française par sa réputation controversée.

Suite à la décision de Vintilă Horia, l'Académie Goncourt exprime son point de vue concernant le prix déjà attribué à cet auteur et rappelle que le prix Goncourt atteste le caractère littéraire et uniquement littéraire d'une œuvre, n'étant pas concerné par les détails biographiques.

### L'AFFAIRE VINTILĂ HORIA

L'affaire Vintilă Horia est le nom donné à la propagande communiste déclenchée en 1960, en Roumanie et en France, après l'annonce du lauréat du prix Goncourt de l'année en question. Pour la deuxième fois, l'écrivain roumain exilé est au centre d'un scandale ayant pour but de discréditer la personnalité de l'auteur et son roman. Le journal *L'Humanité* sera le premier à aborder le sujet, suivi par *Les Lettres françaises*, *Le Figaro* et *L'Aurore*.

Le roman est accueilli avec un grand enthousiasme par la critique littéraire française. De plus, l'auteur répond affirmativement à la sollicitation d'être traduit en Angleterre, aux États-Unis, en Italie et en Allemagne.

Suite à ce succès, la maison d'édition Fayard annonce l'intention d'inscrire le roman *Dieu est né en exil* dans la course pour le prix Goncourt. L'information n'est pas très bien reçue et le Ministère des Affaires Étrangères déclenche une campagne basée sur des données réactualisées et amplifiées, ainsi que sur une confusion de noms qui porte préjudice à l'écrivain d'origine roumaine.

La réception de Vintilă Horia reste trop longtemps tributaire du roman *Dieu est né en exil*. Le souvenir de la campagne de presse garde encore une signification centrale. Malgré la valeur incontestable de ce volume, transformé par l'intermédiaire d'Ovide en une mémoire collective de l'exil, à l'époque, les livres de Vintilă Horia restent interdits en Roumanie. De nos jours, le phénomène s'est renversé, l'espace culturel roumain commençant à accorder plus d'intérêt à cet auteur.

Malgré l'importance de ses écrits, l'écrivain n'est pas accueilli correctement en Roumanie. Il y a beaucoup de fausses pistes concernant sa vie et son œuvre, et l'hésitation de reconnaître sa place dans la conscience culturelle roumaine persiste :

Vintilă Horia, comme tout exilé, a sans doute laissé quelque chose de son être dans tous les pays où il a vécu, que ce soit l'Italie, l'Argentine, la France ou l'Espagne et son être s'est laissé pénétrer par chacun de ces univers culturels. Ce furent comme des avatars qui se sont succédé, entremêlés peut-être, sans jamais pourtant altérer l'essence – *sa roumanité*.

Vintilă Horia a été en permanence fier de ses origines, il a toujours voulu revenir chez soi, en Roumanie, et il a célébré son pays par son œuvre. La seule inadéquation réside dans le fait qu'il a été placé en dehors de l'espace de son pays et même au-delà du temps où les autres écrivains roumains ont continué à dérouler leur activité. Par ses manifestations littéraires et par son intention de redonner vie à une civilisation disparue, il a réussi à reverser ce sentiment de nostalgie et de mal du pays et à le transformer, pour construire, pas à pas, la figure de l'exilé, entourée de mystère et en même temps source constante d'inspiration.

Enfin, pour l'auteur, l'exil a représenté une manière de se faire entendre, et par *Dieu est né en exil* il a réussi à guérir son âme. Il a écrit son journal sans vraiment y décrire sa vie, mais plutôt ses sentiments et

sa façon unique de comprendre la distance, l'injustice, les perceptions contradictoires. Le cas de Vintilă Horia est surtout révélateur de la difficulté à définir de nouveaux repères après l'effondrement du totalitarisme en Europe de l'Est.

Malgré le fait que l'auteur roumain a renoncé au Goncourt en 1960, son roman a eu un succès incroyable. Il a été publié avec succès et traduit partout dans le monde. L'écrivain de l'exil a réussi à vendre plus de 200 000 exemplaires rien que pendant la semaine suivant l'attribution du prix, en dépit du scandale autour de son nom et de son passé, qui continuait à intéresser la presse et le monde littéraire.

Devant l'industrialisation de la littérature, les études de cas s'imposent, pour nous rendre conscients de cet aspect controversé et surtout pour nous aider à avoir une perspective informée concernant le sujet. Dans un contexte littéraire de plus en plus riche, la nécessité de classer les œuvres littéraires en fonction de leur valeur et de leur originalité s'impose. De plus, il faut que cette classification soit faite par des personnes avisées, qui jouent un rôle essentiel dans la sphère littéraire. C'est à la suite de ces nécessités que les prix littéraires sont apparus. Leur but principal était de promouvoir une littérature de qualité. Au début, les récompenses étaient symboliques, mais pendant plus de 100 ans de prix littéraires, les intérêts sociaux, relevant du statut offert par les prix, et économiques, liés à la promotion et à la diffusion, ont amplifié les rivalités entre les jurys, entraînant aussi parfois des conflits entre les écrivains et alimentant ainsi des polémiques.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Textes de référence**

HORIA, Vintilă, 1960. *Dieu est né en exil : journal d'Ovide à Tomes*. Paris : Fayard.

HORIA, Vintilă, 1966. *Journal d'un paysan du Danube*. Paris : Éditions de la Table Ronde.

### **Ouvrages critiques**

CRĂCIUNESCU, Pompiliu, 2011. *Vintilă Horia : transliteratură și realitate*. București : Curtea Veche Publishing.

Manuela DROBOTĂ

- MUREȘANU IONESCU, Marina, 1993. « L'autoréférentiel dans la littérature de l'exil. Le cas de Vintilă Horia ». *Euresis – Cahiers roumains d'études littéraires*, 1-2 : 119-25.
- ROBICHON, Jacques, 1975. *Le Défi des Goncourt*, Paris : Denoël.



## LA TERREUR DE L'HISTOIRE DANS LE ROMAN *LA 25<sup>E</sup> HEURE* DE VIRGIL GHEORGHIU

Iulia-Teodora DRIȘCU\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

Dans son *Mythe de l'éternel retour*, Mircea Eliade explique que *la terreur de l'histoire* est l'effroi que l'homme moderne, dépourvu de rythmes archaïques, ressent lorsqu'il est un témoin silencieux des afflications de l'histoire (guerres, régimes totalitaires, famine, emprisonnement injuste, etc.), sans pouvoir y échapper ou s'y résigner. L'auteur affirme que l'homme archaïque ne supportait pas l'histoire et y échappait en l'abolissant ou en la refusant. Il se réfugiait dans les rythmes prévisibles de la nature et dans l'imitation des gestes archétypaux (de la Création, par exemple), qui le mettaient à l'abri de toute menace possible. Le comportement de l'homme primitif correspond à un effort désespéré pour ne pas perdre le contact avec l'être » (ELIADE, 1969 : 110).

L'homme moderne, qui est le résultat des siècles d'athéisme, n'a plus ces coordonnées sacrées, étant donc plus susceptible de devenir la proie de *la terreur de l'histoire*. Eliade soutient qu'avant « l'histoire pouvait être supportée, non seulement parce qu'elle avait un sens, mais encore parce qu'elle était *nécessaire* en dernière analyse » (1969 : 152). L'histoire était donc considérée avant comme un élément intégré dans la vie, tout comme la

---

\* 1<sup>e</sup> année, Master (Études américaines), Faculté des Lettres.

souffrance, qui avait, en outre, un sens transcendantal. D'ailleurs, Eliade recommande la foi comme une solution d'échapper à *la terreur de l'histoire* :

La foi [...] signifie l'émancipation absolue de toute espèce de loi naturelle et partant la plus haute liberté que l'homme puisse imaginer. [...] Seule une pareille liberté [...] est capable de défendre l'homme moderne contre la terreur de l'histoire : à savoir une liberté qui prend sa source et trouve sa garantie et son appui en Dieu. Toute autre liberté moderne, quelques satisfactions qu'elle puisse procurer à celui qui la possède, est impuissante à justifier l'histoire ; ce qui, pour tout homme sincère à l'égard de lui-même, équivaut à la terreur de l'histoire. (ELIADE, 1969 : 180)

Dans cet article, je me propose d'analyser la manière dont cette théorie s'applique dans le cas du roman de Virgil Gheorghiu, *La 25<sup>e</sup> heure*. Virgil Gheorghiu est un écrivain, journaliste et prêtre orthodoxe roumain né en 1916 à Valea Albă, en Moldavie, et mort en 1992 à Paris. Il est un des écrivains roumains en exil les plus connus, ses livres étant interdits dans son pays natal pour plus de 40 ans, pendant le régime communiste. Il a travaillé pendant un certain temps comme attaché culturel de l'Ambassade de Roumanie en Croatie et a été contraint de rester à l'étranger lors de l'installation du régime communiste en Roumanie, car il avait écrit beaucoup d'articles contre ce régime ; les communistes l'ont, d'ailleurs, poursuivi toute sa vie. Il a aussi écrit un recueil de poèmes intitulé *Caligrafie pe zăpadă* (*Calligraphie sur la neige*), qui a reçu le Prix pour les jeunes écrivains en 1940. Il est l'auteur de plus de 40 livres en roumain et en français : romans, biographies de saints ou de grandes personnalités, articles de presse, reportages de guerre, poèmes, etc. Son livre le plus connu est *La 25<sup>e</sup> heure*, paru en 1949 à Paris, fruit d'une réflexion sur la condition humaine pendant la Seconde Guerre mondiale, un événement fortement déshumanisant, qui a soulevé beaucoup de questions existentialistes. L'œuvre a été écrite en roumain et traduite en français par Monica Lovinescu, une intellectuelle roumaine très appréciée à l'époque. Le roman a eu un succès exceptionnel, étant considéré comme un chef-d'œuvre, traduit en plus de 40 langues, avec presque 10 millions de copies vendues. Il a été adapté au cinéma en 1967 par Henri Verneuil, avec Anthony Quinn et Virna Lisi dans les rôles principaux.

Ce roman parle des effets désastreux de la Seconde Guerre mondiale. Plus précisément, il suit le destin de Iohann Moritz, un paysan roumain emprisonné injustement dans plusieurs camps de concentration, étant accusé d'être juif, roumain antisémite, hongrois, nazi, etc. La guerre et ses conséquences détruisent sa famille (sa femme est obligée de demander le divorce, elle est violée par des Russes, sa maison est confisquée par le régime communiste), son identité et sa volonté (il épouse une Allemande parce que les autorités le lui demandent). Parallèlement, on suit la vie de Traian Koruga, un intellectuel et écrivain qui voit dans la guerre et ses effets néfastes le début de la société technique (qui veut détruire l'individualité humaine), et qui, désespéré, finit par se suicider. Il est marié avec Eleonora West, une Juive, rédactrice-en-chef d'une revue et une personnalité très puissante et combative.

*La 25<sup>e</sup> heure* a eu un fort impact sur les lecteurs du temps. Mircea Eliade lui fait un éloge dans un article publié dans *Uniunea Română (L'Union Roumaine)* en mars 1949 :

Nous croyons que c'est le devoir de chaque Roumain de le lire, non seulement parce qu'il s'agit de la première œuvre littéraire importante de l'émigration roumaine, mais aussi parce qu'il révèle un aspect de l'histoire contemporaine qu'aucun autre écrivain européen ou américain n'a encore mis en lumière avec tant de clarté et d'une manière tellement perçante. C'est, au fond, la première œuvre littéraire dans laquelle se reflète la terreur de l'histoire contemporaine, histoire qui signifie, pour l'immense majorité du globe, soit la mort, soit la transformation en machine, la dépersonnalisation, la déshumanisation. (*apud* LASCONI, 2019 : III)

Eliade réussit à surprendre l'essentiel du roman de Virgil Gheorghiu. Sa fascination pour cette œuvre démontre son impact significatif à l'époque, vu que c'était un récit parfaitement synchronisé avec les derniers événements de la Seconde Guerre mondiale. Le critique littéraire Gabriel Marcel accueille ce texte avec beaucoup d'enthousiasme, écrivant dans la Préface de la première édition du roman :

Je ne pense pas qu'on puisse trouver une œuvre plus significative que celle-ci, plus révélatrice de la situation effroyable dans laquelle l'humanité se trouve aujourd'hui plongée. (2006 : 7)

Le roman de Gheorghiu a donc été apprécié surtout grâce à son sujet très actuel, qui faisait les lecteurs réfléchir aux événements politiques qui venaient de se passer.

Je vais analyser le concept de *terreur de l'histoire* de Mircea Eliade dans ce roman selon deux coordonnées : la première est le titre du roman, fortement symbolique, et la deuxième est la manière dont divers personnages font face à l'épreuve de l'emprisonnement injuste, notamment Iohann Moritz et Traian Koruga.

Le titre du roman *La 25<sup>e</sup> heure* fait référence à une temporalité hors normes, un temps où la possibilité d'être sauvé n'existe plus. Gheorghiu explique que cette heure est juste après la dernière heure, c'est l'heure de la société occidentale, qui n'a plus de temps pour se sauver ou pour se repentir de ses erreurs (LASCONI, 2019 : 39). Dans le contexte historique présenté (la Seconde Guerre mondiale qui éclate juste quelques pages après la discussion entre Traian et ses interlocuteurs au début du roman), le titre suggère une damnation de l'individu par une histoire sans pitié qui est contre l'homme et veut le détruire. La 25<sup>e</sup> heure est l'heure où on peut voir clairement *la terreur de l'histoire* expliquée par Eliade. L'homme moderne, européen, qui a renoncé à sa foi archaïque, est terrorisé par les événements incroyables qui se passent au début du XX<sup>e</sup> siècle : les deux guerres mondiales, l'extermination des Juifs, le racisme agressif, l'effroi insupportable qui hante constamment la vie des hommes. En l'absence du chemin de la foi comme source de résistance, l'homme est soumis à un destin pesant, qui vole sa liberté de penser et ultérieurement son âme.

Ce qui est fascinant c'est que l'histoire a toujours été caractérisée par des guerres, des conflits, des meurtres, des persécutions, mais l'homme a pu lui faire face grâce à sa foi en un pouvoir supérieur qui peut le sauver ou lui offrir une vie meilleure, qui pourrait compenser son passage sur terre. L'auteur souligne ici la dégradation de l'homme moderne, qui ne trouve pas en lui la force nécessaire de résister aux afflictions de l'histoire parce qu'il ne croit plus en Dieu. Par conséquent, l'histoire le tourmente, le soumet à ses caprices, de sorte qu'il n'a plus le temps de changer sa vie et de se sauver. Gheorghiu raconte en effet ce qui se passe après la dernière heure où l'homme peut encore se sauver, la 24<sup>e</sup> heure, en faisant son lecteur entrer dans un monde condamné à la perte. C'est pourquoi certains critiques littéraires ont associé

ce livre à 1984 de George Orwell, une dystopie toute aussi alarmante qui raconte ce que la société technique pourrait devenir. Ce dernier texte est même paru la même année que le roman de Virgil Gheorghiu.

*La terreur de l'histoire* est très évidente dans la manière dont Iohann Moritz et Traian Koruga se comportent tout au long de leur emprisonnement injuste. On peut observer cela surtout dans la dernière partie du roman, où les deux personnages sont emprisonnés par des Américains en Allemagne. Leurs réactions et leurs actes montrent deux façons différentes d'affronter la réalité : la résignation et la lutte. Je les discuterai séparément pour mieux constater leurs particularités.

Tout d'abord, Iohann Moritz est un homme simple, qui veut juste avoir un lopin de terre, une famille et une maison et travailler honnêtement pour gagner son pain. Il réussit à faire cela pendant deux ans jusqu'au début de la guerre, quand un gendarme, pour se débarrasser de lui, l'accuse injustement d'être juif ; par conséquent, il est envoyé dans un camp de concentration. Il réussit à s'évader et va à Budapest, mais là-bas il est de nouveau emprisonné parce qu'il est roumain. Même s'il est innocent, il est condamné pour tous les « maux » de la société, le fait d'être juif, roumain, hongrois, nazi, ayant changé chaque fois de nom pour donner l'impression d'appartenir à une catégorie stigmatisée.

Au début, il résiste dans le camp de concentration parce qu'il rêve de revenir auprès de sa femme et de ses enfants. Ce rêve lui fait maintenir son espoir. Après qu'il apprend que sa femme a demandé le divorce, il renonce cependant à sa lutte de résistance, se résigne et commence à survivre d'une façon mécanique. Il devient un « esclave moderne » des machines et de la société technique, il ne trouve pas en lui la force d'espérer. Cela prouve que son espoir était lié à sa famille, qui donnait un sens à sa vie. Selon Eliade, il résistait à *la terreur de l'histoire* grâce à la communion avec sa famille, en imitant les gestes archétypaux, en suivant les rythmes archaïques de travail, de procréation, etc. L'histoire hostile l'enlève de son foyer, lui arrache ses proches et donc son énergie intérieure et le transforme en une proie facile pour le désespoir. La foi de Iohann est rudimentaire, faible ; ses ressources proviennent seulement de ces rythmes élémentaires dans lesquels il se réfugie pour fuir tous les maux du monde.

Il ne reste, néanmoins, que quelque temps dans cet état négatif, car il a la chance de rencontrer, dans la même prison d'Allemagne, Traian Koruga, le fils du prêtre de son village. Cette rencontre représente pour lui un lien très fort avec sa vie d'avant la captivité. Traian est quelqu'un de familier, qui l'a aidé en lui donnant son argent pour qu'il construise sa maison. Il est le fils du prêtre Koruga, une personne très proche de Iohann. Ce dernier ne se sent plus seul en prison, il a maintenant un ami à côté de qui il peut lutter. Grâce à Traian, il reçoit une lettre de sa femme qui lui raconte tout ce qui lui est arrivé pendant les treize ans où il était en prison. Il comprend que sa femme l'attend encore et il regagne espoir. Le retour aux rythmes archaïques lui donne la confiance nécessaire de résister aux conditions pitoyables de la prison. Peut-être a-t-il eu la force de faire face aux épreuves difficiles de sa vie grâce à un espoir inconscient, relevant de ce qu'il y a de plus profond chez un individu.

Toutefois, son parcours semble voué à la perte. À peine sorti de prison, il est de nouveau arrêté après seulement 18 heures de liberté. Même s'il passe très vite de l'espoir à la résignation, ce personnage tient bon. Quand l'espoir lui remplit le cœur, il veut s'échapper de la prison et il a l'énergie nécessaire de se révolter et de résister, tout en pensant à la récompense qui l'attend à sa sortie (sa famille, son foyer, son rythme prévisible de vie). Une fois l'espoir détruit, il passe cependant de la résistance à la résignation et choisit de ne plus penser à sa situation. Il semble avoir oublié tant la raison pour laquelle il résistait avant, que sa vie même, car il vit d'une façon mécanique, en vertu d'un pur instinct de conservation. Il abandonne la révolte, la lutte, parce que l'enjeu est perdu. Ce qui l'aidait à ne pas tomber dans le désespoir et à ne pas se soumettre à *la terreur de l'histoire* était son rêve de revoir sa famille.

Iohann n'est pas un héros des contes de fées, il est loin d'être un sauveur, même pour sa propre personne : il symbolise tout ce qu'il y a de plus commun chez un individu : l'espoir, l'enjeu de la récompense qui suit le malheur et l'instinct de conservation qui le fait survivre jusqu'au bout. Il représente le paysan simple, l'homme robuste qui réussit à faire face aux épreuves de la vie, sans trop y penser, et qui garde une simplicité de cœur et de l'esprit : il fait des gestes de bonté (il donne les lunettes de Traian à sa femme), il aide partout où il peut, il ne fait de mal à personne.

Le personnage Traian Koruga est complètement différent. Il est le fils du prêtre Koruga du village Fântâna et il est aussi spirituel qu'intelligent. Il est très généreux – par exemple, il donne à Iohann tout son argent pour construire une maison. En effet, il vit plutôt par son esprit, sans aucun goût pour les choses matérielles. Il développe une philosophie selon laquelle la société moderne est celle des « esclaves techniques », une société athée qui a perdu ses valeurs et se rend volontairement à la « douce » tyrannie des machines. Il dit :

La société technique peut créer du confort. Mais elle ne peut pas créer de l'Esprit. Et sans Esprit il n'y a pas de génie. Une société dépourvue d'hommes de génie est vouée à la disparition. (GHEORGHIU, 2006 : 62)

Il refuse cette société et se réfugie dans ses livres, ses philosophies, son propre monde, dans lequel il y a de l'esprit et du génie. Tout ce qu'il ne trouve pas à l'extérieur, il construit à l'intérieur de lui-même.

Contrairement à Iohann, Traian ne peut pas se résigner à être simplement une victime de ces temps affreux. Il fait tout ce qu'il peut pour être mis en liberté : il envoie des pétitions dans lesquelles il condamne certains faits d'un ton ironique, il fait la grève de la faim, il essaie de parler avec les autorités, mais à la fin il se rend compte qu'il ne peut rien faire :

Les pays civilisés ne s'occupent pas des cas individuels. Le fait que tu sois coupable ou innocent est une question personnelle [...]. Les pays civilisés voient les choses en grand. (GHEORGHIU, 2006 : 336)

Malgré ses efforts, la société n'est pas du tout prête à l'entendre ; elle est sourde aux appels des hommes, elle écoute seulement les cris des nations. Une telle société est complètement déshumanisée et conçue pour servir les intérêts de ses dirigeants. La révolte de Traian était alimentée par son espoir de réussir à sortir de prison. Ses échecs détruisent quand même, petit à petit, sa confiance et son espoir. Sa lutte est de plus en plus faible.

Il est envahi par le désespoir surtout quand son père meurt et il ne peut pas l'enterrer selon le cérémonial orthodoxe. Il est pris de rage et commence à faire la grève de la faim en espérant qu'il va mourir. Après avoir été interné dans un asile de fous, il fait pourtant tout pour revenir en prison et décide de se suicider : il s'approche donc consciemment de la zone interdite aux

prisonniers et il est fusillé. Sa réaction est celle d'un intellectuel qui déplore l'état effroyable de l'humanité et ne peut pas vivre dans un monde où il se sent étouffé. Il ne veut pas se résigner et ne peut pas s'y échapper : le seul geste volontaire et libre qui lui reste est donc celui de renoncer à sa vie. Par son acte, il exprime son désaccord total avec le système en place.

Sa décision est très difficile à interpréter. Serait-ce une forme de révolte, qui fait entièrement partie de son combat contre le régime ? Ou bien serait-ce une forme d'abandon face à une situation sans sortie ? Traian a certainement lutté contre le régime avec toutes ses armes : la parole, la grève de la faim, la révolte. Cependant, son acte ressemble plutôt à un abandon de la lutte à cause du sentiment de désespoir qu'il ressent. Son suicide nous rappelle le même geste fait par le personnage Iona de l'écrivain roumain Marin Sorescu. Iona se suicide dans une tentative de se retrouver soi-même ; son acte est métaphorique. Il l'entreprend pour se sauver de la captivité intérieure où il se trouve. On se demande si le geste de Traian pourrait signifier la même chose que le geste de Iona. D'un côté, Traian veut certainement fuir une société qui lui répugne, qui n'est pas en accord avec ses principes de vie. Il tient plus à son crédo et à sa liberté qu'à sa vie. Même s'il a un instinct de conservation, comme tout le monde, il choisit de le sacrifier sur l'autel des idées plus nobles : n'accepter l'injustice à aucun prix, rester digne dans la vie comme dans la mort. Son suicide est une continuation de ses pétitions, de ses révoltes ; il est totalement intégré dans sa lutte pour le bien et la justice.

D'un autre côté, le suicide est généralement vu comme un abandon de cette vie. Traian lutte de toutes ses forces pour prouver son innocence, jusqu'au moment où il pense qu'il n'a plus de chances de réussir et il abandonne son projet. La religion chrétienne condamne cet acte, en l'interprétant comme un refus du don de la vie offert par Dieu. Traian est fils de prêtre et croyant, donc il devrait connaître la signification que sa religion donne au suicide. Cependant, il se trouve dans un état exceptionnel, et dans ces situations on n'applique peut-être pas les mêmes règles. Il est possible que son acte ne soit pas fait pour montrer son refus à Dieu, mais pour prouver son désaccord total avec la situation où il est, l'injustice d'emprisonner des hommes innocents, avec la transformation de la société en une machine sans pitié. Peut-être ce désaccord était-il manifesté d'une manière si radicale pour construire, en même temps, une métaphore.

En tout cas, la signification de son acte ultime reste vague pour les lecteurs. Ce qui est sûr c'est qu'il a lutté comme un héros pour ses principes nobles.

On pourrait se demander lequel des deux personnages fait mieux face aux temps néfastes qu'il vit. Par sa résignation, Iohann renonce à la lutte, mais reste en vie. Traian, en revanche, lutte de toutes ses forces, jusqu'au désespoir, et choisit de se donner la mort. Iohann arrive à revivre des moments heureux, à revoir sa famille au moins pour quelques heures, alors que Traian n'a plus cette chance. Iohann, même s'il se résigne, ne commet pas d'acte ultime, il peut toujours changer d'avis et recommencer le combat. Traian, quant à lui, n'a plus la possibilité de continuer sa lutte, car à la fin il renonce complètement à sa vie. Iohann reste le paysan simple qui résiste à *la terreur de l'histoire* malgré toutes ses difficultés, alors que Traian est l'intellectuel qui perd sa foi, écrasé par le désespoir.

Traian voit en Moritz un combattant noble :

De tous ces prisonniers [...] qui t'ont jeté des pierres, aucun n'est un homme. Il n'y a que toi à être resté un homme parce que tu aimes encore les hommes. (GHEORGHIU, 2006 : 314)

On pourrait parler ici d'une résistance par la bonté : l'homme refuse de se soumettre aux lois barbares de la nature (« chacun pour soi ») et continue à respecter les lois de son cœur, qui sont conformes à celle du christianisme. Selon Eliade, on ne peut échapper à *la terreur de l'histoire* que par la foi. Dans cette logique, on pourrait dire que, même si ni Iohann ni Traian n'ont passé ce test, Iohann a continué, au moins, à avoir une chance de se sauver, car il est resté vivant.

Les deux personnages sont des victimes de *la terreur de l'histoire*, plus précisément de la Seconde Guerre Mondiale, du communisme, du nazisme, de la folie du XX<sup>e</sup> siècle. Tous les deux montrent la condition de l'homme moderne, qui n'a pas la foi comme moyen de soutien psychologique et qui échappe à *la terreur de l'histoire* par la résignation ou par le suicide. Ils sont des exemples de ce que la société technique peut faire aux hommes innocents. Par ces personnages, ainsi que par le titre de son roman, Virgil Gheorghiu réussit à décrire les effets de *la terreur de l'histoire* sur l'homme du XX<sup>e</sup> siècle, dépourvu de rythmes archaïques ou de foi, les seuls liens qui pourraient le sauver d'une histoire trop cruelle pour lui.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Textes de référence**

GHEORGHIU, Virgil, 2006. *La 25<sup>e</sup> heure*. Paris : Pocket.

### **Ouvrages critiques**

ELIADE, Mircea, 1969. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard.

LASCONI, Elisabeta, 2019. « *Ora 25* : sau între Voltaire și Orwell » [« *La 25<sup>e</sup> heure* : ou entre Voltaire et Orwell »], dans *Ora 25 [La 25<sup>e</sup> heure]*, de Virgil Gheorghiu. București : MondoRO, I-XI.

MARCEL, Gabriel, 2006. Préface. *La 25<sup>e</sup> heure* de Virgil Gheorghiu. Paris : Pocket. 7-14.

---

**APPROCHES  
TRANSCULTURELLES  
ET  
INTERDISCIPLINAIRES**

■  
**CROSS-CULTURAL AND  
INTERDISCIPLINARY  
APPROACHES**

---



## TRADUIRE LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE. LE CAS DU *PETIT PRINCE*

Mădălina ȘRAIER (ȘTEFĂNESCU)\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

La discussion sur la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse en particulier requiert un bref préambule sur la traduction générale. La question qui se pose est : qu'est-ce que la traduction ? Pour Antoine Berman, la traduction est « depuis toujours le siège d'une curieuse contradiction » : elle est considérée une pratique intuitive, « mi-technique, mi-littéraire », ainsi qu'une approche méthodique à base scientifique (BERMAN, 1995 : 11). Ce n'est pas le seul paradoxe ou la seule contradiction qui porte sur la traduction. Le statut du traducteur, élément essentiel et acteur principal de ce champ d'activité et d'étude, constitue lui aussi le sujet d'un paradoxe, car « le traducteur est ambivalent. [...] Il se veut écrivain, mais n'est que ré-écrivain. Il est auteur – et jamais l'Auteur. Son œuvre de traducteur est une œuvre, mais n'est pas l'Œuvre » (BERMAN, 1995 : 18-19).

Dans *Après Babel*, George Steiner définit la traduction de deux manières. D'un côté, au sens strict du terme, la traduction représente le passage d'un message d'une langue à une autre par l'intermédiaire d'un processus de transfert à deux étapes, à savoir le décodage (de la langue source) et le codage (vers la langue cible). De l'autre côté, au sens large du terme, la traduction opère aussi à l'intérieur de la même langue, et le modèle décodage-codage

---

\* 2<sup>e</sup> année, École Doctorale d'Études Philologiques, Faculté des Lettres.

s'applique à toute situation de communication (il s'agit, en d'autres termes, de la « traduction intralinguale ») (STEINER, 1975 : 28). Paul Ricoeur remarque le manque d'équivalence entre les champs sémantiques, les syntaxes et les héritages culturels véhiculés par deux langues étrangères, phénomène qui imprime au texte source une « intraduisibilité sporadique » (RICŒUR, 2004 : 13) et qui fait « de la traduction un drame, et du souhait de bonne traduction un pari » (RICŒUR, 2004 : 11). Par conséquent, la traduction « parfaite » – où chaque mot, chaque terme, chaque référence culturelle soient complètement transférées dans le produit final – n'existe pas. Le postulat formulé par Jean-René Ladmiral plane sur tout texte traduit : la traduction n'est pas l'original. Alors qu'est-ce que la traduction ? C'est plutôt un compromis. Naturellement, traduire n'est pas facile.

Toutefois, cette définition ne semble pas s'appliquer à la littérature d'enfance et de jeunesse, dont la traduction est jugée facile, simple, voire inférieure. Mais est-ce vraiment le cas ? Héloïse Debombourg affirme que l'apparente simplicité de la littérature d'enfance et de sa traduction n'est qu'une illusion : derrière cette simplicité présumée « se trouvent des écarts culturels, des saveurs dialectales et parfois un vocabulaire spécialisé » (DEBOMBOURG, 2011).

Dans *Translating Children's Literature*, Gillian Lathey souligne le fait que l'écriture des livres pour les enfants est un art sous-estimé et que leur traduction est sous-estimée à son tour, en dépit de sa difficulté : un texte écrit pour les enfants et les jeunes peut être aussi exigeant qu'un texte pour les adultes, comme en témoignent les œuvres de Lewis Carroll ou de Toshi Maruki (dont le travail a été inspiré par les conséquences de l'attaque nucléaire au Japon) (LATHEY, 2015 : 1). Héloïse Debombourg reprend l'idée de Muguraș Constantinescu, qui considère que la traduction de la littérature d'enfance est assurément de la traduction littéraire et qu'elle comprend toutes les démarches de la traduction dite « traditionnelle » ; elle présente donc « les mêmes problèmes quant à la fidélité, au sens et à la forme » (DEBOMBOURG, 2011).

Outre les problèmes et les difficultés inhérents à la traduction en général, la traduction de la littérature de jeunesse comporte une série d'obstacles particuliers, ce qui implique des pratiques et des normes spécifiques dont l'existence est motivée, selon Tiina Puurtinen, par la présence d'un double public cible – enfants et adultes –, la pression exercée par des principes changeants au cours du temps et variables d'un pays à l'autre, tout comme les

besoins propres aux enfants – tenant compte de leur degré de compréhension du monde en général et de l'écrit en particulier (PUURTINEN, 1994 : 83).

Le traducteur de livres pour la jeunesse doit assurer la compréhension du texte, mais sans trop le simplifier ; il doit se mettre à la place de l'enfant mais sans se mettre « à son niveau » de manière systématique ; il doit agir comme médiateur entre deux cultures, deux univers différents, exposer le jeune lecteur à la richesse culturelle du monde, mais sans l'effrayer et/ou l'embrouiller. Julie Tarif affirme que de cette tâche dichotomique et complexe du traducteur résulte « une expérience aliénante, une expérience presque schizophrénique » (TARIF, 2015 : 51-52). Par conséquent, la mission du traducteur de jeunesse s'avère être plus difficile qu'elle ne puisse paraître à une première vue. L'effort de la part du traducteur de se dédoubler met celui-ci dans une position troublante, voire aliénante. Selon Gillian Lathey, auteur de la préface et éditeur de l'ouvrage *The Translation of Children's Literature : A Reader*, « Les traducteurs de jeunesse [...] doivent faire une transition vers la mentalité de l'enfant par l'intermédiaire du style de l'auteur original » (*apud* TARIF, 2015 : 51-52, n. trad.).

Traduire pour les enfants et les jeunes ne s'avère finalement pas si facile. Les caractéristiques des textes de jeunesse engendrent des problèmes de traduction spécifiques de ce type de littérature, ce qui requiert l'utilisation de certaines méthodes et approches (adaptation, domestication, changement de style, etc.). Selon Bernard Friot, « [t]raduire un texte pour la jeunesse, c'est donc plus que traduire » (FRIOT, 2003 : 53) : il faut transposer un contenu organisé selon des règles implicites et rigides qui sont propres à un système dans un autre système qui est fondé sur d'autres règles ; « [ces règles] constituent une sorte de grille de lecture que le texte étranger ne passe pas toujours sans dommages » (FRIOT, 2003 : 53).

Les dommages mentionnés par Bernard Friot étaient plus considérables avant le XX<sup>e</sup> siècle, quand l'imitation, l'adaptation et la traduction libre étaient employées de manière systématique dans la traduction de la littérature de jeunesse (DEBOMBOURG, 2011). Dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, les traducteurs ont commencé à accorder une plus grande importance à la fidélité (DEBOMBOURG, 2011). Cette visée de rester le plus proche possible du texte source et de préserver son intégralité constitue la preuve du fait que la littérature d'enfance et de jeunesse commence à être vue comme de la littérature « sérieuse » (TABBERT, 2002 : 313).

Néanmoins, ce moment ne représente pas la fin des modifications opérées sur les textes d'enfance et de jeunesse. Au sujet du rôle du traducteur, Zohar Shavit affirme que, par opposition au traducteur de livres destinés aux adultes, le traducteur de livres pour la jeunesse se permet de prendre des libertés plus grandes par rapport au texte source à cause de la position périphérique de la littérature d'enfance et de jeunesse à l'intérieur de ce qu'elle appelle « le polysystème littéraire » (SHAVIT, 2006 : 26). Pour simplifier la lecture du texte, la traduction comporte le plus souvent « une mignardisation » de l'univers et un degré exagéré d'« infantilisation » du lecteur étranger « qu'on suppose plus naïf, plus ignorant, plus sensible, plus délicat que le lecteur du texte original » (DEBOMBOURG, 2011).

Ce manque de confiance dans les habiletés et les connaissances des enfants représente la raison fondamentale pour le changement du texte source, changement dont les caractéristiques principales sont l'usage des techniques de synthèse, de la paraphrase et de l'omission (BAKER, éd., 2009 : 4). Mais l'adaptation est-elle toujours une traduction ? Strictement parlant, non<sup>1</sup>, mais cela dépend du type d'adaptation et, disons, de son degré.

Au sens restreint, l'*adaptation* peut être définie comme une stratégie de traduction ; une telle définition est celle donnée par Vinay et Darbelnet : l'adaptation est un procédé qui peut être utilisé à tout moment si le contexte auquel le texte source fait référence n'existe pas dans la culture cible, une forme de récréation étant nécessaire. Cette définition voit l'adaptation comme une stratégie ponctuelle plutôt que globale, employée pour assurer une équivalence de situations quand le traducteur se confronte à des différences culturelles (BAKER, éd., 2009 : 3-4).

Au sens large du terme, l'adaptation peut faire référence au texte entier. Selon les visées de l'adaptation, les procédés d'adaptation disponibles à un traducteur peuvent être classés comme suit : transcription de l'original, omission, expansion, exotisme, mise à jour, adéquation situationnelle ou culturelle, création (BAKER, éd., 2009 : 4-5).

L'adaptation est considérée, pour l'instant, un phénomène spécifique à la littérature de jeunesse (CHARTIER, 2010) ; à ce titre, il faut remarquer qu'une distinction traduction-adaptation n'a pas encore été opérée dans

---

<sup>1</sup> L'*adaptation* est définie dans l'encyclopédie *Routledge* comme « une série d'interventions traductives qui mènent à un texte qui n'est généralement pas accepté comme une traduction, mais qui, cependant, est reconnu comme la représentation d'un texte source » (BAKER, éd., 2009 : 3, n. trad.).

ce secteur (MATHIEU, 1997 : 29). Les raisons pour lesquelles l'adaptation au sens large est utilisée dans la traduction des textes pour les enfants et les jeunes sont multiples ; parmi les plus fréquentes sont les contraintes éditoriales en termes de longueur – parfois, les textes sont réduits drastiquement, comme dans le cas du roman *Robinson Crusoé*, qui dans quelques adaptations est réduit d'environ 500 pages à juste 24 (NIKOLAJEVA, 2006 : 280) –, le désir de protéger l'enfant de l'étrangeté du texte source et des facteurs jugés « perturbateurs » (comme le langage ignoble, la violence, les tabous ou la nudité) et les contraintes idéologiques.

Quant au désir de protéger l'enfant de tout élément qui relève de l'étrangeté, la discussion s'organise dans deux directions : d'une part, on essaie de ne pas embrouiller l'enfant, ne pas le choquer par des notions qu'il pourrait ressentir comme fortement différentes et inconnues, mais, d'autre part, on veut introduire l'enfant à la variété et à la richesse du monde. Pour encourager le dialogue culturel, selon Antoine Fabrice, « une connaissance et une expérience émotionnelle du contexte culturel étranger [sont] nécessaires » (*apud* FRIOT, 2003 : 47).

Pourtant, la préférence générale des éditeurs et des traducteurs est de maintenir le jeune lecteur « dans un cocon linguistique et culturel qui le "protège" de toute étrangeté, de tout insolite, jugés sans doute perturbateurs et compliqués pour lui » (DEBOMBOURG, 2011). Florence Gaiotti remarque que les adaptations « dénaturent les textes d'origine, les privent généralement de tous leurs traits spécifiques culturels et esthétiques » (GAIOTTI, 2010).

De plus, la tendance est de protéger les enfants contre la violence, la nudité, le langage ignoble, les attitudes jugées trop rebelles pour un enfant, et bien d'autres. Tel est le cas des contes de fées écrites par les frères Grimm ou par Charles Perrault, dont des passages ont été souvent changés afin d'être moins violents (BAKER, éd., 2009 : 32). Un cas de modification opérée au nom de la conformité est le changement dans la traduction en français du nom de Pippi Långstrump, personnage de la série créée par Astrid Lindgren, en Fifi Brindacier, pour éviter toute association du nom à un besoin physiologique (DEBOMBOURG, 2011). Parfois, les changements dictés par les éditeurs au nom de la conformité sont tout à fait absurdes. Un exemple comique est celui de l'éditeur français qui a demandé à Astrid Lindgren la permission de changer le cheval que Fifi soulève dans un poney, en disant que les enfants français, fortement affectés par la guerre, ne

croiraient pas qu'une fille puisse soulever un cheval. L'écrivaine suédoise l'a autorisé à opérer la modification, mais elle lui a apparemment demandé de lui envoyer une photo d'une fille française soulevant un poney (NIKOLAJEVA, 2006 : 283).

Outre les cas de modification exagérée de textes pour les jeunes, il existe cependant des situations où l'adaptation est nécessaire. Par exemple, Reinbert Tabbert reprend dans son article les observations formulées par Maria Nikolajeva, faisant référence à trois contextes culturels : suédois, soviétique et américain. Ainsi, la mention du caviar, qui pour les enfants suédois est une pâte à bas prix qu'ils mangent au petit déjeuner sur un sandwich, déterminerait les enfants russes, à cause des connotations (sociales, financières) qu'a pour eux le caviar, à inclure – de manière erronée – les Suédois dans une classe privilégiée (TABBERT, 2002 : 322). Par conséquent, l'adaptation serait utile dans une telle situation.

*Le Petit Prince* est un excellent exemple de livre dédié aux enfants, qui, pourtant, comprend plusieurs niveaux de lecture, surtout un niveau philosophique.

D'un côté, l'œuvre de Saint-Exupéry se rattache au canon de la littérature d'enfance et de jeunesse parce qu'elle a au centre l'histoire d'un petit prince, plus proche d'un enfant que d'un adulte en tant que personnage. Ce premier niveau de lecture, à savoir celui du conte pour le jeune public, présente les aventures du prince, son voyage à partir du moment où il quitte sa planète et jusqu'à la dernière scène, quand il y revient. L'attitude du personnage principal envers les autres – sa curiosité, sa gentillesse, son impossibilité de comprendre le monde des adultes (dont, par conséquent, il ne fait pas partie) – relève de son caractère enfantin.

Le deuxième niveau de lecture du *Petit Prince* est celui de conte philosophique : par l'intermédiaire d'autres personnages – la rose, le renard, le serpent, etc. –, le prince réussit à formuler un certain nombre d'observations, voire d'aphorismes concernant la vie, l'amitié, les priorités des adultes, les responsabilités que chacun a dans sa vie en fonction de ses choix, etc. Par exemple, une instance de réflexion philosophique et probablement le fragment le plus célèbre du *Petit Prince* est « L'essentiel est invisible pour les yeux » (SAINT-EXUPÉRY, 1999 : 72). D'autres réflexions de la même nature sont : « Rien n'est parfait » (SAINT-EXUPÉRY, 1999 : 68) ; « Le langage est source

de malentendus » (SAINT-EXUPÉRY, 1999 : 69) ; « Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé » (SAINT-EXUPÉRY, 1999 : 74).

Alexandru Luca va un peu plus loin et affirme que *Le Petit Prince* est plus proche du mythe que du conte. Il présente comme argument le fait que le conte a d'habitude un héros, qui, par ses actions, achève un certain but et rétablit l'état d'équilibre dans l'univers fictionnel (LUCA, 2009 : 908). Cependant, le récit de Saint-Exupéry ne connaît pas un tel dénouement ; la fin est triste et, pourrait-on dire, ouverte, car le destin final du petit prince après la morsure du serpent reste inconnu. Alexandru Luca affirme que, si au niveau microscopique l'œuvre suit le voyage du petit prince (le destin individuel qui relève du conte), au niveau macroscopique elle offre des leçons importantes sur la vie (le destin de l'humanité lié au mythe) (LUCA, 2009 : 909). En justifiant son opinion selon laquelle *Le Petit Prince* est plus proche du mythe que du conte, cet auteur conclut que ce récit a un caractère mythique » parce qu'il traite des grandes questions existentielles » et « parce qu'il baigne dans une atmosphère indéfinissable et indéterminée, inquiétante et angoissante, qui cherche le sacré-sans parvenir à l'atteindre » (LUCA, 2009 : 908). Nous pouvons donc conclure que *Le Petit Prince* n'est pas facile à traduire si l'on veut garder tous ces niveaux de lecture.

Ce texte a connu un succès particulier partout dans le monde. En 2000, lors du vote du public français pour le meilleur livre du XX<sup>e</sup> siècle, *Le Petit Prince* a occupé la première position (VAN GELDER, Lawrence, 2000). À présent, au niveau mondial ont été vendus environ 200 millions d'exemplaires (« *Le Petit Prince* ») de ce texte traduit en 300 langues et dialectes, devenu ainsi le livre le plus traduit au monde après les grands textes religieux (par exemple, la Bible) (« *The Little Prince...* », 2017). La variété de langues dans lesquelles a été traduit *Le Petit Prince* est étonnante. Il y a même une version en Spanglish, un mélange d'anglais et d'espagnol utilisé surtout par les immigrants hispaniques aux États-Unis. Cette version a été réalisée par Ilan Stavans en 2016 (STAVANS, 2017).

Nous pouvons nous demander quels facteurs ont contribué au succès impressionnant du *Petit Prince*. Comme nous l'avons déjà dit, le conte connaît plusieurs niveaux de lecture, ce qui le rend difficile à traduire. Le traducteur doit choisir quel niveau privilégier ou quelles nuances supprimer. Paradoxalement, *Le Petit Prince* est en égale mesure un livre facile à traduire grâce à son caractère plutôt universel comme sujet, développement de

l'histoire, marques culturelles, etc. Le texte ne comprend pas de références aux fêtes laïques ou religieuses, aux plats traditionnels, aux coutumes spéciales ou d'autres marques culturelles de ce genre, qui auraient pu individualiser l'œuvre de Saint-Exupéry.

Une autre raison du succès du *Petit Prince* est constituée par le niveau macroscopique de ce récit (LUCA, 2009). Ce niveau comporte des leçons imprégnées de sagesse concernant la vie. Le texte est parsemé de remarques émouvantes sur l'enfance et, par opposition, la vie des adultes, sur l'amitié, la mort, le courage, etc. Ce genre de remarques, ce type de contenu, humain et universel, charment le lecteur et suscitent son intérêt.

Le succès mondial de ce récit repose précisément sur cette universalité qui peut être corrélée, d'un côté, avec le manque de marques culturelles et, de l'autre côté, avec l'idée de mythe qui relève de l'humanité.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes de référence

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, 1999. *Le Petit Prince*. Paris : Gallimard.

### Ouvrages critiques

\*\*\*, « *Le Petit Prince* ». *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*. En ligne : <https://www.britannica.com/topic/The-Little-Prince>, consulté le 7 mai 2019.

\*\*\*, 2017. « *The Little Prince* becomes world's most translated book, excluding religious works ». *CTV News*. En ligne : <https://www.ctvnews.ca/entertainment/the-little-prince-becomes-world-s-most-translated-book-excluding-religious-works-1.3358885>, consulté le 7 mai 2019.

BAKER, Mona (éd.), 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2<sup>e</sup> édition. Abingdon : Routledge.

BERMAN, Antoine, 1995. *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard.

CHARTIER, Anne-Marie, 2010. « Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse* ». *Strenæ*, 1. En ligne : <http://strenae.revues.org/91>, consulté le 23 novembre 2016.

DEBOMBOURG, Héloïse, 2011. « Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse ». *La Clé des Langues*. En ligne : <http://cle.ens-lyon.fr/litterature-de-jeunesse/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse-121391.kjsp>, consulté le 2 novembre 2016.

- FRIOT, Bernard, 2003. « Traduire la littérature pour la jeunesse ». *Le français aujourd'hui*, 142 : 47-54.
- GAJOTTI, Florence, 2010. « Ceci n'est pas (seulement) une introduction à la littérature de jeunesse ». *Acta fabula*, 5. En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document5713.php>, consulté le 23 novembre 2016.
- LATHEY, Gillian, 2015. *Translating Children's Literature*. Abingdon : Routledge.
- LUCA, Alexandru, 2009. « Les degrés de lecture du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry ». *The Proceedings of the EUROPEAN INTEGRATION – BETWEEN TRADITION AND MODERNITY Congress*. 3 : 903-11. Tîrgu-Mureș : Editura Universității Petru Maior. En ligne : [http://www.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari3/franceza/Alexandru%20Luca.pdf](http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/franceza/Alexandru%20Luca.pdf), consulté le 30 janvier 2017.
- MATHIEU, François, 1997. « Traduire pour la jeunesse : un état des lieux », *TransLittérature*. 13 : 24-31. En ligne : [http://www.translitterature.fr/archives-article.php?id\\_numero=13&id\\_article=195&page=&page2=1](http://www.translitterature.fr/archives-article.php?id_numero=13&id_article=195&page=&page2=1), consulté le 2 novembre 2016.
- NIKOLAJEVA, Maria, 2006. « What do we translate when we translate children's literature ». *Beyond Babar : The European Tradition in Children's Literature*, éd. Sandra L. Beckett. Lanham MD : Scarecrow Press. 277-97.
- PUURTINEN, Tiina, 1994. « Dynamic style as a parameter of acceptability in translated children's books ». *Translation Studies : An Interdiscipline*, éd. Mary Snell-Hornby et al. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company. 83-90.
- RICCEUR, Paul, 2004. *Sur la traduction*. Paris : Bayard.
- SHAVIT, Zohar, 2006. « Translation of Children's Literature ». *The Translation of Children's Literature : A Reader*, éd. Gillian Lathey. Bristol : Multilingual Matters. 25-40.
- STAVANS, Ilan, 2017. « *El Little Principe* – Translating Saint-Exupéry's Classic into Spanglish ». *WORDS without BORDERS*. En ligne : <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/el-little-principe-translating-saint-exuperys-classic-into-spanglish>, consulté le 7 mai 2019.
- STEINER, George, 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press.
- TABBERT, Reinbert, 2002. « Approaches to the translation of children's literature. A review of critical studies since 1960 ». *Target*, 2 : 303-51.
- TARIF, Julie, 2015. « Traducteur pour la jeunesse : le beau rôle ? ». *Convergences francophones*, 2.2 : 46-58. En ligne : <https://era.library.ualberta.ca/files/mg74qp734/305-749-1-SM.pdf>, consulté le 31 octobre 2016.
- VAN GELDER, Lawrence, 2000. « Footlights ». *The New York Times*. En ligne : <https://www.nytimes.com/2000/05/09/theater/footlights.html>, consulté le 7 mai 2019.



# **LES PERSONNAGES ADOLESCENTS ET LA DÉSACRALISATION DE LA LECTURE**

Roxana MATEI\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

L'idée de cet article nous est venue suite à la lecture d'une thèse de doctorat dans laquelle le professeur universitaire Gilles Béhoteguy met l'accent sur le fait que les écrivains de la littérature de jeunesse doivent arrêter de créer de jeunes personnages consommateurs avertis de littérature, car ils n'ont aucun rapport avec la réalité. Les jeunes d'aujourd'hui ne rêvent pas d'avoir une bibliothèque bien garnie, mais de posséder un portable avec beaucoup d'applications ou une tablette sur laquelle ils pourraient surfer à grande vitesse. S'ils doivent lire, ils préfèrent que les textes ne soient ni longs ou touffus, ni loin de leur façon de voir le monde.

Dans ce contexte de la préoccupation des écrivains et du personnel de l'éducation d'attiser la curiosité des jeunes pour la lecture, nous nous proposons, par l'intermédiaire de notre article, de voir par quelles techniques Daniel Pennac et Marie Desplechin, deux écrivains très aimés par le jeune public (enfants et adolescents) réussissent à faire comprendre aux lecteurs que le livre n'est pas un objet hermétique, sacré, intouchable et inséparable et que la place de la littérature n'est pas sur un piédestal.

---

\* Docteur en Philologie, Faculté des Lettres.

Pour cela, nous analyserons plus précisément trois œuvres de ces écrivains : *Comme un roman* et *Chagrin d'école* de Daniel Pennac et le tome *Rien ne va plus. Journal d'Aurore 3* de Marie Desplechin.

Le roman *Chagrin d'école* est un faux roman autobiographique qui offre au lecteur l'image de l'élève faible. Daniel Pennac nous présente surtout sa vie difficile de cancre et son rapport très délicat avec la lecture.

Dans *Comme un roman*, Pennac dénonce la façon dont la lecture est considérée dans la société contemporaine et nous offre une solution originale et simple : considérer la lecture comme un acte libre, afin de regagner le plaisir de lire.

Quant à Marie Desplechin, en se servant beaucoup des techniques de l'humour, celle-ci crée un personnage jeune fille qui s'étonne de la longueur des pages à lire et s'énerve à cause du système axiologique des personnages qui n'ont rien à voir avec son horizon d'attente.

Pour notre analyse, nous envisageons d'utiliser comme directions théoriques deux des trois instances de la lecture proposées par les théoriciens Michel Picard et Vincent Jouve. Nous nous appuierons premièrement sur l'instance du « lu » qui est la posture naïve du lecteur, partie qui s'intéresse à l'histoire, qui s'y projette et qui se reconnaît dans les personnages.

Le « lectant », c'est l'instance intellectuelle, capable de se détacher du texte, afin de réfléchir, de percevoir l'œuvre dans toute sa complexité. Dans cet article, nous nous concentrerons sur les « aventures » littéraires de la première position, naïve, d'un lecteur, et de la dernière position, plus profonde.

Marie Desplechin imagine Aurore à l'image des adolescents d'aujourd'hui, afin de briser la glace et de créer un lien de sympathie entre ses lecteurs (jeunes ou adultes) et ses personnages. Une jeune fille parmi d'autres qui commence la lecture avec l'idée préétablie que, de toute façon, le livre qu'elle tient entre ses mains ne fera que « bousiller » sa vie, comme tous les autres imposés par l'école :

Si je ne devais pas lire ce livre, j'aurais moins faim. Ça m'angoisse trop, de devoir lire. Je n'arrive pas à me souvenir des phrases. D'ailleurs, je n'arrive même pas à me souvenir du titre. Il faut que je regarde la couverture. Je ferme le bouquin, du coup je perds ma page et je passe des heures à chercher où j'en étais. Trop de temps perdu [...].

Quant aux personnages adolescents peints par Daniel Pennac dans *Chagrin d'école* et *Comme un roman*, ils semblent être eux aussi des adolescents contemporains, en train de lire des livres imposés par l'école. Voici par exemple l'affirmation suivante dans l'œuvre *Comme un roman* :

Il est assis devant sa fenêtre, la porte fermée dans son dos. Page 48. [...] Le bouquin en compte exactement quatre cent quarante-six. Autant dire cinq cents. [...] Ouh là que ça manque d'air ! Putain de bordel de merde de bouquin à la con !

N'aimant pas lire, les personnages associent la lecture à la souffrance. Aurore pense qu'un livre est un univers hermétique, que l'auteur ne fait que transmettre des messages et que le rôle de celui qui lit se limite à avoir la patience de parcourir les pages. Tout au début de la lecture de *La Princesse de Clèves*, Aurore se dit :

Madame de la Fayette. On n'a pas idée de choisir un titre aussi bête. Surtout qu'on ne l'a pas encore vue, celle-là. Ou alors, elle est cachée sous un autre nom. C'est possible après tout. Avec les bouquins, on ne sait jamais. C'est l'auteur qui décide. Il peut faire n'importe quoi. Vu qu'il est mort, il se moque de ce que pensent les gens. Je devrais en écrire, des livres. Ça me vengerais. Vengeance posthume mais vengeance quand même.

La lecture l'ennuie, surtout la lecture des livres classiques. Selon elle, ces livres imposés par l'école n'ont rien à voir avec la vie et l'univers immédiat des adolescents d'aujourd'hui :

J'ai eu beaucoup de mal à lire *La Princesse de Clèves*, et honnêtement je ne suis pas sûre d'avoir tout lu dans le détail. Je pense que ce livre est très intéressant pour une jeune fille qui est soit mariée, soit amoureuse, soit très proche de sa mère, soit à la cour d'une famille royale, soit morte depuis plus de trois cents ans. Dans mon cas personnel, je suis vivante et ma famille n'est pas royale du tout, ni de près ni de loin. [...] Le jour où je remplirai l'une des conditions nécessaires (mariage, amour, famille royale), je pense relire ce livre avec intérêt. On ne sait pas ce qui peut arriver dans la vie. On peut avoir des surprises. Grâce à ce cours, je sais maintenant qu'il existe un livre facile à trouver pour un prix raisonnable qui pourra m'éclairer sur mes sentiments (si jamais ils arrivent à ma connaissance).

Pour faciliter davantage le contact du jeune lecteur avec les textes, Daniel Pennac et Marie Desplechin se servent très souvent du langage oral. Voici par exemple ce que dit le personnage-adolescent en train de lire *Madame Bovary*, dans *Comme un roman* :

Ils eurent à leur souper des assiettes peintes. [...] On leur a donné à bouffer des assiettes vides ? On leur a fait becqueter l'histoire de cette La Vallière ?

Le personnage Aurore de Marie Desplechin utilise elle aussi très souvent le langage des jeunes, ce qui amuse le lecteur et le détend, en lui donnant envie de continuer sa lecture et de mieux connaître cette fille. Aurore traite la princesse de Clèves de « gourde » ; le livre de Madame de Lafayette devient un simple « truc » qu'elle n'envisage pas de lire en entier. De plus, elle pense que c'est insensé de se « taper » un livre pareil. Elle renonce à lire ce livre en entier et cherche le résumé sur Internet, en découvrant que « même le résumé est gavant ».

Aurore compare la trame narrative de *La Princesse de Clèves* avec *Secret Story* et le fait qu'au début elle a cru que Madame Lafayette était le personnage principal qui n'apparaissait pas au fur et à mesure de la lecture la détermine à se dire que ce livre est une sorte de *Où est Charlie ?* sans images.

Nous voyons bien que les auteurs ne donnent pas du livre une image sacrée. Ils mettent des livres entre les mains de quelques personnages adolescents et attendent de voir leurs réactions. Pennac prône la lecture désintéressée. La curiosité s'éveille et le lecteur veut passer du simple plaisir de lire à des bonheurs sans marge. Pennac démystifie ainsi le livre, pour rassurer le lecteur, pour lui montrer que toute lecture est accessible, du moment où celui qui lit prend du plaisir.

Cette stratégie de désacralisation de la lecture est une méthode intelligente qu'utilisent Daniel Pennac et Marie Desplechin non seulement pour pousser gentiment le lecteur vers la lecture, mais aussi pour l'aider à aller au-delà des premières interprétations du récit.

En mettant en scène des personnages qui lisent, ces écrivains déclenchent le phénomène d'intertextualité. Les trois œuvres que nous avons choisies pour l'analyse mettent en scène des lecteurs lisant des textes réels, connus. Le lecteur rencontre ainsi l'enfant qui lit avec beaucoup d'effort

*Madame Bovary*, un élève dissertant sur les *Pensées* de Pascal, d'autres s'interrogeant après la lecture du *Portrait de Dorian Gray*.

Un lecteur qui sait que la lecture procure plus tôt ou plus tard un plaisir esthétique se rendra compte que toutes ces références à d'autres livres ne sont pas un pur hasard. Un lecteur qui prendra donc la position de l'instance du « lectant » saura, par exemple, que le professeur de français d'Aurore a choisi de donner de façon délibérée à sa classe la lecture de *Tristan et Yseut*. Premièrement, parce que le thème principal du livre est l'amour, sujet qui intéresse les adolescents. Deuxièmement, ce roman, offrant une analyse fine des pensées et des sentiments des personnages, peut développer la capacité d'introspection du lecteur. Troisièmement, l'esthétique et la poétique de ce roman classique peuvent aider l'adolescent d'aujourd'hui à relativiser les problèmes qu'il a ou qu'il croit avoir et à se rendre compte qu'il vit dans un temps où il a beaucoup plus de libertés qu'un adolescent du XVII<sup>e</sup> siècle imbu des idées pessimistes du jansénisme.

Par notre analyse, nous nous sommes donc proposé de démontrer que les œuvres de Daniel Pennac et Marie Desplechin ne prônent pas le dogme « Il faut lire ». Elles mettent en scène des personnages en dispute avec la lecture et les laissent se heurter aux difficultés de l'acte de lire, s'interroger sur l'utilité de tel ou tel livre et faire des interprétations à leur guise. Bref, les auteurs laissent les lecteurs mûrir, changer de simples « lus » en des « lectants » raffinés et profonds, capables d'aller à la rencontre du Lecteur-Modèle, des espaces blancs, des promenades intertextuelles.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes de référence

DESPLECHIN, Marie, 2009. *Rien ne va plus*. Le journal d'Aurore 3. Paris : L'école des loisirs.

PENNAC, Daniel, 1992. *Comme un roman*. Paris : Gallimard.

PENNAC, Daniel, 2007. *Chagrin d'école*. Paris : Gallimard.

### Ouvrages critiques

- BEHOTEGUY, Gilles, 2008. *Livres, lectures et lecteurs dans le roman français contemporain pour la jeunesse (1980-2005)*, Thèse de doctorat. Université Rennes 2, Département des Lettres et Sciences humaines.
- DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique (dir.), 2005. *Pour une lecture littéraire*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- HUYNH, Jeanne-Antide, 2008. « Du sujet lecteur au sujet critique ». *Le français aujourd'hui*, 1 : 21-29.
- JOUVE, Vincent, 1992. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, 2002. « Faire une place à la littérature de jeunesse ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1 : 97-114.
- PICARD, Michel, 1986. *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit.

# UN AUTRE « ORIENT » LITTÉRAIRE DE MIHAIL SADOVEANU : « HALIMA », (RÉ)ÉCRITURE DE L'« HISTOIRE QUE RACONTA LE TAILLEUR » ?

Simona ZAHARIA\*

Université Alexandru Ioan Cuza, Iași

## LE LIVRE SANS FRONTIÈRES<sup>1</sup>

La tradition de l'histoire orientale est associée, entre autres, à des « variations » : il s'agit de *redire*, de *reraconter*. Se propageant d'une génération à l'autre (surtout, comme période privilégiée, au Moyen Âge), mais aussi d'un territoire à l'autre, de l'Asie à l'Europe ou des Balkans à l'Ouest, *l'histoire orientale* est devenue un « livre sans frontières », connaissant de nombreuses *variantes*. L'histoire circule sous forme de manuscrits ou de copies manuscrites, mais aussi à travers des récits oraux, ayant comme source les premières œuvres littéraires, avec des insertions folkloriques.

---

\* 2<sup>e</sup> année, École Doctorale d'Études Philologiques, Faculté des Lettres.

<sup>1</sup> L'expression appartient au critique littéraire roumain Nicolae Manolescu, selon lequel « l'énorme propagation des livres, au Moyen Âge, tant en Asie qu'en Europe, dans les régions du Danube et des Balkans et dans tout l'Occident, fait de ceux-ci des livres sans frontières, ayant des variantes dans de nombreuses langues » (MANOLESCU, 2002 : 121). Toutes les traductions en français qui seront données dans cet article nous appartiennent.

Les livres populaires sont donc des créations littéraires qui circulent par écrit. *Alexandrie. Ésope, Halima, Le Conte de Sindipa le philosophe et de son disciple*, les pages des *Chorographies* ou de *Généviève de Brabant* sont quelques-uns des plus beaux livres populaires dont le caractère littéraire a été tantôt apprécié, tantôt contesté. À l'exception des romans occidentaux, d'origine chevaleresque, les autres livres populaires proviennent du folklore. *L'Alexandrie, Halima, Sindipa, les Chorographies* réunissent, autour d'un thème, diverses légendes, histoires et mémoires des peuples orientaux, en particulier du Moyen et de l'Extrême-Orient. Quelqu'un a rassemblé et transformé tout cela, peut-être un écrivain du peuple, avec du talent et de la science du livre :

Les œuvres de ce genre, traduites en langues et dialectes orientaux antiques, en grec, puis en latin et en slave, et enfin, dans les langues nationales des autres peuples, se sont naturellement déformées, abrégées, amplifiées, contaminées. (CHIȚIMIA & SIMONESCU, éd., 1963 : XVIII)

Ayant dominé le paysage littéraire pendant plusieurs siècles, les livres en question ont contribué à la propagation de l'écriture et de la lecture : cette littérature,

qui deviendra de plus en plus riche dans les siècles à venir, appartient à un continuum européen ; les textes proviennent de partout : sources grecques, slaves, sources occidentales, qui à leur tour ont repris l'original de l'Inde, de l'Iran, etc. (TĂNĂSESCU, 2009 : 290)

## L'ORIENT<sup>2</sup> DANS L'ESPACE ROUMAIN

L'Orient fût plutôt « une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité un lieu des fantasmes, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages

---

<sup>2</sup> L'Orient se définit souvent par la dichotomie qui le distingue de l'Occident : « The ancient Greeks used Orient to depict the antagonism between civilized and barbarians, although their main dichotomy ran between the cultured South and the barbarous North [...]. From Diocletian's times onward, Rome introduced the East-West division into administration and considered Orient the dioceses of Egypt and Anatolia. In the medieval period, the division was used in the narrow sense to depict the opposition between Catholicism and Orthodoxy, and in a broader sense to designate that between Islam and Christianity » (TODOROVA, 1997 : 21).

obsédants, d'expériences extraordinaires. Cet Orient est maintenant en voie de disparition : il a été, son temps est révolu » (SAÏD, 2005 : 29). L'« appétit » constant pour l'Orient est cependant issu d'un « mouvement des expressions métaphoriques ouvertes » (GHIȚĂ, 2013 : 19), expliquant l'existence d'un « autre Orient, lointain, qui reste, malgré les voyages ordinaires et les voyages d'études, une zone d'altérité ; mais précisément cette fonctionnalité est la source d'un charme exotique » (GHIȚĂ, 2013 : 290). Par le fantasme de l'histoire orientale, le livre sans frontières a réussi, selon Nicolae Manolescu, à envahir le territoire roumain, tout en stimulant l'imagination de ses habitants.

L'introduction des livres populaires dans l'espace roumain se fait au XVII<sup>e</sup> siècle, à travers les exemplaires de l'*Alexandrie*, texte considéré, entre autres, par Alexandru Mareș comme le roman populaire le plus ancien. Pendant les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle voient le jour des adaptations de *Sindipa*, d'*Archirie* et d'*Anadan*. Cependant, comme on s'y attendait, leur statut littéraire, incertain, déclenche des travaux de recherche linguistique réalisés, parallèlement à une étude des thèmes folkloriques qui y sont contenus, par trois philologues littéraires et historiens : B. P. Hasdeu, Moïse Gaster et Nicolae Cartoian. Le dernier affirme que les légendes religieuses, les apocryphes et les livres populaires

ont pénétré si profondément dans la vie de notre peuple, qu'ils ont laissé des traces qui durent jusqu'à aujourd'hui dans la peinture religieuse et dans l'art populaire, dans les traditions et les superstitions, dans les chants et les incantations, dans les contes de fées et les proverbes, voire [...] dans la toponymie populaire. [...] les livres populaires se sont répandus, ont formé la littérature de prédilection de toutes les classes, ont développé le goût pour la lecture, ont contribué à l'enrichissement du lexique et à la construction de la phrase et ont préparé, dans une certaine manière, la formation du style narratif, qui culminera dans le travail des Chroniqueurs. (CARTOIAN, 1974 : 328-30)

## LES « AUTRES » HISTOIRES

À partir de 1908-1909, l'écrivain moldave Mihail Sadoveanu « traduit » l'*Alexandrie*. L'*Histoire du grand empereur Alexandre de Macédoine*. L'*Ésopie*. En 1926 il s'arrête sur *Varlaam et Yoasaf*, puis en 1930 sur

quelques histoires de *Halima*. En ce qui concerne d'autres productions du même genre – *Le Divan perse*, *Le petit seigneur des bois*, *L'Ermite Hiéronyme* –, celles-ci « ne sont pas des transformations du type folklorique, mais des œuvres originales dans lesquelles l'auteur utilise des éléments créatifs de livres populaires, respectivement de *Sindipa*, *Geneviève de Brabant* et *La Fleur des dons* » (CHIȚIMIA & SIMONESCU, éd., 1963 : XIV). Nicolae Manolescu affirme que *Les Aventures du shah* de 1930 sont des réécritures de légendes arabes, persanes ou occidentales :

[Les œuvres de Sadoveanu] proviennent d'autres livres, [...] dans un savant jeu de transcriptions qui sont plus qu'une simple adaptation et moins qu'une invention. Ou, plus précisément, elles sont l'invention d'un certain genre, parce que *le dit* et *le redit* ne coïncident jamais, comme l'image de la vie ne coïncide pas avec la vie » (MANOLESCU, 1976 : 56).

Jorge Luis Borges imagine une histoire célèbre, celle de l'écrivain fictif Pierre Menard, qui aurait réécrit le premier livre de *Don Quichotte* de Cervantès :

Tout comme le héros de Borges, Sadoveanu finit par réinventer, dans ses textes, des livres qui existaient avant, sans que le modèle et la copie soient identiques. L'art de Sadoveanu devient livresque : il ne s'agit plus d'une expérience de l'imagination, mais aussi d'une expérience l'écriture, qui est, en substance, celle de la littérature. (MANOLESCU, 1976 : 56)

### UN AUTRE « ORIENT » LITTÉRAIRE : LES CONTES DE BRADU STRÂMB

Sadoveanu, l'écrivain à deux débuts, suit, paradoxalement, comme dans ses *Contes* – œuvre de l'année 1904, marquant une nouvelle étape, de maturité –, le chemin d'une histoire qu'il ne veut pas achever, mais dont il produit le ravitaillement, en développant des scénarios préexistants. Ainsi, en 1941, l'écrivain roumain fait publier un nouveau volume reposant sur une adaptation de textes épiques orientaux de ce cycle constitué, selon Nicolae Cartoian, de « contes de fées charmants » : *Les Contes de Bradu Strâmb* sont ainsi la réplique donnée par Sadoveanu aux *Mille et Une Nuits*.

Si, dans le premier texte, « Fântâna tineretii » [« La Fontaine de jouvence »], l'ambiance de conte de fées est créée par des éléments

spécifiques, tels la fontaine et l'histoire des âgés rajeunis, récupérant un endroit magique, dans la deuxième histoire, « Punte » [« Le Pont »], ce cadre disparaît pour introduire un nouvel espace, qui n'est pas magique, mais exotique, à savoir le Japon. Les autres histoires – « Necunoscuți au dat foc pădurii » [« Des inconnus ont mis le feu aux bois »], « Sihăstrie » [« Ermitage »], « Drumuri » [« Chemins »], « Câteva ferestre și câțiva meșteri tâmplari » [« Des fenêtres et des charpentiers »] – esquissent des destins inhabituels dans des situations communes : un boyard philosophe isolé dans une forêt ou un artisan poursuivi par un coq.

#### UNE AUTRE « HISTOIRE » : « HISTOIRE QUE RACONTA LE TAILLEUR » OU « HALIMA »

Au sujet du cycle de récits arabes, nous savons qu'auprès du public roumain c'est plutôt la version grecque<sup>3</sup> de deux collections de contes de fées, d'histoires et de fables orientaux qui s'est répandue. La première, avec le titre *Mille et Une Nuits*, a une origine très ancienne, dans le folklore indien, étant reprise et enrichie par les Perses et les Arabes, et certifiée sous cette forme dans l'année 987. Librement traduits et condensés, les textes de cette collection ont été publiés en France par Antoine Galland, entre 1704 et 1708. La deuxième collection, intitulée *Mille et une journées* (1710-1712), ayant la même forme que la première, est l'adaptation de François Pétis de la Croix d'après un autre corpus d'histoires orientales ; les premières traductions roumaines (dont l'ensemble s'est malheureusement perdu) en remontent, respectivement, à 1771, en Moldavie, et à 1782, à Brașov. En 1835-1838, le matériel grec a été révisé par Ion Gherasim Gorjan comme *Halima ou contes mythologiques arabes*.

De tous les livres populaires mentionnés ci-dessus, *Halima* est, dans l'espace roumain de l'époque, le plus traduit et transformé<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Voir le chapitre « Les traducteurs des *Mille et une nuits* », dans BORGES, 2010 : 416-36.

<sup>4</sup> « De la transposition ou de l'adaptation d'histoires arabes se sont occupés non seulement de nombreux anonymes, mais aussi Scarlat Barbu Tâmpceanu, Ioana Barac, Emil Gârleanu, Gr. I. Rallet, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Eusebiu Camilar, [...] I.L. Caragiale [...]. Une traduction complète d'après l'édition la plus complète de la version française a été lancée par Petre Hossu et poursuivie par D. Murărașu et H. Grămescu : *Le livre des Mille et Une Nuits* » (ANGHELESCU, 1972 : 265).

Mihail Sadoveanu, quant à lui, revient constamment sur ses écrits, étant « véritablement torturé par le *daemon* de la restauration des textes ; [...] certaines de ses œuvres sont présentées comme un texte interprétant un autre texte, de manière pas nécessairement linéaire » (SPIRIDON, 1982 : 73). En authentique tailleur d'Orient, il mesure le matériau, signe les dimensions qu'il coupe d'après un nouveau patron et une nouvelle mesure, afin de produire un nouveau vêtement, c'est-à-dire une autre « histoire ». Ainsi, il parvient à insérer, dans *Les Contes de Bradu Strâmb* (1943), l'« Histoire que raconta le tailleur » (*Les Mille et une nuits*, 1949 : 406-27), sous le titre « Halima » (SADOVEANU, 1959 : 264-90), la quatrième histoire du cycle.

À ce sujet, on peut se poser la question suivante : pourquoi l'écrivain s'intéresse-t-il à cette histoire orientale ? Une bonne partie de la réponse a été donnée, pour l'ensemble de la collection des œuvres orientales de Sadoveanu, par les critiques littéraires roumains Nicolae Manolescu, Ion Vlad, Constantin Ciopraga, Dan Mănuacă, Elvira Sorohan.

Selon Nicolae Manolescu, tout en construisant sa vision humaniste, Sadoveanu

ouvre la voie à des comparaisons inattendues. Dans la quatrième décennie [du XX<sup>e</sup> siècle] (et dans certains cas plus tôt), quelques romanciers – dont le travail n'était pas toujours connu ou compris à l'époque – s'évertuent à trouver des solutions morales à la crise traversée par l'Europe bourgeoise [...] et manifestent des positionnements esthétiques typiques des romanciers psychologiques de la famille de Proust. (MANOLESCU, 1978 : 96)

Ion Vlad rapporte explicitement cette option de Sadoveanu, un choix motivé par une période particulière de l'histoire roumaine, marquée à la fois par l'individu et le collectif ; ce fait est (re)connu et (re)marqué par le narrateur, probablement Sadoveanu lui-même :

Pour nos après-midis à Bradu Strâmb, nous avons sorti une histoire de *Halima* : l'histoire du barbier rusé et du jeune homme pauvre et simplet. (SADOVEANU, 1959 : 264)

## LA TECHNIQUE LITTÉRAIRE DU *RAHMENERZÄHLUNG*

L'histoire est la même chez Sadoveanu et dans le texte traduit par Galland : dans sa tentative de conquérir la fille du kadi, un jeune homme est dominé par sa peur du barbier qui le poursuit pour devenir son serviteur. Sadoveanu parvient à transmettre à son narrateur sa propre verve, en le projetant comme narrateur unique. La version française offre une série de narrateurs, un chemin de la spirale<sup>5</sup>, dans lequel l'histoire du jeune homme commence par celle du tailleur, est assimilée par celle-ci et suivie d'une réplique du barbier. En outre, dans la traduction du modèle oriental faite par Galland, à savoir dans l'histoire du tailleur, celle-ci est racontée par la Shéhérazade du roi Chahriar. Par conséquent, l'« Histoire que raconta le tailleur » témoigne d'un procédé appelé en allemand *Rahmenerzählung* : toutes les histoires des *Mille et Une Nuits* ont en commun ce cadre qui motive leur adhésion et leur hiérarchie dans la même œuvre. Cela se vérifie aussi dans la *Halima* de Sadoveanu, dont les treize histoires correspondent les unes aux autres.

### UNE NARRATION « À TIROIRS »

Un autre procédé identifiable dans l'œuvre orientale est la narration « à tiroirs ». Les histoires sont imbriquées les unes dans les autres, et l'interruption se fait par un personnage qui commence une autre histoire. Dans « *Halima* », ce procédé ne peut pas être récupéré : le « jeune homme pauvre et simplet » est le conteur. C'est lui qui produit le passage de la fête – « Trop justes fidèles que vous êtes à cette fête, je vois que vous êtes étonnés devant la crainte qui m'a saisi quand je suis entré ici » (SADOVEANU, 1930) – à la narration – « Je préférerais être prêt, les amis, à vous raconter mon histoire sanglante » (SADOVEANU, 1930). Dans l'« Histoire que raconta le tailleur », des *Mille et Une Nuits*, à l'exception de l'histoire

---

<sup>5</sup> « Le schéma idéal de cette nouvelle route n'est plus le cercle, mais la spirale : il s'ensuit que la ligne épique peut être prolongée, théoriquement, à l'infini ; cela explique la nécessité, dans le temps, de fixer une limite arbitraire aux cycles de ce type (1001 jours, 1001 nuits, 100 histoires, 40 vizirs), qui n'aurait – en dehors de cela – aucune raison interne de se terminer en ce point précis, et non en un autre. *1001 nuits* (respectivement *Halima*) est, en effet, un exemple typique de cette voie spiralee, déformée bien sûr par de nombreuses interventions ultérieures, [...] suggérant ici le trajet de la spirale ascendante, qui continue à surcharger le modèle original » (ANGHELESCU, 1975 : 60).

de Shéhérazade, qui réunit les autres histoires, le passage d'un conteur à l'autre peut être facilement observé. Celui qui commence à raconter l'histoire, celle du titre, c'est le tailleur :

Sire, un bourgeois de cette ville me fit l'honneur, il y a deux jours, de m'inviter à un festin qu'il donnait hier matin à ses amis : je me rendis chez lui de très bonne heure, et j'y trouvai environ vingt personnes. (*Les Mille et une nuits*, 1949 : 406)

Celui-ci cède sa place au jeune étranger :

[II] nous raconta ainsi son histoire après avoir tourné le dos au barbier, de peur de le voir : « Mon père tenait, dans la ville de Bagdad, un rang à pouvoir aspirer aux premières charges ; mais il préféra toujours une vie tranquille à tous les honneurs qu'il pouvait mériter ». (*Les Mille et une nuits*, 1949 : 406),

puis il reprend son statut de conteur :

quand le jeune homme fut parti, continua le tailleur, nous demeurâmes tous fort étonnés de son histoire. (*Les Mille et une nuits*, 1949 : 426-27)

L'histoire du jeune homme effrayé racontée par le tailleur est cependant interrompue par celle du barbier, qui veut raconter sa version :

Pour vous en faire convenir, seigneurs, je n'ai qu'à vous conter mon histoire et la leur. Honorez-mois, je vous prie, de votre attention. (*Les Mille et une nuits*, 1949 : 427)

## LE HÉROS ORIENTAL ET LE PERSONNAGE DE SADOVEANU

Un dernier point de comparaison entre les deux œuvres est celui de la représentation du héros<sup>6</sup>. Si dans la version de Galland le héros oriental est d'abord décrit par le tailleur comme un « jeune étranger, très-proprement habillé, fort bien fait, mais boiteux » (*Les Mille et une nuits*,

---

<sup>6</sup> Nous utilisons le terme *héros*, et non *personnage*, pour mettre en évidence la (ré)écriture orientale dans le texte de Sadoveanu à travers la création d'un type « immortel ».

1949 : 406), puis par la biographie présentée par lui-même, le héros de Sadoveanu crayonne son autoportrait. Les deux personnages réalisent le même itinéraire : ils fuient le centre du monde islamique du <sup>x</sup>e siècle, respectivement Bagdad, pour atteindre Damas. L'histoire du héros des *Mille et une nuits*, racontée par lui-même, est néanmoins déclenchée par la demande de l'homme qui organise la fête, et non par sa propre volonté, comme dans le cas du conteur de Sadoveanu, dont la verve est infinie. Si les deux jeunes expriment, jusqu'à l'apparition de la fille du kadi, un sentiment de réticence envers la présence féminine, ils se différencient par la sagesse acquise jusqu'à ce moment-là. Chez Sadoveanu, le héros obtient la sagesse après le rejet de la jeune fille, à la différence de l'autre héros, de l'« Histoire que raconta le tailleur », qui a l'esprit formé, qui est prudent et sage, aidant les gens autour de lui.

La passion pour la fille du kadi initie les deux héros, de Galland et de Sadoveanu, dans une confrontation avec les réalités du monde oriental : la sorcellerie, l'obéissance féminine, la débauche culinaire et implicitement le contraste entre les riches et les pauvres. Il s'agit d'une véritable encyclopédie humaine et d'une opposition mettant en lumière divers qualités ou défauts. En ce qui concerne la sorcellerie, elle est traitée comme une science. Ainsi, l'intervention de la vieille femme – à travers trois apparitions –, bénéfique pour les deux héros, se transforme dans des « sessions » de psychothérapie qui, au début, sont comme un sortilège : « après m'avoir examiné, elle connut, je ne sais par quel hasard, le sujet de ma maladie. Elle les prit en particulier, les pria de la laisser seule avec moi et de faire retirer tous mes gens » (*Les Mille et une nuits*, 1949 : 406) ; et, dans la version de Sadoveanu : « Un beau matin, de tous ceux qui me regardaient, une vieille femme sortit, interpellée par mon ennui [...]. Elle me regarda en silence et en souriant » (SADOVEANU, 1930 : 267). La confrontation du héros avec la réalité orientale met en scène l'obéissance, la tolérance, la générosité, mais aussi des manières vertueuses. La rencontre des deux jeunes hommes avec le barbier sert à éloigner tous leurs défauts : « [...] au lieu de mettre de l'eau dans son bassin, il tira de sa trousse un astrolabe fort propre, sortit de ma chambre et alla au milieu de ma cour, d'un pas grave, prendre la hauteur du soleil » (*Les Mille et une nuits*, 1949 : 406).

Par conséquent, le héros des *Mille et une nuits* coïncide avec celui de Sadoveanu ; seulement chez ce dernier – comme on l’a déjà mentionné – il est le Conteur des Contes, doté d’une verve spécifique.

« Halima », qui fait partie du « petit Décaméron de Sadoveanu » (MANOLESCU, 1976 : 179), reconferme un écrivain qui récupère des textes anciens dans une manière qui s’éloigne de « la technique de l’anachronisme délibéré et des devoirs erronés » (MANOLESCU, 1976 : 179) associés, par exemple, aux écrits de Pierre Menard, pour s’approcher plutôt d’une (ré)écriture, d’une autre « histoire ».

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes de référence

*Les Mille et Une Nuits. Contes arabes*, 1949. Trad. Antoine Galland, éd. Gaston Picard. Paris : Classiques Garnier, 2 vol., t. I.

SADOVEANU, Mihail, 1930. *Povestiri din Halima* [*Contes de Halima*]. Bucarest : Casa Școalelor.

SADOVEANU, Mihail, 1959. *Opere* [*Œuvres*], édition dirigée par l’auteur. Bucarest : Editura de Stat pentru Literatură și Artă, vol. XVI : *Ostrovul lupilor* [*L’Île aux loups*], *Poveștile de la Bradu Strâmb* [*Les Contes de Bradu Strâmb*], *Anii de ucenicie* [*Les Années d’apprentissage*].

### Ouvrages critiques

\*\*\*, 2001. *Penser et représenter l’Extrême-Orient. Revue de littérature comparée*, 1 (297).

ANGHELESCU, Mircea, 1972. « Prima traducere românească din *Halima* » [« La première traduction roumaine de *Halima* »], *Limba română*. 3 : 263-66.

ANGHELESCU, Mircea, 1975. *Literatura română și Orientul (secolele XVII-XIX)* [*La Littérature roumaine et l’Orient (les XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*]. Bucarest : Minerva.

AUBRIT, Jean-Pierre, 2002. *Le Conte et la Nouvelle*. Paris : Armand Colin ; VUEF.

BORGES, Jorge Luis, 2002. *L’Art de la poésie*, texte établi et annoté par Călin-Andrei Mihăilescu, traduit de l’anglais par André Zavriew, préface d’Hector Bianciotti. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis, 2010. *Œuvres complètes*, éd. Jean Pierre Bernes, trad. Paul Benichou et al. Paris : Gallimard, 2 vol.

CARTOJAN, Nicolae, 1974. *Cărțile populare în literatura românească. Epoca influenței sud-slave* [*Les Livres populaires dans la littérature roumaine. La Période de l’influence sud-slave*]. Bucarest : Editura Enciclopedică Română.

- CHIȚIMIA, Ion C., SIMONESCU, Dan (éds), 1963. *Cărțile populare în literatura românească* [Les Livres populaires dans la littérature roumaine]. Bucarest : Editura pentru literatură, 2 vol.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, TRAN-GERVAT, Yen-Mai (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, 2008. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- FRANÇOIS, Cyrille, 2012. *Les Mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, Thèse de doctorat. Université de Cergy-Pontoise.
- GENETTE, Gérard, 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- GHIȚĂ, Cătălin, 2013. *Orientalismul în poezia engleză, franceză și română* [L'Orient de l'Europe romantique. L'Altérité comme exotisme dans la poésie anglaise, française et roumaine]. Bucarest : Tracus Arte.
- MANOLESCU, Nicolae, 1976. *Sadoveanu sau utopia cărții* [Sadoveanu ou l'utopie du livre]. Bucarest : Eminescu.
- MANOLESCU, Nicolae, 1978. *Teme* [Thèmes], 3. Bucarest : Cartea Românească.
- MANOLESCU, Nicolae, 2002. *Istoria critică a literaturii române* [Histoire critique de la littérature roumaine], t. I. Brașov : Aula.
- MOREL, Jacques, 1988. « Réécritures ». *Littératures classiques*. 10 : 175-179.
- PERRIN, Jean-François (dir.), 2005. *Le Conte oriental*. Grenoble : Ellug.
- SAFA, Isabelle, 2015. « Itinéraire de Paris à Jérusalem : Orient et orientalisme dans la littérature ». *Les Cahiers de l'Orient*. 3 (119) : 115-132.
- SAÏD, Edward W., 2005. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud. Paris : Seuil.
- SPIRIDON, Monica, 1982. *Sadoveanu : divanul înțeleptului cu lumea* [Sadoveanu : Le Divan du sage et du monde]. Bucarest : Albatros.
- TÂNĂSESCU, Manuela, 2009. *O istorie a literaturii române* [Une histoire de la littérature roumaine], I. Bucarest : Saeculum I.O.
- TODOROVA, Maria, 1997. *Imagining the Balkans*. Oxford : Oxford University Press.