

**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI**

**FACULTÉ DES LETTRES**

**STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE**

**SERIA LIMBI ROMANICE**

***IMAGINAIRE DE L'OCCIDENT***

**Volume 1 / Numéro 15 / 2014**

**Editura Universității din Pitești**

**mai**

**2014**

## **Président du comité scientifique**

*Alexandrina Mustăţea*, Université de Piteşti, Roumanie

## **Rédacteur-en-chef**

*Diana-Adriana Lefter*, Université de Piteşti, Roumanie

## **Comité éditorial et de rédaction**

*Anna Jaubert*, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

*Béatrice Bonhomme*, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

*Francis Claudon*, Université Paris Est, France

*Bernard Combettes*, Université Nancy 2, France

*Claude Muller*, Université Bordeaux 3, France

*António Bárbolo Alves*, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

*Arzu Etensel Ildem*, Université d'Ankara, Turquie

*Andrei Ionescu*, Université de Bucarest, Roumanie

*Mihaela Mitu*, Université de Piteşti, Roumanie

*Marco Longo*, Université de Catania Ragusa, Italie

*Sanda-Marina Bădulescu*, Université de Piteşti, Roumanie

*Cătălina Constantinescu*, Université de Piteşti, Roumanie

## **Secrétaire de rédaction**

*Silvia-Adriana Apostol*, Université de Piteşti, Roumanie

*[www.philologie-romane.eu](http://www.philologie-romane.eu)*

## **Editura Universităţii din Piteşti**

Bun de tipar: 15 mai 2014

Tiraj 220 buc

**ISSN : 1843-3979**

**ISSN online: 2344-4851**

**ISSN-L: 1843-3979**

## NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France  
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne  
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France  
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France  
Francoise AUBES, Université Paris III, France  
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil  
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse  
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil  
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada  
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne  
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France  
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne  
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique  
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France  
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France  
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela  
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France  
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France  
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne  
Maria de Jesus CABRAL, Université de Coimbra, Portugal  
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France  
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse  
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie  
Sabine CHAOUICHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne  
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie  
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas  
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie  
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France  
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France  
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France  
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie  
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France  
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France  
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France  
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique  
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie  
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie  
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie  
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France  
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne  
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie  
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne  
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France  
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil

François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse  
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique  
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France  
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne  
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie  
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France  
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne  
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie  
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie  
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil  
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France  
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

## Sommaire

### Imaginaire de l'Occident

<b>Vincent Lambert</b>	7
<i>Poésie nationale et cartographie imaginaire au Québec</i>	
<b>Daniel S. Larangé</b>	26
<i>Les noces mystiques de l'Orient et de l'Occident selon l'Évangile de Khalil Gibran</i>	
<b>Diana-Adriana Lefter</b>	50
<i>Le statut du roman occidental au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le roman libertin</i>	
<b>Crina-Magdalena Zărnescu</b>	65
<i>Le journal de Iulia Haşdeu ou l'espace d'un sourire</i>	



**POÉSIE NATIONALE ET CARTOGRAPHIE IMAGINAIRE AU  
QUÉBEC**

**NATIONAL POETRY AND IMAGINARY MAPPING IN QUÉBEC**

**POESIA NAZIONALE E CARTOGRAFIA IMMAGINARIA DEL  
QUÉBEC**

**Vincent LAMBERT<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Au Québec, dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, alors que s'impose la nécessité d'une littérature nationale témoignant devant l'humanité entière (surtout la France) de l'enracinement, contre toute attente, d'un peuple distinct sur les bords du fleuve Saint-Laurent, plusieurs poètes ont tenté de réaliser une cartographie imaginaire qui répondait de la double nécessité d'une reconnaissance du territoire et de la mise en valeur d'un particularisme national. Cet article examine les difficultés posées par un tel projet, largement inspiré par la visite de Chateaubriand au Québec au début du siècle, en particulier celle qui consiste à vouloir décrire un territoire tout en le glorifiant. Selon plusieurs critiques de l'époque, un territoire aussi vaste et colossal exigeait pour être dit l'intervention d'un chanteur épique, d'un ténor du lieu dans lequel, de leur côté, la majorité des poètes de l'époque ne se reconnaissaient guère, plus enclins à la description picturale, préférant aux grands espaces, typiquement nationaux, des lieux d'introspection et de contemplation comme le bord des lacs. Ce décalage est au fond celui de la carte et du territoire, d'une représentation imaginaire si prégnante qu'elle refuse l'accès à la réalité concrète.*

*Mots-clés : poésie, territoire, nationalisme, épopée, description*

**Abstract**

*In the second half of the 19<sup>th</sup> century in Quebec, as the need for a national literature arose to testify to the rest of the world (but mainly to France) that, against all odds, a distinct nation had taken roots on the banks of the St. Lawrence River, several poets attempted to draw an imaginary map, thus looking to achieve two objectives: recognizing the territory and highlighting a national distinctiveness. This paper addresses the difficulties of such a project, largely inspired by Chateaubriand's visit in Quebec at the beginning of the century, and particularly the problem of wanting to describe at the same time as to glorify a territory. According to several critics of the period, to narrate such a vast and colossal territory, one had to be an epic cantor, an important character of the area. A description to which most of the poets of this era, for their part, did not identify, as they tended to brush pictorial descriptions and to embrace introspection and contemplation areas, like lakefronts, rather than vast, typically national spaces. Ultimately, this gap is that of the map and the territory, of an imaginary representation so vivid that it denies access to a concrete reality.*

---

<sup>1</sup> [vincentlambert@lit.ulaval.ca](mailto:vincentlambert@lit.ulaval.ca), Université Laval, Canada.

*Keywords : Poetry, Territory, Nationalism, Epic, Description*

**Riassunto**

*Nella seconda metà dell'Ottocento, mentre in Quebec prevale la necessità di una letteratura nazionale che dimostri al mondo (soprattutto alla Francia) il radicarsi contro ogni aspettativa di un popolo distinto lungo le rive del fiume San Lorenzo, numerosi poeti tentano di realizzare una cartografia immaginaria che risponda alla duplice necessità di far riconoscere il territorio e di valorizzare il particolarismo nazionale. Questo articolo esamina le difficoltà poste da tale progetto, ispirato alla visita di Chateaubriand in Quebec all'inizio del secolo, in particolare la volontà di descrivere e celebrare un territorio. Stando a numerosi critici dell'epoca, un territorio tanto vasto ed esteso esige, per essere raccontato, l'intervento di un cantore epico, di un tenore dei luoghi nei quali, dal canto loro, la maggior parte dei poeti non si riconosceva, essendo più portati alla descrizione pittorica e preferendo ai grandi spazi, tipicamente canadesi, luoghi di introspezione e di contemplazione come le rive dei laghi. Questo scarto è in fondo quello fra la mappa e il territorio, quello di una rappresentazione immaginaria talmente pregnante da rifiutare l'accesso alla realtà concreta.*

*Parole-chiave : poesia, territorio, nazionalismo, epopea, descrizione*

L'idée selon laquelle la littérature québécoise du 19<sup>e</sup> siècle serait un ensemble déficient, irréel, est loin d'être une invention moderne. Elle prend pendant la Révolution tranquille, vers 1960, un sens symptomatique en regard d'une aliénation coloniale révélée, mais comment ne pas manquer le monde fut toujours l'un des grands soucis de la littérature québécoise. L'une des grandes voix du traditionalisme canadien-français, Camille Roy lui-même, constatait chez les écrivains de son temps une même inaptitude à rencontrer la réalité d'ici : « Ils ne touchent et ne palpent pas assez eux-mêmes les êtres et la nature qui les entoure ».<sup>1</sup> L'argument qui prouve l'inepsie du mouvement régionaliste, pour ses détracteurs, est donc celui qui avait servi à le justifier. Olivar Asselin expliquait cette « vue toute superficielle et conventionnelle »<sup>2</sup> de la nature par une absence de distanciation, les Québécois d'alors (qui se disaient encore « Canadiens français ») n'étant pas « suffisamment dépaysés pour observer les traits extérieurs »<sup>3</sup>. Dans *La danse autour de l'érable*, une célèbre conférence prononcée pour la première fois en 1920, Victor Barbeau fustigeait cette littérature « irréaliste », « sans point d'appui dans le charnel et le mystique »<sup>4</sup>, en complète « rupture d'avec nos forces de vie ».<sup>1</sup> Nous

---

<sup>1</sup> Roy, Camille, *Essais sur la littérature canadienne*, Librairie Garneau, Québec, 1907, p. 368.

<sup>2</sup> Asselin, Olivar, cité par Hayward, Annette, *La querelle du régionalisme au Québec. Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Le Nordir, Ottawa, 2006, p. 380.

<sup>3</sup> *loc. cit.*

<sup>4</sup> Barbeau, V., « La danse autour de l'érable », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, vol. 3, 1958, p. 42.

retrouvons ce même jugement chez des régionalistes plus réalistes comme Marie-Victorin, l'auteur de la *Flore laurentienne*, confrontant les vieux chantres à cette contradiction de prétendre aimer la nature tout en glorifiant ses primevères et ses bruyères, c'est-à-dire « avec des mots faits dans un autre monde et pour d'autres objets ».<sup>2</sup> Le côté extraterrestre de la poésie canadienne-française avait été remarqué à la fin du 19<sup>e</sup> siècle par un autre naturaliste, professeur de géologie et de biologie au Petit Séminaire de Québec, Joseph-Clovis Kemner-Laflamme : « La nature végétale semble, jusqu'ici, avoir échappé à l'observation, un peu superficielle, des artistes du vers ».<sup>3</sup>

Mais retournons encore plus en arrière, pendant les années 1860, alors que se réunissait dans l'arrière-boutique de la librairie des frères Crémazie un groupe de jeunes gens souhaitant fonder une littérature nationale. La chose n'était possible, selon Hector Fabre, sans sortir au grand air :

*Notre grande et belle nature, dans sa variété infinie d'aspects, est bien faite aussi pour tenter les brillantes imaginations. C'est pourtant le sentiment de la nature qui manque le plus à nos écrivains. Il y a dans Charles Guérin quelques larges descriptions, mais la passion qui s'attache au moindre coin de verdure, où la sent-on ? Nos hivers attendent encore leur barde. Chantons nos campagnes, nos grands bois, nos chaînes de montagnes [...]»<sup>4</sup>.*

Chateaubriand admirait ces grands espaces dépeuplés du Nouveau Monde, et tous, au Canada, vouaient un culte à Chateaubriand, au moins depuis la publication en première page du *Spectateur*, le 19 avril 1814, d'un tableau de la Cataracte du Niagara extrait du *Génie du christianisme*. L'année précédente, Joseph Mermet, fraîchement débarqué, avait aussi remarqué le potentiel poétique du Niagara et, à l'invitation de Jacques Viger, la mit lui-même en alexandrins. Mais ce type de tableau est exceptionnel au Canada français avant 1860, et même alors, comme le montre indirectement l'invitation de Fabre, le poète canadien-français

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>2</sup> Marie-Victorin, « Menaud, maître draveur devant la nature et les naturalistes » [1938], dans *Pour l'amour du Québec*, Éditions Paulines, Sherbrooke, 1971, p. 150.

<sup>3</sup> Kemner-Laflamme, J.-C., « La poésie chez les plantes », dans *À la mémoire d'Alphonse Lusignan. Hommage de ses amis et confrères*, textes réunis par Jacques Auger, Desaulniers et Leblanc, Montréal, 1892, p. 190.

<sup>4</sup> Fabre, H., « On Canadian Literature », *Transactions of the Literary and Historical Society of Quebec*, 1866, p. 94.

semblait hésiter à chanter les cîmes et les abîmes de cette magnificence, quelque peu indigne de ce territoire qui aurait fait l'envie des romantiques du monde entier. De l'avis de tous, la Province au grand complet méritait de figurer parmi les « zones artistiques protégées »<sup>1</sup> instituées sous Napoléon III. C'était là une fierté en même temps qu'une source d'angoisse. Dès qu'il s'avisa du trésor qui lui était confié, le poète avait déjà moins les moyens de son aspiration. Deux vers du *Cap Éternité* de Charles Gill résument assez bien cette disproportion : « Que tes fleuves si grands, ô mon pauvre pays, / Te fassent pardonner tant d'hommes si petits !... »<sup>2</sup> Cette grandiosité était, sans doute, un peu surfaite. Quand il passa en croisière près du Cap Éternité en question, qu'on disait si imprenable, un chroniqueur monté de Camden aux États-Unis pour le voir, géant s'il en est, Walt Whitman, fut un peu déçu. Il eut l'impression qu'on pouvait facilement en atteindre le sommet d'un jet de pierre.

La nécessité pour la littérature québécoise de rencontrer la réalité d'ici fut toujours proportionnelle à son incapacité à le faire. Plus l'impératif était grand, exigeant, incontournable, moins la littérature était en mesure d'y répondre. Pourtant, les écrivains du temps de Fabre n'étaient pas indifférents – eux aussi voulaient faire entrer le monde dans leurs livres. Ils ne tentaient pas de se plier à une volonté extérieure, mais étaient intimement en accord avec elle, du moins le croyaient-ils. Car ils portaient à leur insu le poids des grandes littératures nationales. La tâche qui leur incombait n'était pas tant de se conformer à leur réalité géographique qu'à ceux qui avaient su chanter la leur, en France, en Angleterre, aux États-Unis. Pour Octave Crémazie, leur précurseur en poésie, dans un passage bien connu de ses lettres à l'abbé Casgrain, la littérature canadienne avait manqué le bateau de la reconnaissance européenne. « Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Fenimore Cooper, le Walter Scott américain, a tracé les mœurs féroces des sauvages »<sup>3</sup>, apprend-on au début des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Les Américains nous avaient précédés dans l'exportation du « dehors de la civilisation »<sup>4</sup> :

*Ne pouvant lutter avec la France pour la beauté de la forme, le  
Canada aurait pu conquérir sa place au milieu des littératures du*

---

<sup>1</sup> Thiesse, A.-M., *La construction des identités nationales*, Seuil, coll. « Points Histoire », Paris, 2001, p. 190.

<sup>2</sup> Gill, C., *Le Cap Éternité*, Le Devoir, Montréal, 1919, p. 39.

<sup>3</sup> Sue, E., *Œuvres illustrées. Les Mystères de Paris*, Deleytar, Imprimerie Schneider, Paris, 1850, p. 1.

<sup>4</sup> *loc. cit.*

*vieux monde, si parmi ses enfants il s'était trouvé un écrivain capable d'initier, avant Fenimore Cooper, l'Europe à la grandiose nature de nos forêts, aux exploits légendaires de nos trappeurs et de nos voyageurs.*<sup>1</sup>

Une autre solution à cette absence d'originalité aurait été, laisse-t-il tomber non sans dépit, peut-être aussi avec un léger sarcasme, d'écrire en Iroquois. L'affirmation nous ramène aux mots mésadaptés de Marie-Victorin, au rapport « gauchement livresque »<sup>2</sup> de ces écrivains à la nature selon Barbeau, aux « Européens déracinés »<sup>3</sup> décrits par Gilles Marcotte dans *Une littérature qui se fait* en 1962, incapables de se réinventer dans de nouvelles circonstances par trop de conformité aux données d'origine, ni vraiment sortis de la France ni vraiment arrivés en Amérique, coincés dans les limbes atlantiques. Pour Fabre, le rôle de la littérature dans ce contexte est « de fixer et de rendre ce que nous avons de particulier, ce qui nous distingue à la fois de la race dont nous sortons et de celle au milieu de laquelle nous vivons »<sup>4</sup>. La contradiction est que rien n'était plus européen que de chercher à affirmer sa singularité en concevant une littérature à l'image de la nation, de son Histoire, de son territoire. Et toute grande nation avait ses paysages : les Alpes suisses, les fjords norvégiens, les brumes anglaises, la Forêt Noire allemande, les grands espaces américains... Le rapport à la nature était donc médiatisé par un modèle d'illustration (et, éventuellement, de promotion) du territoire commun à toutes les nations dignes de ce nom. Il découlait de ce qu'Alain Roger nomme – le mot est de Montaigne – une « artialisation »<sup>5</sup>, idée selon laquelle la nature telle que nous la concevons est le résultat d'une subtile éducation esthétique. Si l'art imite la nature, selon Oscar Wilde, elle aussi imite l'art : « Les seuls effets qu'elle nous présente sont ceux que nous avons déjà découverts dans la poésie ou la peinture ».<sup>6</sup>

Comme ils vivaient au milieu d'une manne de paysages plus grands que nature, et comme ils étaient si soucieux de faire valoir leur identité nationale, on attendrait donc de ces poètes (ce que firent leurs contemporains) une foule de tableaux du fjord du Saguenay, du Labrador, et

---

<sup>1</sup> Crémazie, O., *op. cit.*, p. 91.

<sup>2</sup> Barbeau, V., *op. cit.*, p. 65.

<sup>3</sup> Marcotte, G., *Une littérature qui se fait*, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », Montréal, 1962, p. 67.

<sup>4</sup> Fabre, H., *op. cit.*, p. 90.

<sup>5</sup> Roger, A., *Court traité du paysage*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris, 2011, p. 11-30.

<sup>6</sup> Wilde, O., *Le déclin du mensonge*, Le Livre de poche, Paris, 2000, p. 88.

que dire du fleuve Saint-Laurent, le roi des fleuves... En réalité, il y en eut étrangement peu. Louis Fréchette fut sans doute le plus déterminé à inventorier les hauts (et moins hauts) lieux de la filière romantique canadienne : la section « Paysages » des *Oiseaux de neige* contient une suite de poèmes sur les Milles Îles, les caps Tourmente et Trinité, les chutes Montmorency et Niagara, les lacs de Beloeil et de Beauport, le Saguenay, Caughnagawa, quelques châteaux et manoirs anciens. Pamphile LeMay fait aussi l'éloge du lac Beauport, de la chute Montmorency... Ces quelques poèmes, évidemment, illustrent un pays. Ils *poétisent* le territoire. Ils sont presque tous en adoration, prêtent allégeance à la force amène ou destructrice de la nature. L'appropriation est respectueuse, souvent avec la déférence du présentif : « C'est un bloc écrasant dont la crête surplombe »<sup>1</sup>, « C'est, en forêt, un lac où règne un grand silence »<sup>2</sup>. Le grand point commun de ces lieux est d'être introublés. Qu'ils soient colossaux, agités, engouffrants, ou d'un calme plat, d'une paix contenue, impreuables ou accueillants, paternels ou maternels (ils sont souvent l'un ou l'autre), rien ne semble en mesure de les déranger. Ils étaient là bien avant nous, et le seront bien après. Toute tentative pour les posséder, les dominer, est futile et malvenue. Ils ne supportent pas longtemps les images qu'on leur accole : « Nos voluptés d'Éden, nos tourments de galère / Ainsi tombent toujours au gouffre du néant ».<sup>3</sup> Il faut distinguer ces quelques poèmes de la poésie patriotique. En fait, ils sont d'un patriotisme tout différent de celui qu'on retrouve dans des poèmes sur la bataille de Châteauguay, Jacques Cartier ou Cadieux. Car les lieux qu'ils louangent sont indifférents à la grande Histoire. C'est même une de leurs qualités intrinsèques : leur indépendance, une activité qui n'appartient qu'à eux. Ils sont de la patrie, et pourtant répondent mal à la projection patriotique, même chez des poètes attachés au passé glorieux comme Pamphile LeMay et Louis Fréchette. Dès qu'il s'agit de restituer la présence du lieu, la mémoire nationale est ineffective, parfois même contredite. C'est le cas dans un poème étonnant de Fréchette, « Caughnawaga » (aujourd'hui Kahnawake). Chateaubriand n'aurait pas été moins désappointé : on espérait des « guerriers roux des plaines », nous voilà accueillis par le « chef de la tribu, marchand d'épicerie » qui « Avec l'accent anglais parle bas-normand »<sup>4</sup>. Cette chute abrupte, hors du stéréotype, rappelle l'ironie d'un poème en prose de Gaston de Montigny,

---

<sup>1</sup> Fréchette, L., *Poésies choisies*, op. cit., p. 243.

<sup>2</sup> Garneau, A., *Poésies*, publiées par Hector Garneau, Beauchemin, Montréal, 1906, p. 23.

<sup>3</sup> LeMay, P., *Les gouttelettes*, Beauchemin, Montréal, 1904, p. 209.

<sup>4</sup> Fréchette, L., *Poésies choisies*, op. cit., p. 257.

« Décadence », le portrait d'un Peau-Rouge au bord du feu, qui se termine ainsi :

*À quoi songeait-il en regardant ainsi monter la flamme dans le silence endormeur de cette tombée du jour ?*

*Était-ce aux vieux guerriers de sa tribu morte qui, dans les grands jours de combat, déterraient la hache et, formidablement ocrés de rouge, ne revenaient vivants qu'avec le scalpe d'un ennemi mort ?*

*Et le vieux Peau-Rouge me répondit :*

*– Non !*

*– Alors, lui dis-je, que fais-tu dans ce crépuscule où je vois s'idéaliser en toi tout un passé de rêve ?*

*Et le vieux sauvage, en me montrant du bout de sa pipe une chaudière qui commençait à chanter dans la flamme qui montait, me dit :*

*– J'attends qu'ça bouille.<sup>1</sup>*

Ces poèmes savent bien qu'ils jouent d'un contraste entre une figure légendaire<sup>2</sup>, l'Amérindien, et un individu concret, unique. Fréchette n'est pas déçu, mais s'interroge : « Est-ce notre regard ou l'histoire qui ment ? »<sup>3</sup> Le dilemme dit la difficulté (parfois consciente, comme ici) que posent à ces poètes les grands points sensibles du territoire, indissociables d'une imagerie nationale, d'une référence mythologique, et pourtant là, presque impossibles à voir à force d'être trempés dans la mémoire commune. Le « *Country without a mythology* » du poète canadien Douglas LePan était, pour un poète canadien-français, déjà imprégné de figures et de lieux communs. Il manœuvrait entre des illustrations préconçues et l'ouverture au lieu même, l'Histoire n'étant pas sans s'interposer entre soi et le paysage. Cette difficulté explique peut-être qu'il ait nettement préféré, aux lieux bien identifiés, trop propices au prêt à porter national, un coin de forêt, un lac anonyme qui auraient pu être situés n'importe où, souvent connus d'eux seuls (« Je sais un lac... »), plus typiques du personnage romantique que d'un territoire à inventer.

Qui aurait voulu s'attaquer au fleuve Saint-Laurent, le cœur de la cartographie imaginaire ? Il y a bien quelques poèmes emportés sur le fleuve, mais comme symbole, toile de fond des origines. De simple vue du fleuve, par contre, je n'en ai trouvé aucun. Le Saint-Laurent semblait

---

<sup>1</sup> De Montigny, G., *Étoffe du pays*, pages retrouvées et présentées par Louvigny de Montigny, Beauchemin, Montréal, 1951, p. 252-253.

<sup>2</sup> Masse, V., « L'Amérindien "d'un autre âge" dans la littérature québécoise au 19<sup>e</sup> siècle », *Tangence*, n° 90, été 2009, p. 107-133.

<sup>3</sup> Fréchette, L., *Poésies choisies*, *op. cit.*, p. 257.

impropre au paysage. De son côté, la poésie canadienne-anglaise n'en était pas privée, depuis le monumental *St. Lawrence and the Saguenay* (1856) de Charles Sangster, un poème descriptif en 110 chants qui nous accompagne des Mille Îles aux mouettes solitaires du Golfe, jusqu'au beau « A Sunset on the Lower St. Lawrence » d'Archibald Lampman. Pourtant si orgueilleux de leur fleuve, exaltés à l'idée de le donner à voir au reste du monde, ces poètes n'en auraient fait aucune description, aucun tableau ? Arthur Buies lançait la question dans un essai peu connu publié en 1884, « Un soir sur la grève » : alors que, depuis un siècle, le Mississippi et l'Hudson « sont entrés dans le concert de l'imagination enchantée »<sup>1</sup> aux côtés du Danube, du Bosphore et du Rhin, « où sont les poètes du Saint-Laurent ? » L'embarras, selon Buies, réside dans sa grandeur même. Le Saint-Laurent oppose son immensité à toute ambition à le saisir d'un seul regard. Impossible de l'enclorre dans un cadre : le « pittoresque ne va guère à sa taille ; il le rejette ou le dédaigne comme un agrément puéril ; une sorte de grandeur implacable lui fait repousser les embellissements de l'art comme des profanations ».<sup>2</sup> C'est dire à quel point on regardait la nature à travers l'œil de Chateaubriand et de Victor Hugo : rien n'était plus digne de figurer dans un tableau que des formes qui défiaient tout encadrement. L'explication de Buies ne fait évidemment que reporter le problème. Les poètes eux-mêmes aimaient s'amoindrir devant la tâche à accomplir, cet aveu rhétorique attestant à peu de frais la démesure du Saint-Laurent, sa résistance à toute tentative de saisissement. Mais leurs confrères anglophones l'avaient prouvé : peindre le fleuve ne relevait pas d'un exploit héroïque. En réalité, le problème posé par sa représentation est tout autre qu'en ses formes, gigantesques ou non. Il tient essentiellement à la difficulté de l'objectiver, comme si la réalité concrète du fleuve était inaccessible, confinée à l'arrière-plan d'une mise en scène. Les quelques poèmes se risquant à aborder le Saint-Laurent succombaient à l'envie d'en faire une voie d'intronisation aux héros de la Nouvelle-France. Le fleuve coulait dans l'image autorisée de la collectivité, « Reflétant les espoirs des races obstinées »<sup>3</sup>, écrit Nérée Beauchemin. Marcel Dugas trouvait « le Saint-Laurent détestable quand on y voit certaines gens réfléchir leur visage satisfait dans l'éclatant miroir »<sup>4</sup>, des

---

<sup>1</sup> Buies, A., « Un soir sur la grève », *Nouvelles soirées canadiennes*, 1884, vol. 3, p. 483.

<sup>2</sup> Buies, A., *op. cit.*, p. 484.

<sup>3</sup> Beauchemin, N., « Le fleuve », dans *Œuvres*, édition critique d'Armand Guilmette, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1973, vol. 1, p. 179.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

gens qui « vident le mot patrie de toute essence noble ».<sup>1</sup> Il pensait sans doute aux vers enlevants de William Chapman :

*Oui, mon fleuve, ton flot est bouillant d'éloquence :  
À mon âme sans cesse il parle de la France  
Et des hauts-faits qui font son immortalité !...  
Roule donc libre et fier, en fécondant ta plage,  
Et réfléchis toujours la grandiose image  
Du drapeau de la liberté !<sup>2</sup>*

Il s'agissait en somme de marquer un territoire par la grande Histoire. Les scènes qui se jouaient sur la toile de fond géographique étaient d'ailleurs souvent des scènes de conquête : Cartier plantant la croix, Louis Hébert bêchant la terre... La fameuse description édénique que fait Fréchette du Mississippi, avec sa savane et son silence immémorial, ne fait que préparer l'entrée en scène du civilisateur : Jolliet, venu « Prendre possession de ce domaine immense ».<sup>3</sup>

Longtemps, le Canada français attendit son grand poète épique, un ténor du lieu à l'image des découvreurs. Encore en 1928, Maurice Hébert s'ennuyait des exploits de Crémazie : « Comme l'on voit par là qu'il nous faut un barde pour continuer l'œuvre de Crémazie où celui-ci l'a abandonnée ! En certains poèmes de Crémazie tout un peuple est en rumeur ».<sup>4</sup> C'est sans doute Alfred DesRochers, au début des années 1930, qui incarnera à sa manière la figure de rassemblement tant attendue, l'homme-espace, l'homme-peuple. La nécessité d'un tel poète outrepassa largement les frontières de l'épopée classique. Alors qu'il raillait le « pompier qui s'époumone en s'efforçant à donner l'illusion d'être un poète épique »<sup>5</sup>, Dugas lui-même, farouche adversaire du nationalisme littéraire, rêvait d'un monstre sacré : « Qu'il se dresse sur les Laurentides, cet Homère attendu de tous ! Nous le voulons ».<sup>6</sup> Il faut savoir que Dugas se faisait du barde homérique une idée bien différente que celle proposée dans *La Légende d'un peuple* et dans tous les petits hommages épars censés composer la « Bible d'un peuple » hégélienne, « la source inépuisable où un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>2</sup> Chapman, W., *Les Québécoises*, Typographie de C. Darveau, Québec, 1876, p. 35.

<sup>3</sup> Fréchette, L., *La Légende d'un peuple*, préface de Claude Beausoleil, Écrits des Forges, Trois-Rivières, 1990, p. 91.

<sup>4</sup> Hébert, M., *De livres en livres. Essais de critique littéraire*, préface de Camille Roy, Éditions du Mercure, Montréal et New York, 1929, p. 25.

<sup>5</sup> Dugas, M., *Apologies*, Paradis-Vincent éditeurs, Montréal, 1919, p. 94.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 103.

peuple puise la conscience de lui-même ».<sup>1</sup> Le barde était pour lui l'expression orphique d'une « imagination créatrice » attribuée aux « artistes primitifs », les seuls capables de « vivifier la montagne », de « jeter la flamme à travers les matières inertes ».<sup>2</sup> Cela dit, c'est toujours la même figure prophétique qui se fait attendre, le *Vates* romain, ce guide qui pourrait donner accès à l'intérieur enténébré du continent. Le premier de son genre, qui n'en eut pas beaucoup, fut indubitablement l'historien François-Xavier Garneau. C'était du moins l'image idéale qu'on aimait retenir de lui. Comme les chansons folkloriques de l'Europe ancienne, son *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1845), la première du genre au Québec, avait fourni à ces bardes la matière de leurs chants. « Il chante ce que Garneau raconte »<sup>3</sup>, écrit un critique français, Charles ab der Halden, de Crémazie, puis de Fréchette<sup>4</sup>. Pour Casgrain, c'est grâce à Garneau si la littérature canadienne-française est possible : « Ce livre était une révélation pour nous », se souvient-il en 1875. Sa première impression fut une « clarté lumineuse qui se levait tout à coup sur un sol vierge », découvrant de « larges perspectives »<sup>5</sup>. En même temps qu'il renoue le fil de l'Histoire, Garneau ouvrait donc un espace imaginaire. Il désignait à tous le lieu d'une aventure qui avait commencé bien avant eux, et qui les enracinait, les éveillait à leur destinée continentale. Il marquait un territoire enchanté, tenu jusque-là dans le mutisme auroral décrit par Chateaubriand : « Nous suivions les premiers pionniers de la civilisation dans leurs découvertes ; nous nous enfoncions hardiment avec eux dans l'épaisseur de la forêt, plantant la croix, avec le drapeau français, sur toute la ligne du Saint-Laurent et du Mississipi ».<sup>6</sup> Le recours aux « larges perspectives » a bien sûr quelque chose de prophétique : « Une des singularités de la figure de Moïse, dans la Bible, écrit Julien Gracq, est que le don de clairvoyance semble lié chez lui chaque fois, et comme indissolublement, à l'embrassement par le regard de quelque vaste panorama révélateur ».<sup>7</sup> Pour Buies, le grand fleuve

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, Le Livre de Poche, Paris, 1997, vol. 2, p. 494.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>3</sup> Ab der Halden, C., *Études de littérature canadienne-française*, Paris, F.R. de Rudeval, 1904, p. 20.

<sup>4</sup> Sur cette filiation, voir l'article d'Odette Condemine, « Fréchette, un admirateur de Garneau », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 7, hiver-printemps 1984, p. 21-35.

<sup>5</sup> Casgrain, H.-R., « Le mouvement littéraire au Canada », dans *Œuvres complètes*, Typographie de C. Darveau, Québec, 1875, vol. 3, p. 76.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>7</sup> Gracq, J., *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 88.

ne tolérait pas d'être vu autrement que dans un large panorama, mais les seuls poètes en mesure de lui fournir étaient des poètes épiques : « Le Saint-Laurent ne se prête pas à la poésie, à moins que ce ne soit celle de Milton, du Dante ou de Victor Hugo. Cette grande nature a des rudesses d'ébauches, des hardiesses et des échevellements qui ne vont pas aux vers de l'élégie, à ces vers qui soupirent au bord des lacs ». <sup>1</sup> Les lieux emblématiques du Nouveau Monde ne pouvaient donc être possédés que par une force virile, patrimoniale. La « grandeur des paysages » allait de pair avec la « vaillance guerrière » selon Adélarde Turgeon, commissaire de la Colonisation et des Mines : « voilà le *subtratum* du vieux roc québécois » <sup>2</sup>. En soi, comme l'Histoire du célèbre « Chant national » composé par Adophe-Basile Routier, qui sert aujourd'hui d'hymne national canadien, le Saint-Laurent était une épopée qui parlait d'elle-même : « Les faits eux-mêmes, écrivait Laurent-Olivier David, sont ici plus admirables que les plus belles fictions poétiques ». <sup>3</sup> Le devoir impossible du poète était de s'ajuster aux éléments en « haussant le ton » <sup>4</sup> (Michel Bibaud le réclamait déjà en 1828) au prix d'être *enterré* par une telle ampleur éloquente. La Bretonne Marie LeFranc décrira bien l'espèce d'émulsion désespérée entourant la porte d'entrée inaccessible du continent : « Fleuve du Saint-Laurent ! On ne pense à toi que par exclamations. On ne voudrait t'écrire qu'avec des lettres majuscules ». <sup>5</sup>

S'il doit toujours chanter plus haut, c'est que le poète canadien-français ne suffit pas à sa fonction. Une telle emphase soulève bien des questions. On en trouve une belle illustration dans la traduction que fit le jeune Pamphile LeMay des premiers vers de l'*Évangéline* d'Henry Longfellow. L'humble et détaché :

*This is the forest primeval. The murmuring pines and the hemlocks,  
Bearded with moss, and in garments green, indistinct in the twilight*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>2</sup> Turgeon, A., cité par Pierre-Georges Roy, *À propos de Crémazie*, Garneau, Québec, 1945, p. 291.

<sup>3</sup> David, L.-O., « La croix et l'épée au Canada », dans *Mélanges historiques et littéraires*, Librairie Beauchemin, Montréal, 1917, p. 8.

<sup>4</sup> Bibaud, M., « Le Héros canadien », dans John Hare, *Anthologie de la poésie québécoise du 19<sup>e</sup> siècle (1790-1890)*, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, coll. « Textes et documents littéraires », Montréal, 1979, p. 73.

<sup>5</sup> LeFranc, M., *Au pays canadien-français*, Fasquelle, Paris, 1931, p. 118

<sup>6</sup> Longfellow, H., *Évangéline*, traduction de Pamphile Lemay, introduction de Jean Morency, Boréal, coll., « Compact », Montréal, 2005, p. 16.

devient, dans le prisme canadien-français, l'ampoulé :

*Salut, vieille forêt ! Noyés dans la pénombre  
Et drapés fièrement dans leur feuillage sombre,  
Tes sapins résineux et tes cèdres altiers [...]*<sup>1</sup>

Des cèdres altiers ? Quelle perte que leurs barbes de mousse ! La forêt de LeMay est vieille, celle de Longfellow est vierge. L'une est fière, orgueilleuse, l'autre murmure. C'est l'étrange forêt païenne plus que le décor bien appris du symbolisme chrétien. Mais surtout : si les Anglo-saxons étaient réputés habiles dans la pratique de ce genre ardu, le poème narratif, c'est qu'ils avaient compris que son vers doit sembler couler de source. Il ne tolère l'emportement que périodiquement, dans un ensemble beaucoup plus sobre. Selon Hegel, ce naturel ou cette sobriété de l'épopée émane de l'objectivité du récit. L'aède s'efface derrière le défilé des événements, les laisse advenir selon une obscure « puissance supérieure qui les gouverne »<sup>2</sup>, ce qu'il appelle des « fins déterminées »<sup>3</sup>, un « dessein intérieur »<sup>4</sup> qui en constitue la motivation profonde – ce fut ainsi, cela doit être. Or, dans *La Légende d'un peuple*, en plus de poser lui-même en maître du récit, Fréchette termine invariablement ses chants par une exclamation. Doit-on comprendre que l'emphase, l'appel, le salut, signalent un vide qui se voudrait plein logé à l'origine du récit, l'obligeant à se donner à lui-même son propre dessein, sa propre gouvernance mythique ? Ce défaut d'ascendance trouve une preuve supplémentaire dans le culte de la France. Le grand poème canadien-français, c'est la France qui l'écrit : « Ô registre immortel, poème éblouissant / Que la France écrivit du plus pur de son sang ! »<sup>5</sup> Placés en ouverture de *La Légende d'un peuple*, ces vers enferment « tout le livre dans l'impasse, selon Réjean Beaudoin, la France opposant sa propre existence mythique à l'émergence d'un imaginaire canadien condamné à l'enfance par cette ascendance ».<sup>6</sup> En effet, ce « parti de regarder le Canada comme une autre France »<sup>7</sup> entre en contradiction avec le récit prétendu d'une fondation nationale, comme si Énée avait insisté pour que Rome demeure la fille indigne de Troie. Le poème d'une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2</sup> Hegel, *op. cit.*, p. 514.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>5</sup> Fréchette, L., *op. cit.*, p. 37.

<sup>6</sup> Beaudoin, R., *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Boréal, Montréal, 1989, p. 170.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 170.

nation révélée à elle-même la gardait confondue à l'œuvre d'une nation-mère. Cette origine glorieuse se substituait à l'absence du sentiment d'une originellité indigène. Elle privait en quelque sorte cette épopée de s'écrire souverainement, l'œuvre magistrale étant celle que des auteurs tutélaires auraient abandonnée à de pauvres apprentis. Le panégyrique qui s'ensuit répond bien de la fonction commémorative de l'épopée, mais une telle dévotion est le masque d'une invocation. L'événementialité naturelle de l'épopée fait place à une *avènementialité* débordante : « Canada ! Saint-Laurent ! quels beaux noms pour la gloire ! / Ces deux noms dans mes vers cent fois je les inscrits ». <sup>1</sup> En haussant le ton, cette poésie n'avait en réalité rien de la puissance qu'elle se souhaitait. L'histoire qu'elle racontait n'était que la forme allongée d'une ode à tout rompre, doublée d'une déploration élégiaque. C'était en quelque sorte une épopée contre-nature, puisque fondamentalement lyrique.

La tête épique québécoise manquait manifestement de corps, d'assise, ballotée au vent de l'inconstance, emportée à tout moment par le fantasme. À la limite, on pourrait dire qu'il n'y eut jamais d'épopée canadienne-française – seulement un lyrisme qui tentait de remplir les fonctions de la poésie épique. Si l'on devait insister, du côté de la critique, des concours, pour que ces poètes empruntent la voie commémorative, c'est qu'ils étaient portés davantage sur le recueillement, l'usure du temps, les petites mésanges et les sentiers ombragés. Buies s'en navrait : le bord des lacs les attireraient beaucoup plus que le Saint-Laurent, sans doute parce qu'ils aspiraient à une forme de retraite, de tête-à-tête avec le monde. La vérité est que la poésie de l'époque était peu tentée par le patriotisme, alors que seule la poésie patriotique pouvait vous sacrer poète national. Le privilège institutionnel de l'épopée suscitait de l'incompréhension. Après les deux premiers concours de poésie de l'Université Laval sur la découverte du Canada et les Saints Martyrs canadiens, on demanda, en vain, aux organisateurs de choisir un sujet inspiré de « ce genre de poésie, qu'on est convenu d'appeler la poésie intime » <sup>2</sup>. Mais l'intime ne pouvait guère apporter la consécration, alors que quelques moments édifiants faisaient pardonner toute la mièvrerie des *Voix intimes* de Jean-Baptiste Caouette : « Le souffle religieux et national agite noblement un grand nombre de pages, et cela suffirait pour valoir un accueil favorable à leur auteur ». <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sulte, B., « Au Saint-Laurent », dans *Les Laurentiennes*, Eusèbe Sénécal, Montréal, 1870, p. 8.

<sup>2</sup> Anonyme, cité par Marcotte, H., « La poésie intime au Québec (1764-1900) », thèse de doctorat en littérature québécoise, Université Laval, Québec, 1996, p. 179.

<sup>3</sup> Sulte, B., cité dans *Ibid.*, p. 138.

L'erreur serait cependant d'imaginer que la poésie intime était l'objet d'un interdit. Selon Marcotte, « il semble qu'il y ait un public avide de lire les confidences des poètes ! »<sup>1</sup> Deux vers à l'envers de François Magloire Derome incitent à le croire : « Des intimes détails l'authentique secret / Du commun des lecteurs éveillent l'intérêt ».<sup>2</sup>

Le fait qu'ils soient publiés dans *Le Foyer canadien*, l'organe du mouvement littéraire de Québec de 1860, suggère que son objectif, construire une mémoire nationale, n'était pas exclusif. Pas plus que le régionaliste Camille Roy au siècle suivant, H.-R. Casgrain ne s'en est pris au lyrisme de ses contemporains, même s'il est évident pour eux qu'une littérature (nationale) doit impérativement, sous peine de passer inaperçue, porter les marques géographiques et historiques d'une appartenance. En bon abbé, favorable à la poésie « grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice », lui-même avait écrit quelques pièces lyriques dont la plus connue est « En canot ». Les suspicions à l'égard du lyrisme venaient surtout de critiques frileux au Romantisme qui comprenaient mal pourquoi un poète perdait son temps sur « des pièces fugitives »<sup>3</sup> alors qu'il pouvait élever l'homme par « des enseignements pleins de philosophie pratique »<sup>4</sup>. Il faut dire que l'inclination était à la rêverie, à l'indolence. En préface à *Mes Loisirs* (1863), le premier recueil de poésie publié au Canada français, Fréchette affichait peu d'ambition. Exalter n'était pas son fort, pas encore : « J'ai écrit par pur délassement, par amour pour l'art, sans jamais suivre d'autre règle que le caprice du moment, d'autre voie que celle où me poussait mon imagination, d'autre étoile que celle de l'inspiration qui naît des circonstances ».<sup>5</sup> De son côté, A.-B. Routhier, un ultramontain qu'on ne peut accuser de manquer de ferveur, ne fut guère touché par les « confidences qui n'ont que l'apparence de l'intimité » de *Mes Loisirs*. Ce n'était pas tant qu'elles manquaient de patriotisme : elles laissaient « totalement dans l'ombre tous ces mystérieux replis du cœur humain que ces poètes ont mission d'éclairer ».<sup>6</sup>

En réalité, lyrisme et patriotisme, *moi* et *nous*, ne s'excluaient pas l'un l'autre. Poète louangé entre tous à l'époque, Longfellow n'était pas

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>2</sup> Magloire Derome, F., cité dans *Ibid.*, p. 143.

<sup>3</sup> De Vincennes, H., cité dans *Ibid.*, p. 184.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Fréchette, L., *Mes loisirs*, Typographie de Léger Brousseau, Québec, 1863, p. 8.

<sup>6</sup> Routhier, A.-B., cité dans *Ibid.*, p. 183.

seulement l'auteur d'*Évangéline*<sup>1</sup>. Joseph Lenoir et Léon Lorrain avaient traduit quelques-uns de ses poèmes intimes : « La fenêtre ouverte », « Une chambre hantée », « Une après-midi de février », « Le point du jour »... Leur « sainteté console et trouble à la fois »<sup>2</sup>, écrit Charles Lévesque dans un hommage. Pour Casgrain, Longfellow était un lyrique : « le Lamartine américain »<sup>3</sup>. C'est une évidence qu'il faut rappeler : le vent qui soufflait d'Europe parlait de cette sainteté un peu renversante, des grands espaces de la contemplation, d'amours déconfites, de l'atmosphère des chambres closes, d'un frisson sacré, et toutes ces choses étaient acceptées (parfois un peu à contrecœur) comme la mode poétique de l'heure. Loin d'être marginalisées, elles ne pouvaient cependant rassurer une peur, celle de l'indifférenciation collective, de livres inapparents parmi les reliures dorées de la poésie française. C'est pourquoi Joseph Marmette, auteur de romans historiques, à la fin de sa préface aux *Premières poésies* (1878) de son ami Eudore Évanturel, émet une requête bien connue :

*Cependant, que M. Évanturel nous permette de formuler, en terminant, une espérance. À ne traiter que des sujets appartenant au fonds de poésie commun à tous les pays – l'amour et les scènes de mœurs – il s'expose à des comparaisons avec les maîtres français qui auront toujours sur nous l'immense avantage de manier la langue avec la plus habile facilité. Nous avons dans l'histoire de notre passé des traits, des récits et des motifs de tableaux admirables, qui sont une mine inépuisable d'un métal aussi riche que nouveau. C'est là qu'il faut creuser.*<sup>4</sup>

Cette « espérance », on aurait tort d'en faire une exhortation à rentrer dans le droit chemin. Loin de désavouer le recueil, que Marmette défendra par la suite contre la pudeur offensée de certains critiques, elle s'insère poliment à la fin d'une longue mise en scène idyllique où l'auteur et son préfacier font une ballade du côté de l'île d'Orléans : « Ami poète, pour qui je tâche d'esquisser cette scène que tu admiras si souvent avec moi, ne te semble-t-il pas la contempler encore » ?<sup>5</sup> Marmette salue, chez Évanturel,

---

<sup>1</sup> Sur ce point, voir l'article de Paluszkiwicz-Magner, J., « Présence de l'œuvre de Henry Wadsworth Longfellow en Amérique française au 19<sup>e</sup> siècle », dans Moser-Verrey, M., (dir.), *Les cultures du monde au miroir de l'Amérique française*, Presses de l'Université Laval, Québec, p. 35-52.

<sup>2</sup> Lévesque, C., cité dans *Ibid.*, p. 38.

<sup>3</sup> Casgrain, H.-R., cité dans *Ibid.*, p. 38.

<sup>4</sup> Marmette, J., « Préface », dans Eudore Évanturel, *Œuvre poétique*, édition de Guy Champagne, Nota bene, Québec, 2004, p. 55.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 49.

un « air de contentement »<sup>1</sup>, le « jet d'humour »<sup>2</sup>, la « vérité du dessin et beaucoup d'esprit d'observation »<sup>3</sup>, un sens plastique qui, espère-t-il, « ne fera que se développer »<sup>4</sup>. Son regret du moindre poème patriotique ne l'empêche pas de souscrire au recueil. Toute la préface montre qu'il se reconnaît les mêmes propensions.

L'impression générale est qu'on publiait dans les journaux un poème sur la bataille de Châteauguay pour alimenter le bien commun avant de retourner à ses sujets favoris : chapelle isolée dans les bois, feuilles mortes. C'est ainsi qu'un poète tel que Nérée Beauchemin, au temps des *Floraisons matutinales* (1889), pouvait ériger d'Iberville et Colomb en statues et, dans « Giboulée », parler des « mille papillonnant micas » d'un « temps qui change en un clin d'œil », que « nul crayon ne saurait décrire »<sup>5</sup>, tout en écrivant dans une lettre à Louis Fréchette, à propos d'un poème intitulé « Le Lac » dont il anticipait la comparaison avec celui de Lamartine : « Dans le titre, oui, mais pour le reste, je m'en défends. En poésie, comme en peinture, il faut observer le vrai, et il ne faut peindre, si je ne me trompe, que d'après nature. Mon lac est-il assez vrai, assez vif, assez nature ? Ai-je réussi à peindre ses mirages, ses eaux claires, ses herbes aquatiques, son vaste silence et sa calme fraîcheur ?<sup>6</sup> » Je vous laisse juger du résultat :

*Baignant dans les détours pleins d'ombre  
Leur manteau de velour vert sombre,  
Des bois au faite ensoleillé,  
Dans ces profondeurs qui nous trompent,  
Si frais et si moelleux s'estompent,  
Que l'œil en est émerveillé.<sup>7</sup>*

À la publication du poème dans *La Patrie*, comme il le redoutait, Beauchemin souffrit de la célébrité de Lamartine. Benjamin Sulte en avait assez de ces pâles imitations : « Fermons le livre et allons voir le vrai *Lac* ». <sup>8</sup> Il faut cependant avoir lu « Le Lac » de Lamartine pour constater

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>5</sup> Beauchemin, N., *Œuvre*, édition critique par Armand Guilmette, Presses de l'Université de Québec, Montréal, 1974, vol. 1, p. 50.

<sup>6</sup> *Ibid.*, vol. 3, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 40.

<sup>8</sup> Sulte, B., « La poésie française en Canada », préface à Louis H. Taché, *La poésie française au Canada*, Imprimerie du Courrier de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 1881, p. 17.

qu'il ne s'agit pas, là non plus, et encore moins que chez Beauchemin, d'un « vrai » lac – du moins pas d'une description. Le lac, à qui s'adresse le poète, supporte ses pensées tout en les contredisant, puisqu'il est (avec ses rocs, sa forêt obscure) une image de constance dans une méditation sur l'impossibilité de fixer le temps qui fuit. On reconnaît un thème cher aux romantiques d'ici : le paysage comme fond éternel de nos existences passagères. Le poète sent bien, dans la nature, qu'il évolue dans une zone de temps particulière à lui seul. C'est pourquoi le Cap Éternité n'a que faire de notre survivance, de nos misères. Il faudra des années pour que le fleuve cesse aussi de réfléchir notre image, reconnu dans sa nudité recommencée, toujours « introublé, sans sachems et sans nom »<sup>1</sup> malgré tous les noms qui lui furent donnés, écrit Albert Ferland en 1926, encore que cette persistance puisse elle-même être l'image d'un peuple obstiné, « sûr de ne jamais mourir »<sup>2</sup>. L'aporie aura été de chercher à s'approprier collectivement un espace que l'on appréciait surtout, avec Chateaubriand, pour sa primitivité, c'est-à-dire pour sa résistance au défilé des civilisations, à toute forme de contenu surimposé. Le projet de *La Légende d'un peuple* donnait le torticoli : inscrire la naissance d'une civilisation en continuité avec la mère-patrie européenne dans un espace imprégné d'un primitivisme né justement d'une méfiance européenne à l'égard de la civilisation.

Il fallait, pour objectiver cet espace, pour le rejoindre dans la vastitude de son temps à lui (ces deux verbes ne se contredisant qu'en apparence) qu'il soit conçu autrement que comme le fond (solidaire ou non) ou le support idéologique des passions humaines. Il fallait qu'il passe à l'avant-plan, comme ce qui vaut par soi. Beauchemin a parfaitement raison : ce qui le distingue de Lamartine, c'est qu'il veut s'en tenir au lac. Il n'aspire à aucune compréhension, à rien d'autre qu'un *œil émerveillé*. Bien sûr, l'influence de Lamartine (ou encore des *Nuits* de Musset) sur ces poètes est, à les entendre, considérable, mais elle ne fait que rendre plus fascinant ce qu'ils n'ont pu trouver chez eux, et qui les requiert plus que tout – que la poésie soit une forme d'observation, de peinture. Ce sera la tâche de Beauchemin, d'Alfred Garneau, d'Eudore Évanturel, des poètes attentifs à un espace imprescriptible, se tournant vers la peinture que dans la convoitise d'un niveau de sensibilité qu'il attribue en propre au dessin, dans le pressentiment d'une contiguïté avec le monde que cette pratique aurait

---

<sup>1</sup> Ferland, A., « Le Fleuve Primitif », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, section 1, 1926, p. 99-100.

<sup>2</sup> Beauchemin, N., « Le fleuve », *op. cit.*, vol. 1, p. 180.

gardée intacte : un art encore au seuil de l'excitabilité, se générant à mesure que les images affleurent, que le paysage se déroule.

### **Bibliographie**

- Ab der Halden, C., *Études de littérature canadienne-française*, F.R. de Rudeval, Paris, 1904
- Barbeau, V., « La danse autour de l'érable », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, vol. 3, 1958, p. 7-43
- Beauchemin, N., *Œuvre*, édition critique par Armand Guilmette, Presses de l'Université de Québec, Montréal, 3 vol., 1974
- Beaudoin, R., *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Boréal, Montréal, 1989
- Buies, A., « Un soir sur la grève », *Nouvelles soirées canadiennes*, 1884, vol. 3, p. 483-491
- Casgrain, H.-R., *Œuvres complètes*, Typographie de C. Darveau, Québec, 3 vol., 1875
- Chapman, W., *Les Québécoises*, Typographie de C. Darveau, Québec, 1876
- David, L.-O., *Mélanges historiques et littéraires*, Librairie Beauchemin, Montréal, 1917
- De Montigny, G., *Étoffe du pays*, pages retrouvées et présentées par Louvigny de Montigny, Beauchemin, Montréal, 1951
- Dugas, M., *Apologies*, Paradis-Vincent éditeurs, Montréal, 1919
- Évanturel, E., *Œuvre poétique*, édition de Guy Champagne, Nota bene, Québec, 2004
- Fabre, H., « On Canadian Literature », *Transactions of the Literary and Historical Society of Quebec*, 1866, p. 85-102
- Ferland, A., « Le Fleuve Primitif », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, section 1, 1926, p. 99-100
- Fréchette, L., *La légende d'un peuple*, introduction de Claude Beausoleil, Écrits des Forges, Trois-Rivières, 1989
- \_\_\_\_\_, *Mes loisirs*, Typographie de Léger Brousseau, Québec, 1863
- Garneau, A., *Poésies*, publiées par Hector Garneau, Beauchemin, Montréal, 1906
- Gill, C., *Le Cap Éternité*, Le Devoir, Montréal, 1919
- Gracq, J., *En lisant en écrivant*, José Corti, Paris, 1980
- Hare, J., *Anthologie de la poésie québécoise du 19<sup>e</sup> siècle (1790-1890)*, Cahiers du Québec/Hurtubise HMM, coll. « Textes et documents littéraires », Montréal, 1979
- Hayward, A., *La querelle du régionalisme au Québec. Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Le Nordir, Ottawa, 2006
- Hébert, M., *De livres en livres. Essais de critique littéraire*, préface de Camille Roy, Éditions du Mercure, Montréal et New York, 1929
- Hegel, *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, Le Livre de Poche, Paris, 2 vol., 1997
- Kemner-Laflamme, J.-C., « La poésie chez les plantes », dans *À la mémoire d'Alphonse Lusignan. Hommage de ses amis et confrères*, textes réunis par Jacques Auger, Desaulniers et Leblanc éditeurs, Montréal, 1892, p. 189-205
- Lefrand, M., *Au pays canadien-français*, Fasquelle, Paris, 1931
- Lemay, P., *Les gouttelettes*, Beauchemin, Montréal, 1904

- Longfellow, H., *Évangéline*, traduction de Pamphile Lemay, introduction de Jean Morency, Boréal, coll. « Compact », Montréal, 2005
- Marcotte, G., *Une littérature qui se fait*, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », Montréal, 1962
- Marcotte, H., «La poésie intime au Québec (1764-1900)», thèse de doctorat en littérature québécoise, Université Laval, Québec, 1996
- Marie-Victorin, *Pour l'amour du Québec*, Éditions Paulines, Sherbrooke, 1971
- Roger, A., *Court traité du paysage*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris, 2011
- Roy, C., *Essais sur la littérature canadienne*, Librairie Garneau, Québec, 1907
- Roy, P.-G., *À propos de Crémazie*, Librairie Garneau, Québec, 1945
- Sue, E., *Œuvres illustrées. Les Mystères de Paris, Deleytar*, Imprimerie Schneider, Paris, 1850
- Sulte, B., *Les Laurentiennes*, Eusèbe Senécal, Montréal, 1870
- Taché, L.-H., *La poésie française au Canada*, préface de Benjamin Sulte, Imprimerie du Courrier de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 1881
- Thiesse, A.-M., *La construction des identités nationales*, Seuil, coll. « Points Histoire », Paris, 2001
- Wilde, O., *Le déclin du mensonge*, Le Livre de poche, Paris, 2000

**LES NOCES MYSTIQUES DE L'ORIENT ET DE  
L'OCCIDENT SELON L'ÉVANGILE DE KHALIL GIBRAN**

**THE MYSTICAL WEDDING OF EASTERN AND WESTERN  
IN THE KHALIL GIBRAN'S GOSPEL**

**LA BODA MÍSTICA DE ORIENTE Y OCCIDENTE  
EN EL ÉVANGELIO DE KHALIL GIBRAN**

**Daniel S. LARANGÉ<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Le rapport de l'Orient à l'Occident est au cœur de l'esthétique et de l'éthique de Khalil Gibran. Il prend une dimension autant spirituelle qu'universelle car il s'inscrit déjà dans la vie même de l'artiste qui a quitté son Liban natal pour se retrouver à Boston puis à New York où il déçoit son entourage en devenant peintre et écrivain. Sa réflexion sur la dialectique subtile qui articule les deux cultures lui permet de régénérer la langue et la littérature arabes tout en spiritualisant l'idiome et l'imaginaire américain. Il démontre ainsi l'imbrication de ces deux pôles qui apparemment s'excluent mais finalement se complètent pour le juste équilibre du monde. Il célèbre ainsi les noces alchimiques du Jour et de la Nuit desquelles jaillira la lumière du monde. Il s'agit alors bien de la proclamation d'une bonne nouvelle.*

*Mots-clés : Liban, interculturalité, transGénération, philosophie, sagesse*

**Abstract**

*The relationship between East and West shapes the heart of the aesthetics and the ethics of Kahlil Gibran works. It takes a spiritual and universal dimension because it is already a part of the life of the artist who left his native Lebanon to arrive in Boston and New York, where he disappointed his entourage becoming a poor painter and writer. His conception on the subtle dialectic which articulates the two cultures allows him to regenerate the Arabic language and literature while spiritualizing the idiom and the American imagination. It demonstrates the interweaving of these two poles which apparently mutually exclusive but complementary to finally balance the world. It celebrates the alchemical wedding between Day and Night from which light of the world will spread. It's a real proclamation of a gospel.*

*Keywords: Lebanon, interculturality, transGeneration, philosophy, wisdom*

**Resumen**

*La relación que Oriente mantiene con Occidente se encuentra en el corazón mismo de la estética y de la ética de Khalil Gibran. Su dimensión tan espiritual como*

---

<sup>1</sup> [daniel\\_larange@yahoo.fr](mailto:daniel_larange@yahoo.fr) et [daniel.larange@abo.fi](mailto:daniel.larange@abo.fi) , université d'Åbo Akademi (Finland), laboratoire CRIST (Centre de Recherches Interdisciplinaires de Sociocritique des Textes à Montréal).

*universal se inscribe en la vida misma del artista quien dejó su Líbano natal por Boston y luego Nueva York, donde al convertirse en pintor y escritor decepciona a sus familiares. Su reflexión sobre le sutil dialéctica entre ambas culturas le permite regenerar la lengua y la literatura árabes, dando consecuentemente un carácter espiritual al idioma y al imaginario americanos. De tal modo que demuestra la imbricación entre ambos polos, que a primera vista se excluyen, pero al final resultan complementarios, para el cabal equilibrio del mundo. Así celebra las bodas alquímicas entre Día y Noche, de las cuales brotara la luz del mundo. Desde luego se trata sin duda alguna de proclamar una buena noticia.*

*Palabras clave: Líbano, interculturalidad, transGeneración, filosofía, sabiduría*

*Nous sommes les fils de la mélancolie et vous êtes les fils de l'euphorie.  
Entre vous et nous, il est des obstacles difficiles et des passages étroits que ni nos  
chevaux ni vos luxueuses voitures ne pourront emprunter.<sup>1</sup>*

Gibran Khalil Gibran / جبران خليل جبران (1883-1931) est un artiste et penseur complet, poète, romancier, essayiste, peintre, portraitiste et illustrateur, grand amateur de musique orientale, dont le vécu a entremêlé Orient et Occident : il s'est présenté comme un mage oriental inspirant un nouveau souffle au matérialisme désincarné d'une Europe décadente et comme un penseur moderne, formé à Paris et à New York, venu renouveler l'écriture séculaire arabe. Son œuvre, à la fois arabe et américaine, puise allégrement dans les deux héritages. C'est la singularité de son antique foi maronite qui lui confère ce droit et cette possibilité d'un message quasi apologétique centré sur le Christ, cet *autre* oriental devenu héros de l'Occident, être rénové incarnant le héraut de l'Orient.

Quelle articulation importante s'opère tant sur le plan esthétique que politique et éthique entre les modèles occidental et oriental dans l'œuvre protéiforme de Khalil Gibran?

Il s'agit d'abord de se pencher sur le contexte interculturel duquel le plus oriental des écrivains américains et le plus occidental des écrivains arabes a émergé. Il sera ensuite question de déterminer les différents apports occidentaux et orientaux dans l'étroit lien qui rattache les questions tant esthétique à l'éthique que poétique au politique. Ce qui rendra enfin possible de nuancer davantage l'appréhension de l'aspect ésotérique du projet gibraniens soucieux de révéler à l'humanité ses aspirations divines.

---

<sup>1</sup> Gibran, Khalil, « Vous et Nous », in : العواصف [Les Tempêtes], al-Hilal, al-Qahira, 1920.

### **Interculturalité du Liban de Khalil Gibran**

Le Liban est un carrefour des civilisations : des peuples divers, Grecs, Arabes, Araméens, Juifs, Arméniens, etc. y commercent alors que les religions – christianisme, islam, bahaïsme, druze, judaïsme – y abondent depuis des millénaires. Les Phéniciens, peuple de commerçants marins, qui ont établi dès le III<sup>e</sup> millénaire des comptoirs dans le pourtour méditerranéen, pères de l’alphabet d’après Pline l’Ancien, auraient fondé Byblos, l’une des plus anciennes villes du monde, aujourd’hui Jbeil (جبيل) à quarante kilomètre de Beyrouth, d’où partaient les papyrus pour la Grèce, le bois pour l’Égypte antique, le textile pour la Mésopotamie, pays des bâtisseurs du Temple de Salomon. L’interculturalité libanaise remonte à son antiquité et c’est à son histoire multimillénaire régulièrement régénérée qu’elle doit cette spécificité.

Cette interculturalité est vécue par presque chacun de ses habitants amené à devenir citoyen du monde. En effet, la communauté libanaise dans le monde est plus importante et nombreuse que celle qui est restée dans le pays. Par ailleurs, l’histoire du Liban s’est construite sur ses voyages et ses échanges depuis les Phéniciens jusqu’aux marchands et financiers contemporains<sup>1</sup>. Aussi Gibran représente-t-il naturellement ce cosmopolite en le soleil de l’Occident rejoint la lune de l’Orient.

Gibran naît à Bcharré (بشري), dans les montagnes du nord, ville de Saint Charbel, nom adopté par Youssef Antoun Makhlouf (1828-1898), moine thaumaturge qui marque l’imaginaire de tout le pays. Sa mère Kamlé est la fille d’un prêtre de rite maronite. Son père, également nommé Khalil, est son troisième mari. Comme la famille est pauvre, Gibran ne reçoit pas d’éducation formelle au cours de son enfance. Toutefois, les prêtres qui rendent visite régulièrement à sa famille lui apprennent la langue arabe et les rudiments de la langue syriaque, tout en l’incitant à la lecture de la « version simplifiée » de la Bible en syriaque, la *mappaqtâ pšîttâ* (ܡܦܩܬܐ ܡܫܝܬܬܐ), ouvrage par excellence où l’Occident hellénique s’inscrit dans la prolongation de l’Orient sémitique et ce pour un peuple, les Araméens, dont le plus célèbre, Jésus de Nazareth, s’impose comme l’Unificateur d’une Nouvelle Alliance.

Alors que son père est incarcéré pour détournement de fonds et les biens de sa famille sont confisqués par les autorités, la mère de Gibran, décide de rejoindre son frère qui réside aux Etats-Unis, emportant avec elle

---

<sup>1</sup> Teule, Herman, « Interculturalité syriaque-arabe », in : *La Parole de Dieu dans le patrimoine syriaque au risque de la diversité religieuse et culturelle*, Centre d’Études et de Recherches Orientales, Antélias, 2010, pp. 83-97.

le jeune Khalil, ses jeunes sœurs, Mariana et Sultana, et son demi-frère aîné Boutros. La famille s'installe dans le South End de Boston, où se concentre alors la deuxième plus grande communauté syro-libanaise des États-Unis. Khalil fréquente d'abord une classe réservée aux immigrants pour y apprendre l'anglais. Il est parallèlement inscrit dans une école d'art. Grâce à ses enseignants, il est présenté à l'avant-garde artistique de Boston, à des artistes, à des photographes et à l'éditeur Fred Holland Day (1864-1933), qui l'encouragent et le soutiennent dans ses efforts de création. Ses dessins illustrent dès 1898 les couvertures des livres.

Néanmoins, sa mère et son frère aîné, Boutros, désirent l'imprégner du patrimoine culturel familiale plutôt que de l'esthétique occidentale que Khalil semble préférer. Aussi, sous prétexte de lutter contre l'indiscipline et l'immoralité occidentale, ils renvoient l'adolescent de quinze ans dans son pays natal, au Collège al-Hikma (la Sagesse) à Beyrouth, institution gérée par les Pères maronites. Là, il fonde un magazine littéraire étudiant et se distingue comme le « poète du collège ». Il y reste pendant plusieurs années avant de retourner à Boston en 1902. Deux semaines avant son retour, sa sœur Sultana meurt de la tuberculose, l'année suivante la même maladie emporte Boutros et sa mère meurt d'un cancer. Khalil reste seul avec sa sœur Marianna qui subvient à leurs besoins matériels.

La première exposition de ses dessins a lieu en 1904 à Boston, au cours de laquelle, Khalil rencontre Elizabeth Mary Haskell (1873-1964). Ils se lient d'une profonde et longue amitié que seule la mort va interrompre. L'institutrice exerce une influence non seulement sur la vie et la carrière de l'artiste mais aussi sur son œuvre. En 1908, Khalil part étudier l'art à Paris pour deux ans et fréquente, entre autres, l'académie Colarossi réputée pour son progressisme.

Alors que la plupart des premiers écrits de Gibran sont en langue arabe, la majeure partie de son travail après 1918 est écrite et publiée en anglais par Alfred Knopf. Il adhère à la Ligue de la Plume (الرابطة القلمية) qui rassemble les « poètes immigrants » du mouvement al-Mahjar (le Renouveau), tels Ameen Rihani (1876-1940), Elia Abou Madi (1889-1957), Mikhail Naimy (1889-1988), et dont toute l'interrogation esthétique et politique est axée sur l'articulation entre le modèle occidental et les cultures orientales<sup>1</sup>. En effet, l'importance de ce groupe littéraire réside surtout dans

---

وتحليل : أمين الريحاني، جبران الشرق والغرب : نماذج أدبية وفكرية لبنانية : دراسة، [Manṣūr, 'Īd], عيد، منصور<sup>1</sup>  
et intellectuels libanais: l'étude et l'analyse d'Ameen Rihani, Khalil Gibran, Mikhail Naimy, Rashid Salim Khoury, ميخائيل نعيمة، رشيد سليم الخوري [Orient et Occident : les modèles littéraires et  
أدب المهجر، [Isá Nā'ūrī] ناعوري، عيسى. 2011، منشورات جامعة سيدة اللويزة،  
[Littérature de la diaspora]، دار المعارف، 1977. Shmuel Moreh, *Modern Arabic poetry 1800-*

ses efforts d'ouvertures culturelles et d'interactions des civilisations. Ils partagent la quête d'absolu des auteurs syro-libanais chrétiens des générations passées<sup>1</sup>. Sans dénigrer le patrimoine classique arabe, il appelle les écrivains et poètes de langue arabe à traduire les chefs-d'œuvre occidentaux car tout patrimoine finit par expirer s'il ne parvient à se régénérer au contact des autres cultures. C'est un retour à l'humanité réalisé à partir justement de l'expérience décevante du matérialisme américain et en vue de libérer l'Orient des chaînes d'un traditionalisme encore aveugle<sup>2</sup>. Ce cosmopolitisme arabe fait soupçonner leurs membres de sympathie à l'égard des idées socialistes<sup>3</sup>.

La pensée de Khalil Gibran se trouve au confluent de plusieurs influences culturelles : le christianisme, l'islam notamment chiite, le soufisme, les grandes religions de l'Inde, la théosophie, etc. Elle offre une synthèse originale et poétique de la sagesse orientale et du progrès occidental. L'art devient alors le temple de célébration du mariage entre l'Orient et l'Occident afin que naisse l'alchimie du Verbe (قلم)<sup>4</sup>.

### **D'un Orient occidental et à un Occident oriental**

La confrontation de l'Orient et de l'Occident occupe l'imaginaire de l'artiste lequel met en scène plusieurs rencontres où la question des influences et des soumissions est débattue. Ce débat agite alors la société orientale qui l'entoure compte tenu du fait que l'Empire ottoman / دولت عليه / عثمانیه (1299-1923) perd peu à peu son autorité face aux revendications nationalistes qui éclatent sur ses territoires et il est contraint de moderniser ses institutions discrètes car fondées depuis plusieurs centaines d'années

---

1970 : *the development of its forms and themes under the influence of Western literature*, Brill, Leiden, 1976.

<sup>1</sup> Fontaine, Jean, *La Crise religieuse des écrivains syro-libanais chrétiens, de 1825 à 1940*, Ibla, Tunis, 1996.

<sup>2</sup> Habchi, Sobhi, *Les Fils d'Orphée du mont Liban aux Amériques : un siècle de poésie et de poésie entre traditions et modernité*, Jean Maisonneuve, Paris, 2004.

<sup>3</sup> الاشتراكي : هل كان أدباء اسرار تأسيس الرابطة القلمية وعلاقة اعضائها بالفكر [Fawwāz Tuqān], فواز [Les Mystères fondateurs de la Ligue de la Plume et la relation de ses membres à la pensée socialiste : est-ce les écrivains de la diaspora étaient communistes en Amérique du Nord ? Khalil Gibran], بيروت، الطليعة، 2005.

<sup>4</sup> حركة الشعر [Sha'bān 'Abd al-Hakīm Muḥammad], شعبان عبد الحكيم محمد، محمد، شعبان عبد الحكيم دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، [Le Mouvement poétique arabe dans la diaspora], العربي في المهجر، 2012.

pour faire face à un Occident emballé dans une course effrénée vers le progrès industriel<sup>1</sup>.

En août 1920, Émile Zaydân, directeur des éditions al-Hilal situées au Caire, rassemble en un seul recueil les trente et un articles que Khalil Gibran avait envoyés aux différents journaux d'expression arabe entre 1912 et 1918. L'ouvrage s'intitule *Les Tempêtes* (العواصف) et Khalil Gibran lui adresse une longue lettre dans laquelle il indique le format, les caractères typographiques, la calligraphie, la mise en page, etc., sans en fixer cependant le prix ni le tirage. Il y file la métaphore du livre comme « le corps qui renferme son âme » (الجسم الذي يحيط نفسي). Animé d'un vent de révolte, il présente Jésus / يسوع comme le héraut d'une nouvelle société moderne et critique la passivité et la soumission aveugle des Orientaux aux traditions surannées, employant un langage d'une rare violence où l'harmonie de certaines phrases au relent coranique se trouve brisée par des tournures plus modernes construites sur le dialecte libanais des montagnes et l'arabe chrétien.

Par ailleurs, en ce qui concerne le texte éponyme du nom de son principal protagoniste, « al-Soulbân » (الصليبان), se distingue par l'aspect théâtral qu'il revêt. Le théâtre est une importation occidentale dans le monde sémitique<sup>2</sup>. La culture grecque en est l'une des plus importantes promotrices, mettant en avant la « représentation » comme procédé indispensable au bon fonctionnement politique de la démocratie athénienne. C'est pourquoi l'unique scène/acte se joue chez les deux hôtes qui reçoivent leurs amis et portent le nom symbolique de Massara (مسرح) signifiant justement « théâtre »<sup>3</sup>. En effet l'écrivain Youssif Massara et sa sœur Hîlâné (Hélène) Massara invitent leurs amis le chanteur et poète Boulos (Paul) al-Soulbân, le luthiste Salîm Mou'awad et le fonctionnaire d'État Khalîl bey Tâmir un soir d'automne 1910 dans leur maison à Beyrouth, dont le salon « empli de livres et de feuilles », manifestation d'une « tradition » intellectuelle plutôt maronite et confirmée en outre par les origines des prénoms.

Au lever du rideau, le fonctionnaire fume le narguilé selon la tradition orientale, sans prendre conscience que ce sont les Portugais qui ont introduit le tabac en Orient au XVI<sup>e</sup> siècle, l'écrivain, plus moderne, une cigarette, preuve de l'influence occidentale, et assise entre eux Hîlâné brode,

---

<sup>1</sup> Dakhli, Leyla, *Une génération d'intellectuels arabes : Syrie et Liban (1908-1940)*, Paris, Karthala, 2009 (Terres et gens d'islam).

<sup>2</sup> Khoueiri, Joseph, *Théâtre arabe : Liban 1867-1960*, Cahiers du théâtre de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1984.

<sup>3</sup> Sublet, Jacqueline, *Le Voile du nom : essai sur le nom propre arabe*, PUF, Paris, 1991.

pratique millénaire des chrétiens d'Orient<sup>1</sup>. Précisons que la broderie est une technique d'ornementation consistant à ajouter sur un fond préexistant, un tissu primordial, un décor en plat ou en relief. Elle est donc une métaphore permettant de relier hommes et cultures. Seule figure féminine, Hîlâné, joue a priori un rôle effacé par la présence et la prestance de ses compagnons qui occultent cependant son influence beaucoup plus marquée qu'on ne saurait le penser : ses interventions sont limitées, toujours motivées par l'esprit de modération, interrogeant chacun sur ses motivations. Elle évoque la sagesse discrète qui se répand entre les hommes de bonnes volontés.

Aussi Khalîl bey Tamir adresse-t-il un reproche à son ami Massara qui pose l'enjeu de la pièce :

*Si ce n'était son vernis européen, il aurait été le meilleur article jamais écrit à ce sujet. Massara éfendi, je suis de ceux qui voient que l'influence de la littérature occidentale est néfaste pour notre langue<sup>2</sup>.*

La position de l'orthodoxie ottomane y est clairement énoncée. L'occidentalisation ne concerne que la superficie et ne pénètre pas en profondeur car elle serait l'expression de la futilité du monde, de son apparence, à l'encontre de l'orientalisme donc plus profond et qui est essentiel. Néanmoins cet aspect extérieur et matériel risque de menacer l'Orient à travers sa manifestation la plus sacrée, à savoir cette langue quasi-sacrée qui est celle de la Révélation<sup>3</sup>.

Pourtant cette extériorité est inconsciemment adoptée y compris par les plus féroces défenseurs du traditionalisme selon la réponse de son ami :

*Il se peut que tu aies raison. Toutefois, ton mode vestimentaire à l'européenne, ton service de table à l'européenne et tes fauteuils à l'européenne te mettent en contradiction avec toi-même. De surcroît, tu es plus enclin à des lectures en langues européennes qu'à celles en langue arabe<sup>4</sup>.*

Cette argumentation est d'autant plus forte qu'elle décrit le marasme subi par la société arabe enfermée dans un empire déchiré entre un fonctionnement médiéval et les aspirations à une modernité laquelle ne parvient plus à ses distinguer du modèle occidental. L'écrivain maronite ne

---

<sup>1</sup> Le prénom rappelle le Maqyal al Hilané, montagne qui culmine à 2101 mètre au Liban en Baalbek-Hermel.

<sup>2</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *Les Tempêtes*, trad. Jean-Pierre Dahdah, in : *Œuvres complètes*, éd. Alexandre Najjar, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 2006, p. 349.

<sup>3</sup> Petit, Odette, *Présence de l'Islam dans la langue arabe*, Maisonneuve, Paris, 1982.

<sup>4</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*

s'aperçoit pas du réel danger que présente l'influence occidentale. La culture arabo-musulmane ne réussit plus à se régénérer d'elle-même du fait que l'histoire du Liban est précisément construite sur un patchwork culturel et cultuel. Là où Dieu est Un (وَحِيد), le Liban voit Dieu partout en toute chose. Cette identité éclatée se retrouve alors dans le phénomène diasporique où les Libanais à l'étranger finissent par être plus nombreux que ceux qui sont restés au pays ! Le dogme musulman de l'Unicité, *tawhîd* (تَوْحِيد), vient du verbe « unifier », *wahada* (وَحَدَّ), qui signifie rendre unique ou déclarer posséder une particularité essentielle, et tend à homogénéiser par la loi coranique, *šar'îa* (شَرِيعَة), et la foi, *šahada* (شَهَادَة) un territoire vaste peuplé de diverses tribus. La culture libanaise, quant à elle, vit la pluralité au quotidien puisque les communautés se distinguent entre elles. C'est le cas du dialecte des montagnes, puisant non seulement dans ses racines araméennes et syriaques mais aussi grecques et latines, françaises et anglaises.

Dès lors, les échanges entre l'extériorité et l'intériorité comme entre l'exotérique et l'ésotérique découlent du rapport identitaire libanais où les communautés résidentes dans le pays même sont grecques ou arméniennes mais deviennent libanaises à l'étranger :

*Si, il y a un rapport fondamental et réel. Si tu approfondis un peu plus le sujet, tu verras que les arts sont inhérents aux coutumes, au mode vestimentaire et aux traditions religieuses et sociales ; ils sont inhérents à toute manifestation de notre vie sociale<sup>1</sup>.*

En effet, l'art reflète l'ensemble des activités d'une culture. Elle en tire sa substance inspiratrice et le retranscrit en termes d'émotions et d'aspirations. Néanmoins cette intégration de la vie dans l'art conduit à une fâcheuse confusion : le reproche fréquemment répété dans un monde trop matérialiste à vouloir trouver le « réel » dans la « fiction ». L'imagination créatrice s'anéantit à force de frôler la réalité car la séparation n'est pas aussi étanche qu'elle n'y paraisse.

C'est ce même matérialisme qui conduit la tradition à se raidir en dogme, perdant par conséquent toute sa dynamique, et à identifier son être – ou son *devenir* – à des possessions. D'où la remarque de Khalîl bey soucieux de conserver cette identité solidifiée à travers des acquis.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, pp. 349-350.

<sup>2</sup> Bauman, Zygmunt, *Identité* (1<sup>re</sup> éd. 2004), trad. Myriam Dennehy, Paris, L'Herne, 2010.

*Je suis levantin et je resterai levantin jusqu'à la fin de mes jours malgré mes quelques goûts européens. Je souhaiterais que la littérature arabe reste pure de toute influence européenne<sup>1</sup>.*

Ce souhait apparemment noble dans le contexte du récit trahit l'attitude communément adoptée par ceux qui justement ne sont pas les artisans de la culture. Il exprime toute l'incompétence profane de celui qui ne juge que l'extérieur des œuvres sans prendre conscience des liens souterrains qui li(s)ent les cultures entre elles. C'est pourquoi l'écrivain lui répond usant de l'argument de la régénérescence : il faut puiser à la source de la jeunesse la vigueur nécessaire pour poursuivre et améliorer l'édification de sa culture, dans le respect de ses propres spécificités.

*Les vieilles nations qui ne tirent pas profit de ce que produisent les jeunes mourront dans l'esprit et la lettre<sup>2</sup>.*

Tel est justement l'argument avancé par Paul (Boulos) de Tarse, en Romains 8, qui invite le judaïsme pharisien à se renouveler et ne pas s'enfermer aveuglément dans le passé. C'est ainsi que dans 2 Corinthiens 3 : 5-8, Paul réaffirme que « la lettre tue, l'esprit vivifie ». Le Liban a connu bien des lettres : phéniciennes, araméennes, grecques, syriaques, latines, arabes... Aucune n'a su effacer l'esprit de ce peuple aux milles noms (لديهم أسماء ألف الأشخاص الذين).

À ce moment, le luthiste Salîm entre en scène suivi de Boulos qu'il présente comme un « fou » (مجنون). Le terme exprime toute la passion de la folie arabe, en référence au conte préislamique de Majnûn Laïla (مجنون ليلى) qui traite justement de l'amour contrarié par la passion du jeune Qaïs incapable de laisser son père régler le mariage en le taisant. Poète talentueux, il le chante à tout vent, emporté par sa seule passion poétique, au point de laisser partir la belle Laïla sans la retenir !

Invité à un mariage, Boulos refuse de chanter plus d'un distique du plus grand des poètes soufis 'Umar ibn 'Alî ibn al-Fārid عمر بن علي بن الفارض (1181-1235) considéré de son vivant comme un saint (بركة) et qui refusa de mettre son art au service de la propagande. Il rejette l'argent proposé et demeure « aussi muet que le Sphinx au bord du Nil »<sup>3</sup>. Sa « noblesse » (تبل) est souligné par l'usage répété que fait Salîm du titre cananéen, phénicien, araméen et hébreu de « Baal » (بعل) qui signifie « seigneur ».

<sup>1</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », ibid., p. 350.

<sup>2</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », ibid.

<sup>3</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », ibid., p. 353.

Boulos quitte la maison du riche hôte qui l'a offensé pour se rendre chez son voisin, plus humble et s'y fait servir deux verres d'arak, devant la fenêtre grande ouverte donnant sur le jardin où la noce a lieu, puis ordonne à son ami musicien de l'accompagner dans son récital et ce dans une formule métaphorique toute empreinte de biblisme (Exode 7 : 9-10) :

*C'est ton bâton, Moïse, transforme-le en serpent et ordonne-lui d'engloutir tous les serpents d'Égypte. Joue sur le mode de Nahawand et joue-le bien<sup>1</sup>.*

Le serpent (*na'haš* שׂוֹפָן) exprime, dans l'imaginaire sémitique, la prudence et signale une « mise en garde » (Genèse 3 : 1 // Nombre 21 : 8). Le chant s'effectue sur le mode du *maqām* Nahawand (نہاوند). Le terme même de *maqām* (مقام) est polysémique chez Gibran et renvoie qui à un système musical général et ses applications particulières, qui à un genre littéraire, qui à une position soufi<sup>2</sup>. Sa voix s'élève telle une merveille, comme en témoigne son ami Salīm :

*Je l'ai entendu susurrer dans la quiétude de la nuit alors que cette ville et ses habitants dormaient, je l'ai entendu au milieu des collines du Liban emplir l'air de magie et de majesté, alors que les cloches des églises retentissaient au lointain<sup>3</sup>.*

Tout le pittoresque contraste justement avec cette atmosphère orientale propagée dans un paysage de type plutôt occidental. Les « noces » de l'Orient et de l'Occident réalisent cette « alchimie » (الخيمياء). Ce contraste se retrouve dans l'oxymore de « génie fou » (جنون العبقريّة) employé pour désigner Boulos al-Soulbân.

En effet, le « fou » est un personnage connoté positivement dans l'univers gibranien. Sa folie reflète « la folie du monde » car sa sagesse est celle du fol-en-Christ du monachisme oriental : « Si quelqu'un parmi vous se prend pour un sage, à la manière de ce siècle, qu'il se fasse fou, afin de devenir sage : car la sagesse de ce monde est une folie aux yeux de Dieu » (1 Corinthiens 3 : 18-20). Les notions de folie et de sagesse sont étroitement imbriquées l'une dans l'autre de manière confuse car le monde terrestre n'est que l'image inversée du monde céleste. Nombre de récits bibliques en témoignent, notamment ceux consacrés aux plus célèbres des rois : Salomon

---

<sup>1</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, p. 350.

<sup>2</sup> Larangé, Daniel S., *Poétique de la fable chez Khalil Gibran (1883-1931) : les avatars d'un genre littéraire et musical : le maqām*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>3</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, p. 350.

et David<sup>1</sup>. La passion amoureuse sublime alors cette « sainte » folie y compris dans l'islam<sup>2</sup>.

Cette folie découle de l'étrangeté intrinsèque au génie. Le poète est pour Gibran un étranger (الغريب) sur la terre et un citoyen du ciel. Le personnage d'écrivain, Youssif Masarra, l'affirme :

*L'artiste [...] est un étranger parmi ses proches et ses amis, étranger dans sa patrie mais aussi étranger dans ce monde. L'artiste se penche à l'est quand les gens se penchent à l'ouest, il est affecté par des facteurs occultes que lui-même ne peut schématiser. Il est malheureux parmi les heureux et heureux parmi les malheureux, tout comme il est faible parmi les puissants et puissant parmi les faibles. L'artiste transcende la loi qu'on le veuille ou non<sup>3</sup>.*

Le chiasme est par excellence la figure qui caractérise l'artiste car le destin de ce dernier passe nécessairement par la croix (الصليب), comme le rappelle le nom de famille du chantre Boulos, pour s'assurer de son génie artistique. Il se situe justement au carrefour de l'Orient et de l'Occident parce qu'il est celui qui a traversé cet espace, ce qui l'a rendu étranger et incompris aux yeux des siens. Le texte consacré au « Poète », dans le même recueil, est beaucoup plus explicite :

*Je suis un étranger dans ce monde.*

*Je suis un étranger et, dans l'exil, il est une solitude cruelle et un isolement douloureux. Toutefois l'exil m'a permis de contempler une patrie magique que je n'avais jamais connue et emplir mes rêves des ombres d'une terre lointaine que je n'avais jamais vue [...].*

*Je suis un étranger dans ce monde.*

*Je suis étranger et j'ai traversé la terre d'est en ouest, sans retrouver mon lieu de naissance ni croiser quiconque qui puisse me comprendre [...].*

*Je suis un étranger dans ce monde.*

*Je suis un poète, je versifie ce que la vie compose en prose et je compose en prose ce que la vie versifie. Aussi suis-je un étranger et je resterai ainsi jusqu'au jour où la mort m'enlèvera et m'emportera vers ma patrie<sup>4</sup>.*

---

<sup>1</sup> Vâtejanu-Joubert, Madalina, *Folie et société dans l'Israël antique*, Paris, L'Harmattan, 2004. Sfeir, Paul, *Les Ermites dans l'Église maronite : histoire et spiritualité*, Kaslik, Université Saint-Esprit, 1986. Canivet, Pierre, *Le Monachisme syrien selon Théodoret de Cyr*, Beauchesne, Paris, 1977.

<sup>2</sup> Brunel, René, *Le Monachisme errant dans l'islam*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1955, pp. 456sqq.

<sup>3</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, p. 356.

<sup>4</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, pp. 372-373.

L'insoumission et l'exil caractérisent donc l'art. Or cette conception est fermement condamnée par le pouvoir politique en tant qu'expression de l'idéologie étrangère. Aussi Khalîl bey rétorque-t-il en bon fonctionnaire :

*Permets-moi de te dire à nouveau que l'esprit occidental, l'esprit européen que tu prêches, sera une des causes de notre disparition en tant que peuple et nation<sup>1</sup>.*

Cette peur de l'*occidentalisation* touche l'Orient tout comme la crainte de l'*orientalisation* émeut l'Occident. Les positions géographiques sont encore relativement stables mais déjà le terrain s'avère meuble et la situation commence à évoluer. Or cette menace ne vient pas tant dans l'influence de l'un sur l'autre que sur l'effacement du peuple et de la nation comme si les deux entités, ethnique et étatique se recoupe. Rien n'est plus faux dans le modèle libanais où l'unité n'avait qu'un sens poétique, autrement dit « utopique », car le Liban des poètes est bien un non-lieu, un espace rêvé, une espace qui relie deux différences : l'écart et l'entre.<sup>2</sup>

Gibran consacre justement un texte à une définition avant-gardiste « Aux nations et leurs identités » :

*La nation est un ensemble d'individus différents de caractères, de tendances et d'opinions ; ils sont unis par un lien abstrait plus fort que les caractères, plus profond que les tendances et plus général que les opinions<sup>3</sup>.*

Ce n'est plus une géographie définie qui permet alors de déterminer une identité nationale mais une temporalité qui est l'espace poétique inaccompli lequel sépare et unit des êtres malgré les distances. Dès lors les nations ont une vie et une mort et leur durée dépend de leur santé tant morale que physique :

*Chaque peuple a une identité collective semblable, d'essence et de nature, à l'identité individuelle. Et bien que cette identité collective tire son existence des individus qui forment un peuple, tout comme l'arbre puise sa vie de l'eau, de la terre, de la lumière et de la chaleur, elle est indépendante du peuple, elle possède une vie particulière et une volonté propre. Et, comme il m'est difficile de fixer et de délimiter le temps durant*

---

<sup>1</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, p. 356.

<sup>2</sup> Jullien, François, *L'Écart et l'entre : leçon inaugurale de la Chaire sur l'Altérité*, Galilée, Paris, 2012.

<sup>3</sup> Gibran, Khalil, « Les nations et leurs identités », *ibid.*, p. 326.

*lequel se forme l'identité individuelle, il m'est aussi difficile de fixer et de délimiter le temps de la formation de l'identité collective [...].*

*Ma conviction est que l'identité abstraite peut se transformer mais ne peut pas disparaître, car, telle l'identité matérielle, elle change de forme et d'image mais ses subtilités et ses atomes durent aussi longtemps que perdure le temps. Ainsi l'identité collective de la nation s'endort-elle, comme dorment les fleurs après avoir déposé leurs semences dans la terre, et son parfum s'élève-t-il vers le monde de l'éternité [...].*

*Le parfum de Thèbes, de Babylone, de Ninive, d'Athènes et de Bagdad est actuellement dans l'enveloppe éthérée qui entoure la terre, mais aussi dans la profondeur de nos âmes. Et nous, individus et groupes, sommes les héritiers de toutes les identités collectives qui ont existé sur la terre.*

*Toutefois, ce legs céleste ne revêt d'images concrètes chez l'individu ou chez les groupes qu'au moment où la nation à laquelle ces derniers appartiennent se cristallise et devient une identité dotée d'une vie particulière et d'une volonté singulière<sup>1</sup>.*

La conception politique de Gibran manifeste justement une dynamique extrêmement moderne dans la mesure où elle ne se fonde plus sur une idéologie mais sur une poétique : l'identité serait une structure complexe qui évoluerait à travers le temps, se sustentant des mémoires collectives, générales et particulières. Ce qui rassemble alors les peuples, ce sont des « récits » qui racontent des faits locaux dans un temps partagé. D'où la nécessité des gouvernants à posséder les meilleurs artistes pour manipuler les opinions car ces derniers peuvent s'avérer être à double tranchant. C'est pourquoi Boulos al-Soulbâne s'est tu jusqu'à ce que Hilané, laquelle est en train de tisser son ouvrage, l'invite à se manifester. Il dénonce alors la trahison des artistes qui n'hésitent à soumettre leur art au pouvoir politique plutôt que d'en user selon l'esprit de Dieu :

*Cette ville regorge de chanteurs et de musiciens, de poètes et de panégyristes, d'encenseurs et de mendiants qui vendent leurs voix, leurs pensées et leurs sentiments ; ils vendent leurs âmes pour un dinar, pour de la mangeaille ou une bouteille d'alcool [...]. Oui, mes amis, les chanteurs et les poètes, au Levant, sont des porteurs d'encens mais aussi ce sont des esclaves [...]. Je les blâme parce qu'ils ne préfèrent pas la mort à la soumission et à l'humiliation<sup>2</sup>.*

Car l'art est un « don » qui dépasse l'artiste. Celui-ci est comme le prophète : l'instrument d'une volonté transcendante. Il ne doit pas être

---

<sup>1</sup> Gibran, Khalil, « Les nations et leurs identités », *ibid.*, pp. 326-328.

<sup>2</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, pp. 357-358.

commercialisé ni conditionné par un marché. Gibran revient à plusieurs reprises sur ce principe fondateur<sup>1</sup>.

*L'art est un oiseau libre qui vole haut quand il veut, et qui descend sur terre quand il veut, et il n'est de force dans ce monde qui puisse l'entraver ou le changer. L'art est un esprit noble qui ne se vend ni ne s'achète. Il faut que les Levantins connaissent cette vérité absolue. Les artistes parmi nous – qui sont aussi rares que le souffre rouge – doivent se respecter car ils sont la coupe de Dieu emplie de vin céleste<sup>2</sup>.*

Le symbolisme ornithologique est l'un des plus antiques et des mieux établis dans le monde sémitique<sup>3</sup>. En personnifiant l'art en oiseau (الطائر), Gibran met en lien le politique avec l'esthétique. L'islam en emploie l'image pour rassembler le judaïsme et le christianisme (Coran 5 : 110) car les oiseaux sont des signes pour la foi (Coran 16 : 81), semblables aux hommes (Coran 6 : 38). Ils sont soumis aux deux plus grands rois d'Israël qui en sont les plus célèbres poètes de Dieu : Salomon et David (Coran 27 : 17 ; 28 : 17-18). L'oiseau révèle précisément le Christ :

48. Et (Allah) lui enseignera l'écriture, la sagesse<sup>4</sup>, la Thora et l'Évangile,

49. et Il sera le messager aux enfants d'Israël, [et leur dira] : « En vérité, je viens à vous avec un signe de la part de votre Seigneur. Pour vous, je forme de la glaise comme la figure d'un oiseau, puis je souffle dedans : et, par la permission d'Allah, cela devient un oiseau. Et je guéris l'aveugle-né et le lépreux, et je ressuscite les morts, par la permission d'Allah. Et je vous apprends ce que vous mangez et ce que vous amassez dans vos maisons. Voilà bien là un signe, pour vous, si vous êtes croyants ! (Coran 3 : 48-49).

Par conséquent, Jésus (عيسى 'Īsā) incarne sans le moindre doute le lien entre l'Orient comme voie du passé et l'Occident voie de l'avenir. Le poète s'en inspire car il en est l'émissaire. Or ce mouvement suppose aussi son renversement : le soleil se lève à l'est pour se coucher à l'ouest. La

<sup>1</sup> [Le Visage du Prophète : وجه النبي : خليل جبران و رسوم هيكل الفن, [Salim Mujais], مجاعص , سليم Khalil Gibran et l'art tarifé], Kutub, 2011.

<sup>2</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », ibid., p. 359.

<sup>3</sup> رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا في أسرار الحكمة المشرقية, [Avicenne], ابن سينا, معهد تاريخ [Farīd al-Farīd al-Dīn Abū Ḥamīd Muḥammad Ḥaṣṣan Nīshābūrī, 1999, جامعة فرانكفورت, العلوم العربية والإسلامية في إطار بنگاه ترجمه و نشر كنگاه], [La Conférence des oiseaux], منطق الطير : مقامات الطيور, [Aṭṭār], 1964.

<sup>4</sup> Le terme de « sagesse » signifie ici « prophétie », renvoyant aux livres bibliques des grands et petits prophètes (כתובים ונביאים).

lumière naît justement des origines pour éclairer l'avenir. C'est pourquoi Hîlâné déclare avant la baisse du rideau :

*J'ai entendu l'appel de ton âme de minuit jusqu'à l'aube. J'ai cru entendre la voix de Dieu*<sup>1</sup>.

Nul ne saurait voir Dieu mais il est donné à tous de l'entendre.

### **Du Passé de l'avenir à l'avenir du passé**

Le rapport spatial entre Orient et Occident dépend aussi de l'articulation temporelle : le premier s'inscrirait dans le temps accompli alors que le second resterait inaccompli. En effet, l'Orient s'est réalisé comme origines des civilisations et l'Occident annonce justement leurs fins. Il en résulte l'effort fourni par l'écrivain d'éclairer les beautés du passé à la lumière de la sensibilité future et de construire l'avenir sur les fondements du passé. Cette conception correspond aux cycles transgénérationnels qui veulent que les traditions se perpétuent d'une culture à l'autre par analogie : les enfants seraient des images des ancêtres tout comme les ancêtres portent en eux leurs descendants.

De ce fait, Khalil Gibran introduit-il le vers libre de Walt Whitman dans la poésie arabe non plus comme une nouveauté mais une redécouverte de la période d'ignorance de la *jâhilîya* (جاهليّة), d'avant la révélation du Coran<sup>2</sup>. La notion de connaissance est le point névralgique des délimitations temporelles, puisque le futur se veut davantage savant que le passé : telle est l'essence du progrès qui marque une avancée dans les savoirs par rapport aux périodes antérieures. Toutefois, il s'agirait d'une illusion, car la véritable sagesse est de découvrir la profonde intelligence du passé par rapport au présent... D'où la sagesse que recouvre la poésie jahiliste (الشعر الجاهلي) face aux règles restrictives du progrès coranique<sup>3</sup>. Tout comme Abû al-Hikâm ben Hichâm, *Père de la Sagesse fils de la précision* (إحكام [ihkâm]) a été rebaptisé Abû al-Jahl ben hišâm (هشام أبو جهل بن), *père de l'ignorance*.

L'ouvrage qui a assuré le succès planétaire de Khalil Gibran, tant en Occident qu'en Orient, reste *The Prophet* (1923). Il s'agit à proprement parler d'une tentative de régénérer la littérature américaine par la spiritualité orientale. Le succès de l'œuvre provient de l'harmonie des « noces » entre cet Orient incarné par le prophète al-Mustafa (مصطفى, l'Élu, second prénom

<sup>1</sup> Gibran, Khalil, « Al-Soulbân », *ibid.*, p. 360.

<sup>2</sup> Lin, Fengmin, « Walt Whitman and Arabic Immigrant Poet Gibran Khalil Gibran », *Canadian Social Science* Vol. 2 No1 (2006), pp. 63-68.

<sup>3</sup> Hallaq, Boutros, *Gibran et la refondation littéraire arabe : Bildungsroman, écriture prophétique, transgénérisme*, Arles, Actes Sud, 2008.

du Prophète Mohammed) et cet Occident représenté par le peuple d'Orphalèse<sup>1</sup>. Cette interaction entre l'Est et l'Ouest est précisément recherchée par les artistes de la Ligue de la Plume (الرابطة القلمية) pour qui l'Orient symbolise la genèse du monde et l'Occident son apocalypse. Aussi convient-il d'inverser le processus et de remonter d'Ouest en Est pour renouveler la matière spirituelle qui s'est épuisée dans cette pérégrination d'Est en Ouest<sup>2</sup>. Le cycle des régénérations conduit l'Orient à se projeter dans l'Occident et l'Occident à se retrouver dans l'Orient.

*ALMUSTAFA, the chosen and the beloved, who was a dawn unto his own day, had waited twelve years in the city of Orphalese for his ship that was to return and bear him back to the isle of his birth*<sup>3</sup>.

L'incipit pose clairement la situation de départ : le personnage qui représente la sagesse – double du Prophète Muhamed – attend le navire qui doit le ramener (« to bear back ») sur l'île de sa naissance (« to the isle of his birth »). La figure du dédoublement structure tout le discours gibranien car il s'écrit dans une double culture qui ne s'oppose pas tant qu'elle se complète<sup>4</sup>. En effet, Gibran découvre le symbolisme français lors de son séjour à Paris. Il y lit Paul Claudel, Paul Valéry et André Gide, notamment *Le traité du Narcisse : théorie de symbole* (1891) qui conforte en lui que tout est répétitions, échos et reflets dans un univers où la matière reste le miroir imparfait de l'esprit : « Vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà ; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer »<sup>5</sup>.

Dès lors le sens obvie suppose un sens abstrus qu'il convient à chacun de chercher. Le thème du voyage si prégnant dans le romantisme est

---

<sup>1</sup> Tritsmans, Bruno, « Sagesse d'Orient : de Khalil Gibran à Albert Cossery », in : *Le Livre de sagesse : supports, médiations, usages*, éd. Nicolas Bruckner, Peter Lang, « Recherches en littérature et spiritualité ; 14 », Berne, 2008, pp. 321-334.

<sup>2</sup> Имангулиева, Айда Насир, *Корифей новоарабской литературы: к проблеме взаимосвязи литератур Востока и Запада начала XX века* [Les coryphées de la littérature arabe moderne : problèmes d'interrelations littéraires entre l'Orient et l'Occident au début du XX<sup>e</sup> siècle], Элм, Баку, 1991.

<sup>3</sup> Gibran, Khalil, *The Prophet*, New York, A. Knopf, 1923, p. 1.

<sup>4</sup> Larangé, Daniel S., « Écriture de la double culture et culture de la double écriture : *The Madman* (1918) de Khalil Gibran », in : *Gibran Khalil Gibran (10 avril 1931-10 avril 2006)*, Beyrouth/Kaslik, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2006, pp. 175-193.

<sup>5</sup> Gide, André, *Le traité de Narcisse : théorie du symbole* (1<sup>re</sup> éd. 1891), in : *Le Retour de l'enfant prodigue*, Paris, Gallimard, 1991, p. 11. André Gide lit *Le Prophète* lors de son séjour à New York et invite les éditions Albin Michel à le traduire et publier. Pierre Loti lui a déjà parlé de l'écrivain.

relégué au symbolisme à travers la figure référentielle de Charles Baudelaire<sup>1</sup>. Il renvoie métaphoriquement au thème de la mort ou pour le moins à celui de la pérégrination de l'âme selon la tradition orientale<sup>2</sup>. Le prototype remonterait à l'Antiquité égyptienne et au voyage des âmes vers l'île des morts. La mort est introduite par la métaphore « dawn unto his own day », tournure certes poétique mais également archaïque. Elle est confirmée par le fait que le temps est venu de retourner à ses origines. Ce « retour » est exprimé à travers le verbe « bear back » où « bear » signifie aussi « porter » un enfant et l'adverbe « back » exprime le retour. Un autre passage du poème en prose accrédite cette interprétation : « A voice cannot carry the tongue and the lips that gave it wings. Alone must it seek the ether. »<sup>3</sup> L'âme doit alors se détacher du corps et retourner à son point d'origine. C'est pourquoi la mer se confond avec la figure maternelle :

*Sons of my ancient mother, you riders of the tides,  
How often have you sailed in my dreams. And now you come in my  
awakening, which is my deeper dream [...].  
And you, vast sea, sleeping mother,  
Who alone are peace and freedom to the river and the stream,  
Only another winding will this stream make, only another murmur in  
this glade,  
And then I shall come to you, a boundless drop to a boundless ocean<sup>4</sup>.*

L'excipit reprend cette scène du départ, alors qu'Almustafa s'est embarqué. Le thème du rêve s'intègre à celui de la mère/mer à travers le retour en Orient et à la renaissance :

*So saying he made a signal to the seamen, and straightaway they  
weighed anchor and cast the ship loose from its moorings, and they moved  
eastward [...].  
“A little while, a moment of rest upon the wind, and another woman  
shall bear me”<sup>5</sup>.*

Le mouvement est alors accompli : le soleil qui s'est levé en Orient et se couche en Occident finit par retourner à l'Est. Le cycle est bouclé quand

---

<sup>1</sup> Choueiri, Raja, *Becharré, Gibran et le gibranisme*, Beyrouth, Felix Beryte, 1999 (Terroirs du Liban ; 3), p. 37.

<sup>2</sup> Larangé, Daniel S., « L'initiation libanaise de Gérard de Nerval », in : *Les Écrivains français et le monde arabe*, éd. Madeleine Bertaud, Ralph Heyndels et Moncef Khémiri, Droz, « Travaux de Littérature ; 23 », Genève, 2010 pp. 171-182.

<sup>3</sup> Gibran, Khalil, *ibid.*, p. 2.

<sup>4</sup> Gibran, Khalil, *ibid.*, p. 3.

<sup>5</sup> Gibran, Khalil, *ibid.*, p. 114.

toutes les transmigrations reviennent à leur origine commune, au Plérôme, l'accomplissement ultime. Ce retour est par conséquent celui auquel aspire tout poète qui veut que l'image poétique se fasse finalement idée<sup>1</sup>.

Pour y parvenir, Gibran envisage de « spiritualiser »<sup>2</sup> la langue américaine en puisant autant dans les formes archaïques de sa propre littérature anglaise, voire française, qu'en y introduisant des orientalismes. Son usage de la prose rythmée comporte bien des affinités avec le *saj'* (سجع), style rythmé pratiqué par le devin (كاهن), le poète (شاعر) et le clairvoyant (عراف) arabes, style intermédiaire entre celui de l'oracle versifié des sibylles et des pythies et celui de l'oracle en prose d'Apollon. Il est employé en arabe dans les *māqamat* d'al-Hariri et d'al-Hamadhani<sup>3</sup>. Le poète les combine en adaptant les techniques d'écriture sémitique à la composition d'origine indo-européenne. D'où l'usage du rapport ambigu entre les sens littéral et spirituel tel qu'il l'imprime à la tradition syriaque.

Le sens corporel (حرام) du texte, profondément humain, n'est qu'une enveloppe narrative et linguistique qui enferme un sens spirituel (روحاني). De ce mariage doit se dégager un sens mystique (مستحي) qui invite le lecteur suffisamment sensible à s'approcher du mystère (مستحي). Cela nécessite, par conséquent, un traitement particulier d'une écriture qui progresse de l'extérieur (خارجي) / (خارجي) vers l'intérieur (داخلي) (داخلي), par involution<sup>4</sup>. Le symbole (مستحي) n'est qu'un procédé

<sup>1</sup> el-Mounayer, Najwa, *Traduire l'image poétique : application du « Prophète » de Khalil Gibran*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006.

<sup>2</sup> « Il semble que Djabran Khalil Djabran ait cherché à dégager, sur les traces de Nietzsche, une sorte de style de *livre sacré*, considéré comme une catégorie universelle de la littérature. » Lecerf, Jean, « Djabran Khalil Djabran et les origines de la prose poétique moderne », in : *Kahlil Gibran : essays and introductions*, The Rihani House, s.l., 1970, p. 53.

<sup>3</sup> Messadi, Mahmoud الموسعدي, *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*, Tunis, Abdelkerim Ben Abdallah, 1981, p. 21.

<sup>4</sup> « Plus de narration ou de description, mais des mots, des séquences, un style, à travers lesquels surgit le rythme intérieur. Le poème se construit de l'intérieur vers l'extérieur. Le fond ne se distingue plus de la forme, il est l'image même des mouvements et des rythmes du cœur et de l'esprit. » Habchi, Sobhi, *Les Fils d'Orphée du Mont Liban aux Amériques*, Paris, Jean Maisonneuve, 2004, p. 77.

matériel qui permet de pénétrer dans le dissimulé (  $\text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ} \text{-----} \text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ}$  ) à travers le respect d'une lecture spirituelle (  $\text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ} \text{-----} \text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ}$  ), seule voie qui conduit l'entendement humain au mystère (  $\text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ}$  ).

*Ainsi la langue anglaise se trouve-t-elle travaillée par un locuteur qui pense en catégories sémitiques. C'est justement ce traitement infligé à l'idiome anglais qui provoque, à la lecture, le sentiment d'exotisme et de décalage, alors que la syntaxe est réduite à sa plus grande simplicité. The Madman (1918) se prêtait déjà parfaitement à un jeu de décodage surprenant<sup>1</sup>.*

Dès lors les différents textes qui composent le Prophète sont autant de sermons (  $\text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ} \text{-----} \text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ}$  )<sup>2</sup> soucieux de répondre aux attentes des auditeurs d'Orphalèse, selon une hiérarchie allant des préoccupations les plus importantes pour l'Occidental (l'amour, le mariage, les enfants, le don, la nourriture et la boisson, le travail, la joie et la tristesse, les maisons, les habits, le commerce, etc.), et ce pour aboutir aux sujets les plus sérieux et profonds pour l'Oriental : la Parole, le Temps, le Bien et le Mal, la prière, la volupté, la beauté, la religion et la mort. Cette gradation allant de la vie (« All these things shall love do unto you that you may know the secrets of your heart, and in that knowledge become a fragment of Life's heart »<sup>3</sup>) à la mort (« For life and death are one, even as the river and the sea are one »<sup>4</sup>) n'est qu'un cercle vicieux où l'une n'est que le versant de l'autre car tout n'est qu'Unité. D'où l'importance de la dernière image reproduit dans le recueil, du célèbre tableau célèbre du peintre et poète, représentant une main avec un œil central, appelé « main de Fatma » ou « main de Myriam »,  $\text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ}$  et  $\text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ}$ , hypostase de Dieu et d'Allah, dont les cinq doigts sont les cinq piliers de l'islam pour les sunnites, les cinq versets de la sourate Al-Falak (  $\text{ܠܕܐܘܪܝܢܐ}$  ) pour les chiïtes ou les cinq livres de la Torah pour les juifs, et autour de laquelle toutes les âmes gravitent dans une spirale millénaire.

<sup>1</sup> Larangé, Daniel S., « Modernité de la tradition et formation d'une tradition de la modernité à partir de *The Madman* (1918) de Khalil Gibran », in : *Paroles, langues et silences en héritage*, éd. Caroline Andriot-Sarrant, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, « Littératures », Clermont-Ferrand, 2009, pp. 53-68.

<sup>2</sup> La prédication d'Almustafa n'est pas sans rappeler celle du grand mystique maronite Jean de Dalyatha (VIII<sup>e</sup> siècle) : *Les Homélie I-XV*, trad. Nadira Khayyat, Centre d'Études et de Recherches Orientales/Université Antonine, « Sources syriaques ; 2 », Antélias, 2007.

<sup>3</sup> Gibran, Khalil, *ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> Gibran, Khalil, *ibid.*, p. 93.

Cette circularité temporelle répond à la circularité spatiale du monde. Elle est le principe qui fonde l'imaginaire gibraniens convaincue alors de la réalité de la métempsychose. Les personnages et les lieux forment des liens millénaires car la mémoire s'abîme dans l'éternité. Une pareille conception attribuant à chaque acte et parole une répercussion dans l'avenir car il s'agit simplement d'effets produits par le passé fonde l'esthétique et l'éthique gibraniennes, à la fois romantiques et réalistes, comme étant profondément symbolistes : la conscience n'est qu'une caisse de résonance où les voix du passé et de l'avenir retentissent provoquant une profonde nostalgie. Dès lors l'aphorisme, forme brève de la littérature, est le plus approprié des genres à raisonner en chaque lecteur, le conduisant de la contemplation de l'image à la méditation du sens. C'est la lecture comme ascèse que vise justement le recueil *Sand and Foam* (1926).

Il en ressort que le transcendantalisme américain des Thoreau, Emerson, Whitman lui rappelle la mystique religieuse, notamment celle du christianisme oriental et de l'islam chiite<sup>1</sup>. Aussi voit-il dans les œuvres de synthèse de William Blake<sup>2</sup> et de John Ruskin<sup>3</sup> les modèles orientaux des Occidentaux.

*I am forever walking upon these shores,  
Betwixt the sand and the foam.  
The high tide will erase my foot-prints,  
And the wind will blow away the foam.  
But the sea and the shore will remain  
Forever<sup>4</sup>.*

En invitant son lecteur occidental à un voyage intérieur, Gibran cherche à le plonger dans un sentiment océanique afin qu'il vogue vers l'antériorité : le passé immémorial remonterait ainsi à la surface par vagues

---

<sup>1</sup> Larangé, Daniel S., « L'héritage transculturel de Khalil Gibran. Convergences et divergences entre le christianisme oriental et le transcendantalisme », in : « *L'héritage en question(s)* » Colloque international organisé par la Faculté de Lettres et Sciences humaines de l'Institut Catholique de Toulouse (13-15 mars 2008), Institut Catholique de Toulouse, Toulouse, 2009, pp. 199-213.

<sup>2</sup> Hachi, Sobhi, « Khalil Gibran entre le "troisième œil" et W. Blake : jalons pour une esthétique visionnaire », *Revue de littérature comparée* No326 (2008), pp. 237-357. El-Hage, George Nicolas, *William Blake & Kahlil Gibran: poets of prophetic vision*, NDU Press, Louaize, 2002. 'Āshūr, Raḍwá, *Gibran and Blake: a comparative study*, Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, The Cairo, 1978.

<sup>3</sup> Larangé, Daniel S., « Présence de John Ruskin dans l'œuvre de Khalil Gibran », in : *Postérité de Ruskin*, éd. Isabelle Enaud-Lechien, Classiques Garnier, Paris, 2011, pp. 239-255.

<sup>4</sup> Gibran, Khalil, *Sand and Foam*, Alfred A. Knopf, New York, 1926, p. 1.

de réminiscences. Chaque aphorisme inspire le lecteur à se souvenir d'un temps perdu dans les méandres de la mémoire collective. La poéticité verse ainsi dans la spiritualité. C'est pourquoi la postérité n'a pas retenu l'œuvre américaine tant pour ses innovations littéraires si évidentes qu'elle ne l'a laissé se faire récupérer par la mouvance New Age à partir des années 1960-1970. Le texte gibranien se situe en effet au confluent des Psaumes de David et des Sapiences du roi Salomon, deux genres littéraires proprement orientaux où piété et sagesse jaillissent de concert d'une même source d'inspiration à la fois transcendante et immanente.

Ainsi l'esthétique gibranienne se veut-elle « épurée », suggérant davantage qu'elle ne dit ou ne montre. Son vocabulaire est sciemment simple et répétitif. Ses images communes reviennent régulièrement en se combinant les uns aux autres. Elle émerge momentanément de l'ombre ou s'esquisse à travers un brouillard, dans la pâleur d'une clarté mâtinée. Les dessins au fusain ou crayon et peintures au lavis de Gibran relève d'un même procédé : inspirer l'esprit à partir de la matière, le sens à partir de la lettre, l'âme à partir du corps. Il faut que la modernité occidentale retrouve en elle son Orient et ce au nom du droit au bonheur (*right of happiness*) si indispensable pour le citoyen étasunien qu'il est figure au commencement de la *Déclaration des Treize* : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. »

L'Occident s'origine certes en Orient mais il s'y oriente également. Les cycles doivent permettre de progresser de manière à ce que la littérature devienne nourriture, à l'instar de Jean de Patmos auquel l'ange ordonne de manger le livre (Apocalypse 10,9). Il est appelé à renouer avec le monde imaginal en passant du monde de la réalité (العالم الحقيقي) au monde intelligible (عالم المثالي) via le monde sensible (عالم حواس)<sup>1</sup>. Notre hypermodernité ne redécouvre-t-elle pas aujourd'hui la virtualité comme avatar de l'imaginal ?

Au terme de notre exploration d'Est en Ouest de l'univers gibranien, il convient de reconnaître l'indispensable complémentarité des deux pôles opposés. L'homme est un être complexe car il recèle en lui la multiplicité des images ancestrales qui lui assure son devenir. Cette conception anthropologique avant-gardiste se réconcilie avec tout un héritage de l'Antiquité. Elle témoigne de l'Unité essentielle au-delà des diversités

---

<sup>1</sup> Hatem, Jad, *Suhrawardî et Gibran : prophètes de la terre astrale*, Al Bouraq, Beyrouth, 2003.

géographiques et idéologiques. Elle évoque également la plurivocité du texte gibranien qui découle aussi de la mise en abyme qu'il opère, puisque le lecteur en devient le grand commémorateur.

Toute polyphonie tend vers un même point tout comme la pluralité est nostalgique de son origine. Khalil Gibran l'émigré est une âme migrante qui traverse temps et espace. Son Liban est le point d'équilibre, dans le temps et l'espace, qui participe autant de l'Orient que de l'Occident<sup>1</sup>. La première traduction du *Prophète* (1923) s'est faite avant même la publication du livre chez Alfred A. Knopf en hébreu. Sa parole résonne aujourd'hui à l'unisson parmi les juifs, les chrétiens, les musulmans, et même au-delà puisque même le Mahatma Gandhi l'a salué !

Khalil Gibran a accompli son Grand Œuvre : réunir sous une même bannière toutes les traditions d'Orient en Occident de sorte que chacune se l'ait approprié car elle y reconnaît sa propre singularité. Gibran, ce juif, ce chrétien, ce musulman... ce peintre-écrivain.

#### Bibliographie

شعبان عبد الحكيم محمد، محمد، شعبان عبد الحكيم [Sha'bān 'Abd al-Ḥakīm Muḥammad], دار العلم والإيمان [Le Mouvement poétique arabe dans la diaspora], حركة الشعر العربي في المهجر، للنشر والتوزيع، 2012.

'Āshūr, Raḍwá, *Gibran and Blake: a comparative study*, Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, The Cairo, 1978.

رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا في أسرار الحكمة [Avicenne], ابن سينا، [Traité mystiques d'Abū 'Alī al-Ḥusain ibn 'Abdallah ibn Sīnā ou d'Avicenne], المشرقية، 1999. جامعة فرانكفورت، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار

Bauman, Zygmunt, *Identité*, trad. Myriam Dennehy, L'Herne, Paris, 2010.

Brunel, René, *Le Monachisme errant dans l'islam : Sīdī Heddi et les Heddāwa*, Maisonneuve et Larose, coll. « Références », 1955.

Canivet, Pierre, *Le Monachisme syrien selon Théodoret de Cyr*, Beauchesne, coll. « Théologie historique ; 42 », Paris, 1977.

Choueiri, Raja, *Becharré, Gibran et le gibranisme*, Felix Beryte, « Terroirs du Liban ; 3 », Beyrouth, 1999.

Dakhli, Leyla, *Une génération d'intellectuels arabes : Syrie et Liban (1908-1940)*, Karthala, coll. « Terres et gens d'islam », Paris, 2009.

[La منطق الطير : مقامات الطيور [Farīd al-Dīn 'Aṭṭār], فريدالدين ابو حامد محمد عطار نيشابوري، 1964. بنگاه ترجمه و نشر كتاب،

Fontaine, Jean, *La Crise religieuse des écrivains syro-libanais chrétiens, de 1825 à 1940*, Ibla, Tunis, 1996.

Gibran, Khalil, العواصف [Les Tempêtes], al-Hilal, al-Qahira, 1920.

Gibran, Kahlil, *The Prophet*, New York, A. Knopf, 1923.

<sup>1</sup> Khoury, Raif Georges, *Passé et Présent de la culture arabe, ou Tradition, modernité et conservation identité selon Djabrān Khalīl Djabrān (1883-1931), à l'image de la Renaissance Européenne*, Les Deux mondes, « Tradition et modernité / études ; 1 », Neckarhausen, 1997.

- Gibran, Kahlil, *Sand and Foam*, Alfred A. Knopf, New York, 1926.
- Gibran, Khalil, *Œuvres complètes*, éd. Alexandre Najjar, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 2006.
- Gide, André, *Le Traité de Narcisse : théorie du symbole* (1<sup>re</sup> éd. 1891), in : *Le Retour de l'enfant prodigue*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1991.
- Habchi, Sobhi, *Les Fils d'Orphée du mont Liban aux Amériques : un siècle de poésie et de poésie entre traditions et modernité*, Jean Maisonneuve, Paris, 2004.
- Habchi, Sobhi, « Khalil Gibran entre le "troisième œil" et W. Blake : jalons pour une esthétique visionnaire », *Revue de littérature comparée* No326 (2008), pp. 237-357.
- El-Hage, George Nicolas, *William Blake & Kahlil Gibran: poets of prophetic vision*, NDU Press, Louaize, 2002.
- Hallaq, Boutros, *Gibran et la refondation littéraire arabe : Bildungsroman, écriture prophétique, transgénérisme*, Actes Sud, coll. « Sindbad », Arles, 2008.
- Hatem, Jad, *Suhrawardî et Gibran : prophètes de la terre astrale*, Al Bouraq, Beyrouth, 2003.
- وتحليل : أمين الشرق والغرب : نماذج أدبية وفكرية لبنانية : دراسة [Manṣūr 'Īd], عيد، منصور  
 [Orient et Occident : les modèles littéraires et intellectuels libanais: l'étude et l'analyse d'Ameen Rihani, Khalil Gibran, Mikhail Naimy, Rashid Salim Khoury], منشورات جامعة سيدة اللويزة، 2011.
- Имангулиева, Айда Насир, *Корифей новоарабской литературы: к проблеме взаимосвязи литератур Востока и Запада начала XX века* [Les coryphées de la littérature arabe moderne : problèmes d'interrelations littéraires entre l'Orient et l'Occident au début du XX<sup>e</sup> siècle], ЭЛМ, Баку, 1991.
- Jean de Dalyatha, *Les Homélies I-XV*, trad. Nadira Khayyat, Centre d'Études et de Recherches Orientales/Université Antonine, coll. « Sources syriaques ; 2 », Antélias, 2007.
- Jullien, François, *L'Écart et l'entre : leçon inaugurale de la Chaire sur l'Altérité*, Galilée, Paris, 2012.
- Khoueiri, Joseph, *Théâtre arabe : Liban 1867-1960*, Cahiers du théâtre de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1984.
- Khoury, Raif Georges, *Passé et présent de la culture arabe, ou Tradition, modernité et conservation identité selon Djubrān Khalīl Djubrān (1883-1931), à l'image de la Renaissance Européenne*, Les Deux mondes, coll. « Tradition et modernité / études ; 1 », Neckarhausen, 1997.
- Larangé, Daniel S., « Présence de John Ruskin dans l'œuvre de Khalil Gibran », in : *Postérité de Ruskin : l'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, éd. Isabelle Enaud-Lechien, Classiques Garnier, coll. "Rencontres; 13", Paris, 2011, pp. 239-255.
- Larangé, Daniel S., « L'initiation libanaise de Gérard de Nerval », in : *Les Écrivains français et le monde arabe*, éd. Madeleine Bertaud, Ralph Heyndels et Moncef Khémiri, Droz, coll. « Travaux de Littérature ; 23 », Genève, 2010, pp. 171-182.
- Larangé, Daniel S., « L'héritage transculturel de Khalil Gibran. Convergences et divergences entre le christianisme oriental et le transcendantalisme », in : « *L'héritage en question(s)* » Colloque international organisé par la Faculté de Lettres et Sciences humaines de l'Institut Catholique de Toulouse (13-15 mars 2008), Institut Catholique de Toulouse, Toulouse, 2009, pp. 199-213.
- Larangé, Daniel S., « Modernité de la tradition et formation d'une tradition de la modernité à partir de *The Madman* (1918) de Khalil Gibran », in : *Paroles, langues et*

*silences en héritage*, éd. Caroline Andriot-Sarrant, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », Clermont-Ferrand, 2009, pp. 53-68.

Larangé, Daniel S., « Écriture de la double culture et culture de la double écriture : *The Madman* (1918) de Khalil Gibran », in : *Gibran Khalil Gibran (10 avril 1931-10 avril 2006)*, Presses de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth/Kaslik, 2006, pp. 175-193.

Larangé, Daniel S., *Poétique de la fable chez Khalil Gibran (1883-1931) : les avatars d'un genre littéraire et musical : le maqām*, L'Harmattan, coll. « Peuples et Cultures d'Orient », Paris, 2005.

Lecerf, Jean, « Djabran Khalil Djabran et les origines de la prose poétique moderne », in : *Kahlil Gibran : essays and introductions*, The Rihani House, s.l., 1970.

Lin, Fengmin, « Walt Whitman and Arabic Immigrant Poet Gibran Khalil Gibran », *Canadian Social Science* Vol. 2 No1 (2006), pp. 63-68.

Moreh, Shmuel, *Modern Arabic poetry 1800-1970 : the development of its forms and themes under the influence of Western literature*, Brill, Leiden, 1976.

سليم [Salim Mujais], *وجه النبي : خليل جبران و رسوم هيكل الفن*, مجاصص ،  
Prophète : Khalil Gibran et l'art tarifé], Kutub, 2011.

Messadi, Mahmoud, *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*, Abdelkerim Ben Abdallah, Tunis, 1981.

El-Mounayer, Najwa, *Traduire l'image poétique : application du « Prophète » de Khalil Gibran*, Atelier national de Reproduction des Thèses, Lille, 2006.

دار المعارف، [Littérature de la diaspora]، أد □ المهجر، [Īsā Nā'ūrī] ناعوري، عيسى

Petit, Odette, *Présence de l'Islam dans la langue arabe*, Maisonneuve, Paris, 1982.

Sfeir, Paul, *Les Ermites dans l'Église maronite : histoire et spiritualité*, Université Saint-Esprit, Kaslik, 1986.

Sublet, Jacqueline, *Le Voile du nom : essai sur le nom propre arabe*, Puf, Paris, 1991.

Teule, Herman, « Interculturalité syriaque-arabe », in : *La Parole de Dieu dans le patrimoine syriaque au risque de la diversité religieuse et culturelle*, Centre d'Études et de Recherches Orientales, Antélias, 2010, pp. 83-97.

Tritsmans, Bruno, « Sagesse d'Orient : de Khalil Gibran à Albert Cossery », in : *Le Livre de sagesse : supports, médiations, usages*, éd. Nicolas Bruckner, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité ; 14 », Berne, 2008, pp. 321-334.

الاشتراكي : هل اسرار □ أسيس الرابطة القلمية وعلاقة اعضائها بالفكر [Fawwāz Ṭūqān], فواز  
[Les Mystères fondateurs de la Ligue de la Plume et la relation de ses membres à la pensée socialiste : est-ce les écrivains de la diaspora étaient communistes en Amérique du Nord ? Khalil Gibran], بيروت،  
دار الطليعة، 2005.

Vâtejanu-Joubert, Madalina, *Folie et Société dans l'Israël antique*, L'Harmattan, coll. « Théologie plurielle », Paris, 2004.

**LE STATUT DU ROMAN OCCIDENTAL AU XVIII<sup>ème</sup>  
SIÈCLE. LE ROMAN LIBERTIN**

**THE WESTERN NOVEL DURING THE XVIII<sup>th</sup> CENTURY.  
THE LIBERTINE NOVEL**

**LA SITUACIÓN DE LA NOVELA OCCIDENTAL EN EL  
XVIII<sup>º</sup> SIGLO. LA NOVELA LIBERTINA**

**Diana-Adriana LEFTER<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Le roman occidental du XVIII<sup>e</sup> siècle balance entre la méfiance avec laquelle un genre « fictionnel » est regardé à une époque où le besoin de vérité se fait sentir plus vif que jamais et le problème de son apparent manque de codification. En partant de ce cadre général, notre travail s'occupe de plus près de la situation du roman libertin en France et de la situation du libertin, comme personnage-clé de ce type romanesque. Dans notre démarche, nous montrons que le roman libertin est – et cela non pas seulement en France – un genre « d'époque », car il reflète et se fait même conservateur d'un comportement social en vogue pendant le siècle des Lumières. En cela, il est par excellence un roman de la mondanité. De sa part, le libertin est un type social avant d'être un personnage littéraire. Individu partagé entre deux mondes – celui de la débauche et le « beau monde », le libertin est un excellent séducteur par l'action et par la parole : un acteur donc et un maître de la parole.*

*Mots-clés: roman libertin, structure binaire, codification de genre*

**Abstract**

*During the XVIII<sup>th</sup> century, the western novel faces a double obstacle : the distrust, as it is a « fictional » genre, while the public demands for truthfulness ; on the other hand, it seems to face a lack of codification. This is the starting point of our paper, in which we deal with the situation of the libertine novel and its main character, the libertine, in France. We show that the libertine novel is in all western Europe a genre of an epoch – the XVIII<sup>th</sup> century – and that it reflects and preserves a fashionable social behaviour at that time. Thus, it appears to as a worldly novel. As for the libertine, he is first a social type who then becomes a literary character. He leads a double life : the « beau monde » and the profligacy ; so he appears as a great seducer, both with his words and with his actions.*

*Keywords : libertine novel, binary structure, gender code*

**Resumen**

*La novela occidental en el siglo XVIII se confronta de un lado con la falta de confianza con la cual un género de ficción es visto en una época en que la necesidad de lo*

---

<sup>1</sup> [diana\\_lefter@hotmail.com](mailto:diana_lefter@hotmail.com), Université de Pitesti, Roumanie.

*verídico es aun más fuerte y, por otra parte con el problema de la aparente falta de codificación. A partir de este cuadro general, nuestro trabajo se ocupa muy detalladamente de la situación de la novela libertina en Francia y de la del libertino, en su calidad de personaje clave de este tipo de novela. A lo largo de nuestro ensayo, mostramos que la novela libertina- y esto no tiene validez solamente en Francia- es un género de “época” porque él refleja, incluso conserva un comportamiento social en boga en la época de las Luces. Así que es por excelencia una novela de la mundanalidad. En cuanto al libertino, este es un tipo social antes de ser un personaje literario. Individuo dividido entre dos mundos- uno de la lujuria y otro del “gran mundo”- el libertino es un excelente seductor por medio de sus acciones y sus palabras: conquie un actor y un maestro en manejar las palabras.*

*Palabras clave: novela libertina, estructura binaria, codificación*

### **Le roman des Lumières – un genre non-codifié ?**

Le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle a un statut marqué par un double obstacle. D’une part, il semble devoir lutter contre un certain discrédit « qui frappe la fiction à l’époque du rationalisme »<sup>1</sup> ; d’autre part, il est encore un genre non-codifié<sup>2</sup>, fonctionnant, apparemment, en dehors de toute règle. Par contre, Radu Toma<sup>3</sup> soutient que le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle ne pouvait pas dire toute chose et de quelque manière que ce soit, mais qu’il devait se soumettre à des règles extrêmement contraignantes.

Pour nous, l’affirmation de Tudor Olteanu est valable si l’on se rapporte à la codification de genre et de courant littéraire : évidemment, il n’y a pas une codification formelle de la structure du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme il n’y a pas un courant littéraire auquel les écrivains doivent adhérer. D’autre part, Radu Toma a aussi raison si l’on se rapporte au style<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Mustătea, Alexandrina, *Littérature française XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pitești, Editura Pygmalion, 2000, p. 84.

<sup>2</sup> cf. Sainte-Beuve, *Réflexions sur les lettres*, Paris, Plon, 1941, p. 88 ; Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, București, Editura Univers, 1974, p. 107 : « Necodificat [...] romanul avea dreptul de a cuprinde orice în eternul sau proteism ».

<sup>3</sup> Toma, Radu, *Epistemă, ideologie, roman: secolul XVIII francez*, București, Editura Univers, 1982, p. 23.

<sup>4</sup> Toutefois, il y a des théories rhétoriques à l’époque qui soulignent l’inépuisable des « styles » : « [...] les styles sont infinis, et toujours différents comme les visages, qui ne manquent jamais de quelque air particulier qui les distingue ». (La Mothe Le Vayer, François, *Considérations sur l’éloquence française de ce temps*, 1638, apud. le Guern, Maurice, *Style in Notions philosophiques*, tome II, Paris, PUF, 1990, p. 2474.) ; « Il faut faire distinction entre les styles, et les caractères, ceux-ci étant limités, et souvent semblables en plusieurs auteurs ; là où les styles sont infinis, et toujours différents comme les visages, qui ne manquent jamais de quelque air particulier qui les distingue. Nous pouvons faire élection de celui des trois caractères qui nous agréé le plus, pour ce qu’ils dépendent de l’art absolument ; au lieu que c’est la nature qui forme le style, d’où vient

des romans et aux idées véhiculées. Dans une époque où le concept de goût partage le public et les écrivains entre les partisans des classiques et ceux des Modernes, et où l'on assiste à la parution de bon nombre de traités sur le style<sup>1</sup> envisagé comme modalité d'expression, on ne pouvait pas prendre le risque d'écrire sans penser à ces contraintes. Encore, toutes les idées novatrices et progressistes des Lumières ne peuvent pas être ouvertement exprimées dans la littérature du temps ; ainsi, les écrivains sont souvent mis dans la situation soit de choisir l'anonymat, soit d'utiliser des stratégies, telles la fiction du voyage, l'utopie, pour détourner l'attention de la Censure<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, ces deux obstacles se sont avérés finalement des éléments qui ont favorisé la créativité romanesque et l'essor du genre. Le besoin de rendre le roman « crédible », véridique, a conduit à des stratégies auctoriales qui présentaient les textes des romans non pas comme des fictions, mais des textes authentiques – lettres, mémoires, écrits de voyage, journaux – édités et donnés aux lecteurs. D'autre part, l'absence d'une codification formelle a conduit à l'épanouissement des formes et des idées romanesques.

Du point de vue de la construction, il y a deux constantes dans les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle : la présence d'un métatexte précédant le texte du roman et une construction binaire des titres. Radu Toma attire l'attention sur la constante morphologique qu'est la préface dans le roman des Lumières<sup>3</sup>. Pour Toma, la préface représente un double complément : par rapport au texte qu'elle précède, elle est un modalisateur, c'est-à-dire elle remplit une certaine carence du texte, carence qui rend difficile, voire impossible la classification du texte ; par rapport au lecteur, la préface est un performatif, dans le sens où l'auteur de la préface considère son lecteur incapable

---

qu'on ne juge pas moins régulièrement des mœurs d'un homme par son style, que par ce qui dépend de la Physionomie. Enfin, ce sont choses si peu semblables, qu'encore que beaucoup d'écrivains aient convenu d'un même caractère [...], ils ont tous eu pourtant leur style à part, et chacun d'eux a retenu sa façon d'écrire conforme au génie qui le possédait. » (La Mothe Le Vayer, *op. cit.*, p. 14)

<sup>1</sup> L'une des plus importantes contributions est celle de Dumarsais, avec le *Traité des tropes* (1730), « qui propose une rhétorique des figures, tout en soulignant que le « style figuré » n'est pas le propre du discours écrit, se retrouvant également dans la conversation. Son grand mérite est celui d'avoir détaillé l'usage des tropes dans le discours. » (Lefter, Diana, *Stylistique française*, Craiova, Editura Universitaria, 2013, p. 27.)

<sup>2</sup> La censure royale était, sous l'Ancien Régime, une institution dont la tâche était de juger de la légitimité éditoriale d'un manuscrit et d'en autoriser la publication par une approbation qu'ils signaient.

<sup>3</sup> Toma, Radu, *op. cit.*, pp. 26-47.

d'apprécier à quel type de modélisation appartient le texte ; il se sent donc obligé d'aider son lecteur et la préface devient l'instrument qu'il utilise pour ce faire.

Cela est une preuve que « les romanciers des Lumières maîtrisaient parfaitement le paratexte que nous, lecteurs modernes, redécouvrons depuis quelques années. Titres, intertitres, illustrations, jeux typographiques, notes et surtout discours liminaires leur permettaient d'instaurer un protocole de lecture riche et complexe, reposant sur un double réseau de sens : l'un unissant le texte et «ses marges», l'autre constitué par un vaste ensemble de discours critiques. »<sup>1</sup>

La construction binaire des titres<sup>2</sup> correspond au même besoin des auteurs d'expliquer leurs intentions et d'offrir à leurs lecteurs une clé de décodage du texte. Cette formule aide aussi à placer le roman dans une certaine typologie ou dans une certaine idéologie. On pourrait même dire que ces titres renferment une certaine narrativité, dans le sens où ils décrivent ou anticipent le parcours du personnage.

Epoque qui met au centre de ses préoccupations l'homme, les Lumières privilégient des formes romanesques où l'individu acquiert un profil complexe, devient capable de faire tourner autour de lui l'action romanesque : le libertin ou le picaresque ont un profil psychologique complexe, voué à l'autoanalyse, mais aussi à l'analyse, voire à la critique du monde environnant ; le voyageur est ouvert vers l'autre, capable de comparer et de formuler des jugements de valeur ; les héros du roman sentimental possèdent une psychologie complexe et sont partagés entre le devoir, imposé par la raison, et le sentiment ; enfin, les personnages des mémoires sont des êtres voués à l'introspection et à l'autoanalyse :

*La psychologie [des personnages] se transforme, s'affine, se complexifie [...]. L'individu se penche non seulement sur les autres mais, sur lui-même, plongeant ses regards dans la complexité du cœur humain et les mille et un replis de la conscience. Alors que dans le roman baroque la fonction du héros était de dévoiler l'ordre métaphysique du monde et la place prédéterminée de l'homme dans un système métaphysique stable, le «nouveau roman» ébranle cet ordre, introduit des doutes quant à la structure métaphysique en exigeant l'intervention d'une conscience*

---

<sup>1</sup> Nuel, Martine, *La Question de la publication dans le roman français de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* in « Eighteenth-Century Fiction », 2002, Vol. 14, Issue 3 Fiction and Print Culture / Genre romanesque et culture de l'imprimé, p. 1.

<sup>2</sup> En voilà quelques exemples : Marivaux, *La Vie de Mariane ou les aventures de Madame la comtesse de \*\*\** ; Laclos, *Les Liaisons dangereuses. Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* ; Louis Sébastien Mercier, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* ; Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*.

*interprétative. Le héros du roman moderne doit se construire à partir de l'expérience et non à partir d'un ordre donné a priori [...]. Pour la première fois le sens intime de la durée, du temps psychologique avec ses contradictions et ses heurts avec le temps chronologique et historique, voient le jour. Le monde bouge aussi sous le regard de la nouvelle subjectivité qui l'anime. A son contact, l'individu développe une irritation vitale, une sensibilité qui revêt toujours les formes, y compris les plus extrêmes. Sensibilités érotiques ou sentimentales, placées dans des situations variées, originales.*<sup>1</sup>

Radu Toma<sup>2</sup> remarque le fait que le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle est essentiellement un roman de l'individu, ce qui s'actualise dans une écriture dominante à la première personne ou dialogale, le but étant de définir cet individu, soit de manière directe – les mémoires, la lettre – soit indirecte, par l'opinion que le partenaire de dialogue exprime sur l'autre.

Carsten Henrik Meiner fait la même observation quant à la place de l'individu dans le roman des Lumières : celui-ci se trouve en relation avec le monde, établissant ainsi un « savoir anthropologique »<sup>3</sup> :

*Le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle affiche des ambitions anthropologiques évidentes. Que ce soit dans l'avant-propos des éditeurs, dans les préfaces des auteurs ou encore dans les interventions des narrateurs, une volonté explicite existe, selon la formule de Crébillon, de montrer au lecteur « l'homme tel qu'il est ».*<sup>4</sup>

Ainsi, le héros romanesque devient de plus en plus complexe et est doué des attributs valorisants de son temps :

*Les spécialistes du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle n'ont pas manqué de remarquer qu'un des grands changements de ce roman a été d'individualiser les « types » du roman héroïque, pastoral et picaresque du XVII<sup>e</sup> siècle, en les dotant de sentiments et non de passions, d'un corps et de désirs multiformes et non d'une grande volonté pathétique [...] Ce nouvel homme des Lumières possède une foi personnelle, des pensées intimes et nuancées et n'agit pas uniquement dans le cadre d'idéaux transcendants, vertus, vices ou folies inébranlables. Il se met, au contraire, au diapason*

---

<sup>1</sup> Montandon, Alain, *Le Roman au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*, Paris, PUF, 1999, pp. 518–519.

<sup>2</sup> Toma, Radu, *op. cit.*

<sup>3</sup> Meiner, Carsten Henrik, *Anthropologie et roman. Interfaces topologiques dans « A Sentimental Journey » de Laurence Sterne* in « Duquaire, Alexandre, Kremer, Nathalie, Eche, Antoine, « Les Genres littéraires et l'ambition anthropologique du dix-huitième siècle : expériences et limites », Leuven, Peeters, 2005, p. 119.

<sup>4</sup> Idem., p. 117.

*des valeurs sociales complexes et des nécessités empiriques de la vie quotidienne tout en se jouant de ces mêmes valeurs et nécessités.<sup>1</sup>*

### **Le roman libertin, reflet d'une pratique sociale**

La société du XVIII<sup>e</sup> siècle abonde d'un libertinage mondain et d'un épicurisme de bon ton. Elle exprime la volonté de jouissance d'une élite obsédée par l'idée de la quête des voluptés charnelles et la définition la plus parfaite des techniques érotiques. Fruit d'une répression sexuelle qui supprime au même moment la franchise du nu, cette sensualité cérébrale a exacerbé le mythe intellectuel de la virilité. Parce que la conquête ne peut pas être directe, elle se présente sous la forme des masques et des jeux sociaux auxquels contraignaient les nouvelles règles de la bienséance. Parmi eux, la coquetterie, abritée par un respect tout extérieur de la décence, et le langage, déguisant habilement une stratégie de séduction, occupent le premier rang. Ce lien entre le développement hypocrite des conventions extérieures, propres au beau monde, et la tension érotique qu'elles contribuent à renforcer, fournira son thème essentiel au libertinage littéraire.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le libertinage de mœurs prend le pas sur le libertinage d'esprit. Mouvement intellectuel situé en marge des Lumières, le libertinage affirme que l'homme doit revendiquer son droit de disposer de lui-même, corps et âme. Autrement dit, il s'agit de libérer les sens contre la religion qui a posé un tabou sur les corps.

Si la critique et l'histoire littéraires placent le début du libertinage dans le XVI<sup>e</sup> siècle, Octavio Paz<sup>2</sup> le voit comme immémorial et moderne à la fois :

*Libertinajul, ca expresie a dorinței și a imaginației exasperate, este imemorial. Ca reflecție și ca filozofie explicită, este relativ modern. Curioasa evoluție a cuvintelor libertin și libertinaj ne poate ajuta să înțelegem destinul nu mai puțin curios al erotismului în epoca modernă. În spaniolă, libertino însemna la început fiu de libert, abia mai târziu a început să desemneze o persoană desfrânată care duce o viață licențioasă. În franceză, cuvântul a avut în secolul al XVII-lea un sens înrudit cu liberal și liberalitate, indicând generozitate, larghețe.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Meiner, Carsten, « L'individualité romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une lecture foucauldienne » in *Eighteen-Century-Fiction*, Mc. Master University, vol. 18, issue 1, 2005, pp. 1-2. en ligne sur :

<http://digitalcommons.mcmaster.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1348&context=ecf>

<sup>2</sup> Paz, Octavio, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, București, Humanitas, 1998.

<sup>3</sup> Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 23.

Le libertinage est, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un fait social qui désigne, d'une part, un comportement qui prend en dérision les règles morales – comme c'est le cas des débauchés qui entourent le prince Philippe d'Orléans et auxquels on réserve le nom de roués<sup>1</sup> et, d'autre part, le partage d'une conduite mondaine qui fait que le libertin représente un modèle de raffinement social. C'est ce que Philippe Laroch<sup>2</sup> appelle « libertinage classique » :

*Nous appellerons libertins classiques ou traditionnels ces types littéraires que le succès des ouvrages rendit plus effectifs et plus influents que leurs modèles réels, car, ici, fiction et réalité s'entremêlent et se complètent sans cesse. Le libertinage qu'ils préconisent est classique dans le sens où il constitue un système de conduite mondaine répondant aux exigences sociales d'une certaine caste est acceptée par la plupart des membres. Ce système n'est cependant pas constant ; à l'exemple de toute fantaisie humaine, il reste tributaire des manies de la société. Il cherchera donc constamment de nouvelles justifications et affirmera des desseins de plus en plus intéressés.<sup>3</sup>*

Le roman libertin est l'un des genres les plus appréciés au XVIII<sup>e</sup> siècle, parce qu'il vient donner une forme littéraire à un comportement social qui existait déjà de longue date en France. Pourtant, comme le montre Jean-Paul Sermain, « le roman libertin est une construction de la critique moderne, nullement un genre reconnu au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. »<sup>4</sup> On peut toutefois parler d'un premier roman libertin, traitant le libertinage dans le sens que lui donne le XVIII<sup>e</sup> siècle, au XVII<sup>e</sup> siècle déjà : *L'Escole des filles. La philosophie des dames*, publié en 1655 et qui a été attribué à Jean L'Ange et Michel Millot. Pour ce qui est du XVIII<sup>e</sup> siècle, on considère que l'initiateur du genre est Crébillon fils.

Pour Goldzink<sup>5</sup>, le grand mérite du roman libertin est d'avoir, par la mise en récit, donné corps à un fait social, qui aurait été perdu autrement, « car privé du roman, réduit au théâtre ou à la poésie, le libertinage des

---

<sup>1</sup> Le supplice à la roue était appliqué à l'époque à ceux qui comettaient des forfaits d'impiété.

<sup>2</sup> Laroch, Philippe, *Petits-mâîtres et roués : Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle*, Québec, P.U. Laval, 1979.

<sup>3</sup> Idem., p. 12.

<sup>4</sup> Sermain, Jean-Paul, « *Les illustres françaises* » et le roman libertin in Cornier, Jacques, Herman, Jan, Pelckmans, Paul, éd., « Robert Challe : sources et héritages – colloque international », Peeters Publishers, 2003, p. 101.

<sup>5</sup> Goldzink, Jean, *Libertinage et politique dans le roman libertin des Lumières* in « Littératures classiques », No. 2/2004, pp. 243-255.

Lumières ne serait pas un mythe, ni même un fait culturel considérable, sauf peut-être en peinture. »<sup>1</sup> En effet, la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle abonde d'écrits libertins, allant de ceux dont l'écriture est élégante, « sans braver les bienséances de la façon la plus directe »<sup>2</sup>, jusqu'à ceux excessivement érotiques, voire pornographiques. L'on voit donc que pour Trousson le critère qui distingue le roman libertin du roman licencieux ou pornographique est le critère de l'élégance de l'expression. Ce n'est donc pas l'histoire racontée, ni les images créées qui font la différence, mais la manière de les dire : « [...] un roman libertin [...] qui veille à l'élégance de l'expression, à l'honnêteté des termes, quand le roman licencieux ou pornographique verse dans la crudité et la vulgarité. »<sup>3</sup> De cette perspective, on pourrait considérer le roman érotique une sous-classe du roman libertin.

Selon Raymond Trousson<sup>4</sup>, pour être libertin, un roman doit répondre à plusieurs critères : thématique – séduction, dépravation des mœurs, exaltation de la chair – et de l'expression, critère incontournable : décence verbale, élégance, art de la parole allusive :

*Si le libertinage renvoie à la dépravation des mœurs, à l'exaltation de la chair, le rattacherait-on alors à la longue tradition des conteurs grivois, quitte à remonter jusqu'aux grossiers fabliaux du Moyen Âge? C'est alors négliger le problème de l'expression, car le roman galant, chez Crébillon ou Voisenon par exemple, ne renonce jamais à la décence verbale : littérature de la litote et de la périphrase, allusive et suggestive. Il existe, de Crébillon à Laclos, un « libertinage de bonne compagnie » qui opère le passage de la littérature licencieuse à la littérature de séduction.*

*On s'accorde donc souvent à admettre que « le roman libertin à la française » est en effet un roman d'une élite sociale produit d'une conception aristocratique de l'existence. Loin de verser dans le licencieux, cette littérature, développe d'abord un « art de haute stratégie », roman de séduction et de tactique, qui n'a rien de commun avec les romans et les poèmes gaillards, licencieux ou érotiques. Réparaît ainsi l'importance du ton, du style, du niveau de langue. Un roman libertin veille à l'élégance de l'expression, à l'honnêteté des termes, alors que le roman licencieux ou pornographique s'abandonne à la crudité et à la vulgarité.<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> Idem., p. 243.

<sup>2</sup> Trousson, Raymond, *Les Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. IX.

<sup>3</sup> Idem., p. IX.

<sup>4</sup> Trousson, Raymond, *Libertins, libertinages* in [www.bon-a-tirer.com](http://www.bon-a-tirer.com), revue littéraire en ligne, en ligne sur : <http://www.bon-a-tirer.com/volume8/rt.html>.

<sup>5</sup> Idem.

Du point de vue de la structure narrative, le roman libertin est caractérisé par l'existence de l'obstacle<sup>1</sup>. Comme il s'agit d'un jeu de la séduction et que la narration suive ce jeu, le simple abandon de l'objet visé par le libertin enlèverait le plaisir, le but du jeu. Cet élément, l'obstacle, est absent de la structure narrative du roman érotique, car là il n'y a que l'abandon du corps.

Selon Claude Reichler<sup>2</sup>, dans le roman libertin, la trame narrative « présente avec une évidence particulière le scénario du récit d'initiation »<sup>3</sup>. Le monteur en est la transmission d'un savoir qui relie le libertin, détenteur de ce savoir, et la victime qui y est initiée : « Mobile et diversifié à l'intérieur d'un scénario immuable, le récit libertin d'initiation met en scène, dans le rôle du maître comme dans celui de l'élève, des personnages multiples, mais toujours liés par la transmission d'une connaissance et l'apprentissage d'un plaisir »<sup>4</sup>. Ainsi, ce récit d'initiation devient le schème organisateur de l'imaginaire libertin, avec ses deux volets : un déroulement canonique des événements, selon un schéma récurrent et un système de rapports entre les personnages identique dans tous les romans libertins<sup>5</sup>, dont l'aboutissement est « mettre dans le monde »<sup>6</sup>.

Du point de vue de la technique narrative, le jeu du langage accompagne le jeu de la séduction, dans le roman libertin. Les auteurs des romans libertins sont de fins maîtres de la parole intellectuelle, possédant l'art de la persuasion et des bienséances dans le discours. Par contre, le propre du roman érotique est la représentation de l'acte dans la parole : le

---

<sup>1</sup> cf., Goulemot, J.-M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Aix-en Provence, Alinéa, 1991.

<sup>2</sup> Reichler, Claude, *Le récit d'initiation dans le roman libertin* in « Littérature », no. 47/1982, pp. 100-112.

<sup>3</sup> Idem., pp. 100-101.

<sup>4</sup> Idem., pp. 101-102.

<sup>5</sup> « La répétition d'un même canevas, la présence, sous les acteurs divers, d'actants constants, la fixité des relations entre ces actants, tout nous met en présence non simplement d'un topos narratif, mais d'un véritable schème organisateur de l'imaginaire libertin. Ce schème se présente à la fois comme une succession réglée d'événements et comme un système de rapports. Il organise un rituel et, dans la mesure où il est réfléchi par le moyen des formes romanesques, il fonde une anthropologie sociale en permettant de déchiffrer un comportement symbolique et en explicitant des corrélations réitérées entre les âges et entre les sexes. Produisant des histoires multiples, il livre la structure de tous les récits libertins d'initiation, quelle que soit leur dimension (un épisode, un roman, une œuvre). Inversement, il constitue, on le vérifiera, un critère à la fois formel, thématique et historique, qui autorise à définir tel récit comme libertin ». (Reichler, Claude, *Le récit d'initiation dans le roman libertin* in « Littérature », no. 47/1982, pp. 102-103).

<sup>6</sup> Idem., p. 103.

discours ne fait pas allusion, il décrit, comme dans une scène de voyeurisme.

Pour ce qui est des personnages, la distinction entre la littérature libertine et celle érotique se fait, selon Delon et Malandain<sup>1</sup>, au niveau de la classe sociale dont ils font partie : dans les romans libertins on trouve des aristocrates, capables, en vertu de leur éducation, de mener un jeu des allusions pour séduire, tandis que dans les romans érotiques on retrouve des personnages qui n'appartiennent pas à la haute société ; ainsi, cette littérature est beaucoup plus explicite.

Le monde du roman libertin est clos, du point de vue social et de l'espace. La société de ce roman est celle aristocratique, le beau-monde, la noblesse. Les bourgeois n'y apparaissent pas, parce qu'ils ne connaissent ni le plaisir du jeu, ni l'art de la parole. Les représentants du peuple ne sont que des personnages secondaires : cochers, laquais, messagers, domestiques. L'espace est aussi limité, clos, réduit au salon, à la chambre, à la demeure, généralement :

*Si ce monde est socialement clos, clos est aussi l'espace dans lequel il se déploie. La nature est absente. Les parties se jouent dans la ville, univers minéral, ou sous les lambris dorés des salons. Chacun y connaît tout le monde, chacun y est sous le regard des autres : on ne se demande pas si telle action est louable ou non, mais ce qu'en pensera le « public » omniprésent. L'homme du monde est sous son œil comme jadis le dévot sous celui de Dieu. Les mêmes désœuvrés se rencontrent bien aussi à la Comédie, à l'Opéra ou à la promenade des Tuileries, voire dans une partie de campagne, mais ces lieux n'ont pas de réalité topographique ni même décorative, ils sont de simples extensions du salon originel. À la manière des anthropologues, les romanciers cernent une société et le jeu des interrelations qui la constituent. Singulière société cependant, au biotope artificiel, dépourvue d'activité économique, prolongée par l'endogamie et qui épuise ses forces inutiles dans la futilité.<sup>2</sup>*

Bref, la frontière entre le roman libertin et le roman érotique, quoique assez floue parfois – si l'on pense à Sade, par exemple – est donnée par la distinction entre l'allusif et le direct, le raffinement et le plaisir brutal, repérables, tous ces aspects, au niveau du discours et des personnages.

---

<sup>1</sup> Delon, Michel, Malandain, Pierre, *La Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996.

<sup>2</sup> Trousson, Raymond, *Libertins, libertinages* in [www.bon-a-tirer.com](http://www.bon-a-tirer.com), revue littéraire en ligne, en ligne sur : <http://www.bon-a-tirer.com/volume8/rt.html>.

### **Un homme de monde, un personnage littéraire : le libertin**

Traversant la littérature de plusieurs époques et de plusieurs pays, le libertin dépasse le statut d'un simple personnage dans le sens traditionnel du terme, devenant un vrai type ou modèle littéraire. Une approche anthropologique de la relation d'un type d'individu – le libertin – avec la société serait donc particulièrement intéressante. Par cette démarche, l'on pourrait démontrer que le libertin est un « produit » qui s'épanouit au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qui se manifeste à toute époque sous des vestes différentes, en rapport avec les valeurs et la mentalité du temps. Le libertin est donc le produit de la société de son temps et il s'y inscrit.

Ce qui distingue le libertin est, comme affirmait Michel Delon, le fait qu'il vit du regard d'autrui, de la bonne opinion que le monde prend de lui : il entend être distingué, craint par-dessus tout d'être confondu avec la foule.<sup>1</sup>

Le libertin<sup>2</sup> est un individu vivant et appartenant à deux mondes différents, voire opposés : le monde de la débauche, du comportement scélérat, des abus (sexuels en tout premier lieu) – c'est le monde caché, obscur, tenu loin du regard public qui accuse ouvertement ces dérèglements – et le beau-monde, où il le modèle du séducteur raffiné, de l'homme de bon goût, de l'avant-coureur dans les pratiques sociales : élégant, possédant un excellent discours et l'art du bien écrire : c'est le monde affiché devant tous, le monde accepté par la société.

Il s'impose donc une classification des libertins. A l'époque même où le libertinage se manifestait, Crébillon parle de libertins « aimables » et des « monstres », les englobant toutefois dans une même classe, celle des « petits-maîtres ». Ce classement se raffine avec l'analyse de Laroch<sup>3</sup>, qui distingue les mêmes deux catégories, mais restreint la classe des petits-maîtres seulement à l'une des deux décelées par Crébillon. Il y a donc, d'une part, « les novices encore inexpérimentés mais désireux de briller rapidement dans les boudoirs »<sup>4</sup> et, de l'autre part, les expérimentés, « leurs aînés – sinon en âge du moins par expérience – qui accompagnent leurs

---

<sup>1</sup> Delon, Michel, P.A, Choderlos de Laclos – *Les Liaisons dangereuses, études littéraires*, Paris, PUF, 1986, p. 36.

<sup>2</sup> « Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le mot libertin acquiert un sens moderne, celui d'une personne aux mœurs légères et à l'esprit dépourvu de scrupules religieux ou moraux. » (Laroch, Philippe, *Petits-maîtres et roués : Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, P.U. Laval, 1979, p. 1).

<sup>3</sup> Laroch, Philippe, *Petits-maîtres et roués : Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, P.U. Laval, 1979.

<sup>4</sup> Idem., p. 3.

exploits de commentaires justificatifs et de conseils ». <sup>1</sup> Ce n'est donc pas tellement le degré de libertinage qui les distingue, mais l'expérience, qui fait que les premiers, les novices, soient plutôt les hommes de l'action et que les autres, les expérimentés, les hommes de la parole et du projet. La classification de Laroch porte finalement à deux catégories : les petits-maîtres, qui incluent également les apprentis libertins, et les roués :

*Nous nommerons donc petits-maîtres les libertins dont la seule ambition est de se faire admirer par les dames puis de les séduire par vanité, et roués ceux qui cherchent à se venger de toutes les femmes d'une infidélité qui les a mortifiés, en menant leurs intrigues à grand bruit. Aux premiers nous associerons aussi les apprentis libertins qui découvrent dans l'amour-goût une activité sociale et sentimentale à mi-chemin entre la passion et la sensibilité.* <sup>2</sup>

Comme on peut le voir, cette deuxième classification se fait sur le critère du « degré de libertinage ». Les petits-maîtres sont des séducteurs plutôt inoffensifs, tandis que les roués associent au libertinage de mœurs la perversité et le comportement scélérat. En matière de force de caractère, les roués sont des êtres forts, capables de mener le jeu et de manipuler les autres, tandis que les petits-maîtres se limitent au jeu personnel de la séduction.

L'appartenance à la catégorie des libertins est aussi un fait de classe sociale, car le jeu de la séduction implique noblesse, culture, distinction, savoir-faire social, art de la parole et du comportement, attributs qui ne se retrouvent que chez les aristocrates. Par conséquent, les petits-maîtres, les seuls libertins raffinés, ne peuvent être que des nobles, comme le montre Laurent Versini : « [...] petit-maître implique une nuance sociale, c'est l'homme de qualité à la mode jusque dans son habillement ; un bourgeois peut être fat, non petit-maître ». <sup>3</sup>

Une autre classification des libertins appartient à Robert Mauzzi <sup>4</sup>, qui y voit trois classes : les jeunes libertins, les femmes mariées libertines et les roués. Les jeunes libertins sont les « jeunes hommes [...] qui font leur début dans le monde » <sup>5</sup>. Cet individu provient d'une famille noble et à son début dans le monde, il est guidé par un libertin expérimenté. Ce n'est pas

---

<sup>1</sup> Idem., p. 3.

<sup>2</sup> Idem., p. 3.

<sup>3</sup> Versini, Laurent, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979, p. 40.

<sup>4</sup> Mauzi, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

<sup>5</sup> Idem., pp. 30-32.

un individu dangereux, parce qu'il n'a d'autre projet que celui de se construire une bonne image, de briller dans la société, surtout aux yeux des femmes. La deuxième catégorie « menace la femme mariée, même si elle ne succombe qu'à l'abri d'une très haute idée de l'amour »<sup>1</sup>. Il s'agit essentiellement de femmes délaissées par leurs maris ou de celles qui ne résistent plus aux avances des admirateurs. Toute relation extra-conjugale ne peut toutefois être classée comme libertinage, la condition en est qu'elle soit divulguée dans la société. Enfin, la troisième catégorie est celle des roués, qui se distinguent des petits-maîtres et des femmes libertines et qui pratiquent un « libertinage mondain »<sup>2</sup> par l'existence d'un projet bien calculé, qui est celui de détruire, d'avilir, d'humilier la femme, motivés en cela par la vengeance et par le désir d'affirmer leur supériorité. Laroch affirme sur les roués : « Chez eux, la véritable puissance est censée s'élever du niveau physique à celui de l'intellect. Elle consiste à humilier la femme de la façon la plus cruelle, en bafouant son amour, c'est-à-dire en refusant le don total de soi qu'elle vient de consentir sans défiance. Ces intrigues, ces roueries, toujours motivées par le désir de se venger ou d'affirmer sa supériorité, s'opposent à l'aspect gratuit et aimable du libertinage des petits-maîtres qui ne voient là qu'une simple occupation de salon »<sup>3</sup>. Les roués sont donc l'étape supérieure dans l'évolution des libertins : sans se contenter d'être de simples pratiquants du jeu de la séduction, ils ont des projets qui visent la société, à laquelle ils veulent imposer leur moralité, pour atteindre le « libertinage généralisé »<sup>4</sup>.

Selon Raymond Trousson<sup>5</sup>, les personnages du roman libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle sont typés et pour cela facilement identifiables : « [...] types aisément identifiables plutôt que [des] personnages rigoureusement individualisés : jeunes gens sans expérience qui font leurs débuts dans le monde, petits-maîtres et coquettes versées dans la galanterie, roués capables de penser le libertinage et de théoriser leur pratique, jeunes ingénues objets de la convoitise, chaperonnées de quelques dévotisme mûrie »<sup>6</sup>.

Les deux typologies restent, à notre avis, insatisfaisantes : trop descriptive, celle de Trousson, lacunaire, celle de Mauzzi. Quoi qu'il en

---

<sup>1</sup> Idem., pp. 30-32.

<sup>2</sup> Laroch, Philippe, *Petits-maîtres et roués : Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, P.U. Laval, 1979, p. 10.

<sup>3</sup> Idem., p. 11.

<sup>4</sup> Idem., p. 11.

<sup>5</sup> Trousson, Raymond, *Les Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001.

<sup>6</sup> Idem., p. XXXIV.

soit, la femme est toujours présente<sup>1</sup>, soit comme séductrice, soit comme victime, objet du désir.

En partant de la typologie proposée par Alexandrina Mustăţea<sup>2</sup>, nous proposons enfin une classification à trois volets : les séducteurs – roués, qui peuvent être dans une égale mesure des hommes et des femmes, petits-maîtres et jeunes débutants – ; les victimes – jeunes gens sans expérience, jeunes filles ingénues mais aussi des femmes d’âge mûr ; les témoins – personnages qui ne participent au jeu de la séduction qu’en tant qu’observateurs.

Reflet et d’une époque où la liberté n’appartenait qu’à ceux qui ne la garantissait pas aux autres – les aristocrates – le roman libertin a le grand mérite d’avoir légué à la postérité le tableau d’une époque où deux mondes se confrontent : l’une, en train de mourir, est celle du luxe, de la débauche même, le « beau monde » qui sert de cadre à la plupart des exploits libertins ; l’autre, en train de naître, est le monde de la bourgeoisie, des jeunes qui tentent l’affirmation sociale mais qui la trouvent difficilement. Le roman libertin a transformé un type social qui risquait d’être oublié en personnage littéraire, lui assurant ainsi l’immortalité et l’associant à une époque où la liberté visait la personne, et non pas seulement le citoyen.

#### **Bibliographie**

Delon, Michel, Malandain, Pierre, *La Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996

Goldzink, Jean, *Libertinage et politique dans le roman libertin des Lumières* in « Littératures classiques », No. 2/2004

Goulemot, J.-M., *Ces livres qu’on ne lit que d’une main*, Aix-en Provence, Alinéa, 1991

Guern, Maurice, *Style in Notions philosophiques*, tome II, Paris, PUF, 1990

La Mothe Le Vayer, François, *Considérations sur l’éloquence française de ce temps*, 1638

Laroch, Philippe, *Petits-maîtres et roués : Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, P.U. Laval, 1979

Lefter, Diana, *Stylistique française*, Craiova, Editura Universitaria, 2013

Mauzi, Robert, *L’idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994

Meiner, Carsten Henrik, *Anthropologie et roman. Interfaces topologiques dans « A Sentimental Journey » de Laurence Sterne* in « Duquaire, Alexandre, Kremer, Nathalie,

---

<sup>1</sup> cf. Trousson, Raymond, *Les Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001 ; Trousson, Raymond, *Libertins, libertinages* in [www.bon-a-tirer.com](http://www.bon-a-tirer.com), revue littéraire en ligne, en ligne sur : <http://www.bon-a-tirer.com/volume8/rt.html>.

<sup>2</sup> Mustăţea, Alexandrina, *Littérature française XVIII<sup>e</sup> siècle*, Piteşti, Editura Pygmalion, 2000.

- Eche, Antoine, « Les Genres littéraires et l'ambition anthropologique du dix-huitième siècle : expériences et limites », Leuven, Peeters, 2005
- Meiner, Carsten, « L'individualité romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une lecture foucauldienne » in *Eighteen-Century-Fiction*, Mc. Master University, vol. 18, issue 1, 2005
- Montandon, Alain, *Le Roman au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*, Paris, PUF, 1999
- Mustăța, Alexandrina, *Littérature française XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pitești, Editura Pygmalion, 2000
- Nuel, Martine, *La Question de la publication dans le roman français de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* in « Eighteenth-Century Fiction », 2002, Vol. 14, Issue 3 Fiction and Print Culture / Genre romanesque et culture de l'imprimé
- Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, București, Editura Univers, 1974
- Paz, Octavio, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, București, Humanitas, 1998
- Reichler, Claude, *Le récit d'initiation dans le roman libertin* in « Littérature », no. 47/1982
- Sainte-Beuve, *Réflexions sur les lettres*, Paris, Plon, 1941
- Sermain, Jean-Paul, « *Les illustres françaises* » et le roman libertin in Cornier, Jacques, Herman, Jan, Pelckmans, Paul, éd., « Robert Challe : sources et héritages – colloque international », Peeters Publishers, 2003
- Toma, Radu, *Epistemă, ideologie, roman: secolul XVIII francez*, București, Editura Univers, 1982
- Trousson, Raymond, *Les Romains libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001
- Trousson, Raymond, *Libertins, libertinages* in [www.bon-a-tirer.com](http://www.bon-a-tirer.com), revue littéraire en ligne, en ligne sur : <http://www.bon-a-tirer.com/volume8/rt.html>
- Versini, Laurent, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979

**LE JOURNAL DE IULIA HAȘDEU OU L'ESPACE D'UN  
SOURIRE**

**IULIA HASDEU'S DIARY OR THE SPACE OF A SMILE**

**EL DIARIO DE IULIA HAȘDEU O EL ESPACIO DE UNA  
SONRISA**

**Crina-Magdalena ZĂRNESCU<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Le Journal fantaisiste de Iulia Hasdeu contredit les journaux ou les mémoires qui se définissent par la narration des moments vécus au jour le jour, parce qu'il ne parle pas du passé, mais de l'avenir. Camille Armand, le pseudonyme de Iulia, projette dans un espace virtuel l'hologramme d'une jeune fille et de ses « souvenirs » d'une future vie qu'elle n'a jamais vécue.*

*Mon ouvrage est focalisé sur ce Journal fantaisiste et sur tout ce qu'il renferme dans le mélange subtil d'imaginaire et de réel, de sensations et de désirs, de tristesse dissimulée et d'espoirs déçus, de conscient et de subconscient, témoignage d'une âme reflétée dans un pays de merveilles.*

*Mots clés : journal, polyphonie, discours dialogique*

**Abstract**

*Iulia Hasdeu's Fanciful Diary disagrees diaries and memoirs which define themselves by narrating past moments because it doesn't speak about the past but about the future. Camille Armand, Iulia's pseudonym, projects in a virtual space a hologram of a young woman and of her souvenirs about a future life which she has never lived.*

*My work is focused on this Fanciful Diary and on whatever it contains in a subtle mixture of imaginary and real, sensations and desires, dissimulated sadness and deprived hopes, conscientious and subconscious, proof of a soul reflected in a wonderland.*

*Keywords: diary, polyphony, dialogic discourse*

**Resumen**

*El Journal fantaisiste de Iulia Hasdeu contradice los diarios o las memorias que se definen por la narración de los momentos vividos cada día, ya que esto no habla del pasado sino del futuro. Camille Armand, el seudónimo de Iulia proyecta en un espacio virtual el holograma de una joven y sus "recuerdos" de una vida futura que ella nunca vivió. Mi trabajo está enfocado en el Journal fantaisiste y en todo lo que él encierra en una mezcla sutil de real, sensación y deseos, de tristeza disimulada y de esperanzas caídas, de consciente y subconsciente, testimonio de un alma reflejada en un país de maravillas.*

*Palabras clave: diario, polifonía, discurso dialógico*

---

<sup>1</sup> [crina\\_zarnescu@yahoo.fr](mailto:crina_zarnescu@yahoo.fr), Université de Pitesti, Roumanie.

« Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses/ l'espace d'un matin »... Ces vers de Malherbe pourraient préfacier autant la vie que l'œuvre de Iulia Hasdeu, oubliée à tort trop longtemps. On parle de cette adolescente géniale, un vrai enfant prodige de la littérature francophone, comme d'une merveille qui a concentré dans le laps de temps si bref qu'a été sa vie terrestre, une œuvre remarquable composée de poésies, de pensées ou de romans écrits en roumain et en français, et d'un *Journal* inédit et choquant.

Tout d'abord, il faut préciser qu'on a affaire à un « pseudo-journal ». Parce qu'il ne peut être défini dans les termes de Philippe Lejeune comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>1</sup>. Si on regarde du côté de Tolstoï, Gide ou Kafka le journal pourrait remplir une fonction documentaire « pour autrui, pour une postérité non d'admirateurs, mais de curieux. »<sup>2</sup> Ou cathartique, dans le but de sauver son âme, d'« extirper son anxiété » en usant d'une sincérité sans fard. Ce journal est un mixage de documents réels ou fictionnalisés, de correspondances, de notes, de dialogues, de mémoires rapportés, qui pourrait être désigné par le syntagme de Genette, comme un « épi-paratexte », c'est-à-dire une tentative de (se) configurer « l'autre du même »<sup>3</sup>. Julia Hasdeu vivait ses dernières années, elle en était consciente et, donc, elle ne pouvait *se survivre* qu'en *se racontant*, qu'en imaginant aussi une possible existence où elle aurait réalisé tous ses projets personnels, littéraires et intimes. Pour ce faire, elle aura recours à ce type de discours autoreprésentatif, une mise en scène auctoriale, une sorte d'antidote contre l'effet corrosif du temps et de la mort. Si Julia Hasdeu est soumise à un destin implacable Camille Armand, le pseudonyme qu'elle se donne, a la liberté de choisir son destin et de le/se reconfigurer selon ses propres vœux. Le journal devient ainsi, selon le mot de Genette « une prothèse » ou bien « un substitut et un adjuvant »<sup>4</sup>. Iulia s'imagine continuer de vivre, d'écrire, de fréquenter les soirées mondaines, de participer aux événements de la cour princière et de suppléer, en conséquence, « au défaut d'exister », par l'imagination qui tisse du probable dans le canevas du réel. L'écriture est polyphonique puisqu'il y a dédoublement sinon multiplication des voix qui exhibent sentiments et pensées, engageant dans le texte du *Journal* un changement de tonalités et de perspectives. Le narrateur n'est pas le même et le monologue est remplacé par le discours dialogique qui confère à Iulia-

---

<sup>1</sup> cf. Lejeune, Philippe, *Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>2</sup> Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p.340.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.398.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 342

Camille une présence tridimensionnelle. Elle est celle qui parle et dont on parle, narrateur et personnage, à la fois. Voilà un fragment de « mémoires qui date de 1904 » où « Armand Camille est peinte par Adèle Rouvier, dite Verveine » :

*Mais, jamais je n'avais eu l'occasion de lui parler, d'être présentée à elle ; je le regrettais beaucoup, car sa physionomie était charmante et je raffolais d'elle et des belles choses qu'elle écrivait. A l'époque où j'eus l'honneur de faire sa connaissance, elle avait trente-trois ans (Iulia est morte à 19 ans !) ; voici la liste des pièces de théâtre qu'elle avait fait représenter : Mademoiselle Milet, La dot de M-le Charlotte, L'Ami de Trajan, Le Roman de La Bruyère, Le berger de la montagne, Racine chez la Champmeslé, La cour d'Amour, Le fils de Frédégonde, Le garçon de la ferme, le Conte valaque [...]. Elle avait écrit ses célèbres romans : La Rousse, M. de La Rochefoucauld et Mme Lafayette, l'admirable Jean Cavalier, les Contes de mon pays, les deux premières parties des Chroniques des Valois [...] et ses trois beaux recueils de poésies : Bourgeons d'Avril, les vitraux et Rosaces et les Voix de forêts et des mers. Elle avait publié les Fleurs des Carpates, traduit le drame de son père Razvan et Vidra, le livre de la reine de Roumanie, Du royaume de Carmen Sylva, et écrit plusieurs ouvrages philosophiques remarquables, dont je ne dis pas les noms, parce que les savants les connaissent et que, à ma honte, je ne les connais pas.<sup>1</sup>*

Ce journal se poursuit dans le même registre, souvent apologétique, où sont insérés des éléments réels et fictifs ou souhaités par l'auteure ce qui lui confère cette valeur de véridicité qu'un tel type d'écriture autobiographique exige.

L'époque où Iulia écrit son *Journal* est l'époque des mémoires et des journaux, des correspondances, des épitextes, des paratextes<sup>2</sup>, donc de toute sorte de discours qui remplissent la fonction de dérivatif de l'œuvre proprement dite et qui évoquent le but déclaré de se dire, d'avouer la manière d'écrire et de concevoir, de se faire entendre ou de s'entendre dire et avec l'intention expresse qu'ils soient connus et conservés par la postérité.

L'existence mondaine qu'elle décrit à travers « ses souvenirs » n'est pas l'existence qu'elle a menée. Elle vivait dans les bibliothèques, parmi ses livres préférés, romantiques ou classiques, qui lui donnaient ce goût du lointain, propres aux romantiques, de la beauté inaccessible, de la grandeur et de la noblesse, tenant de l'exigence classique. Nous la voyons voyager en

---

<sup>1</sup> Hasdeu, Iulia, *Jurnal fantezist*, Edition bilingue, préface et traductions par Crina Decusara-Bocsan, Ed. Vestala, Bucaresti, 2010, pp. 87-88

<sup>2</sup> cf. Genette, Gérard.

Asie, évoquer une George Sand qui prête à la fragile Camille sa vaillance et l'allure d'une femme amazone.

*Armand Camille entreprend un voyage en Grèce, en Turquie, en Asie Mineure, en Arabie et en Perse. Peut-être descendra-t-elle aux Indes. La vaillante jeune femme sera absente pendant quinze ou dix-huit mois. [...] Elle adoptera l'habit d'homme pour son voyage, sauf à le quitter quand il sera nécessaire. Elle sera accompagnée de M. Agasta, son secrétaire et de la femme de celui-ci ; Armand Camille en passant par la Roumanie s'arrêtera pour huit jours à Bucarest.<sup>1</sup>*

Ou bien dans une autre note, sous forme de discours rapporté, elle laisse la tristesse de son âme assoiffée de tendresse transparaître :

*Les voyages **me** font du bien comme à Montaigne ; ils éclaircissent **mon** esprit, remplissent un peu le vide de **mon** cœur ». Le vide de **son** cœur ! **Elle** n'a pas connu ni l'amour proprement dit, ni l'amour maternel, ni l'amour fraternel ; l'affection d'un époux, d'un frère et d'un enfant lui a manqué ; elle donne tout ce qu'elle avait d'amour à l'étude, et y chercha l'affection qu'elle n'avait pas trouvée ailleurs. Elle avait un cœur débordant de tendresse. [...]... Supplice affreux ! Se sentir si faite pour aimer, et ne pas trouver une âme qui réponde à votre affection, cela accable, cela tue.<sup>2</sup>*

Dans cette note ci-dessus datant de 1915 – je vous rappelle qu'elle est morte en 1888 – Iulia/Camille se confie en se dédoublant comme dans un jeu de miroirs. Distance et rapprochement, passage du « je » à « elle », de l'identité (embrayeur de la première personne) à l'altérité (embrayeur de la troisième personne), de la voix triste à la voix consolatrice, enfin, tout ce va-et-vient du moi-même à moi comme un autre qui crée une image bouleversante de la jeune fille, dont l'âme est la proie des émotions dramatiques. Ainsi sentiments réels, états d'esprit, attentes déçues se mêlent-ils et cernent « les souvenirs du futur » qui forment ensemble une vision holographique de celle qui a été Iulia Hasdeu.

Si c'était à classer la « matière » des mémoires on pourrait alors distinguer ceux qui se rapportent à sa vie culturelle et de création, - elle s'imagine être une grande personnalité de la vie littéraire et artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> - ceux qui évoquent conjointement des aspects de la vie des artistes, comme celle de Sarah Bernard, Madame de Real, Coquelin ou Lambert, ou des artistes imaginaires qui jouent dans ses pièces et auxquels elle prête les traits des artistes à la mode de l'époque

---

<sup>1</sup> Hasdeu, J., *op.cit.*, p.45.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.210.

et, enfin, des événements liés à la cour princière de la Roumanie en étroite relation avec l'aristocratie française. Elle ne manque pas l'occasion d'avouer son amour pour la France et les forts liens qui l'attachent à la Roumanie.

*Ah ! Paris, je t'aime, je t'adore, malgré tout ! C'est ma folie ; que veux-tu ? J'étais faite pour lui, il est mon amour, mon amant ; Mme de Sévigné avait sa fille, Mme de Staël son père : moi, j'ai Paris. C'est ma fille, mon père, mon mari. C'est ma vie. Aussi, loin de lui, je suis plus calme, mais triste : je m'ennuie. L'air de ma chère Roumanie, le soleil de l'Orient, la glace des pôles, même le sourire de mes amis, rien ne peut me faire oublier ; il n'y a qu'un lieu pour moi en ce monde, et c'est Paris, Paris, Paris...<sup>1</sup>*

L'une de ses dernières notes date de 1973 quand elle consigne la mort « de la reine douairière de Roumanie et de Bulgarie à Cotroceni. »<sup>2</sup> Il y a ici deux aspects intéressants à évoquer, l'un qui tient de la chronologie événementielle et l'autre de la construction d'une identité différente qui propulse le même dans une autre configuration identitaire censée déjouer autant le programme génétique que le statut social.

*Sa majesté était née en 1869, le 14 novembre, et avait eu pour père l'illustre savant et écrivain roumain Bogdan-Petriceico Hasdeu, fils d'Alexandre-Napoléon Petriceico Hasdeu, d'une vieille famille de boyards moldaves, alliés et descendants du Prince hospodar Petriceico, portant depuis le roi Sobieski, le titre des princes et porté sur le 6-e livre de noblesse russe, et depuis le commencement du 19<sup>e</sup> siècle le titre des barons autrichiens, - et de sa femme, Julie Falics, d'une famille de riche mineurs d'or, en Transylvanie. La reine douairière était à 16 ans bachelière ès lettres à Paris, à 18 ans licenciée, à 19 ans et demi docteur ès lettres et à 20 ans et demi, en avril 1890, agrégée en Philosophie. Elève de Lauwers et de Mme Carvalho, on sait quelle voix splendide elle possédait, et avec quels regrets on l'a vue en France et dans toute l'Europe refuser de se dédier au théâtre. En peinture, elle fut l'élève hors ligne d'U. D. Maillart et de Carolus Durand, de Herst pour l'aquarelle. Ses petits tableaux sont célèbres à juste titre. En mars 1890 elle exposait pour la première fois, au salon, le portrait de sa mère et un tableau très remarqué : Une famille tzigane, à Bucarest... »<sup>3</sup>*

Laissant de côté l'âge atteint par la reine en 1973, une centaine d'années, et la situation réelle de la Roumanie submergée dans le communisme, ce qui nous intéresse c'est le transfert de personnalité

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.386.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 387.

qu'opère Iulia Hasdeu en s'identifiant à la reine de la Roumanie. Il y a ici, comme dans le reste du *Journal* le mélange entre les données personnelles, biographiques, centrées sur la famille et les qualités exceptionnelles d'un enfant de génie - très doué pour la peinture, la musique et la littérature, qui se préoccupait de l'histoire et de la philosophie et qui tenait des conférences à 18 ans – et les références constantes à la famille royale. La princesse Iulia qui deviendra reine et Iulia Hasdeu semblent se partager les mêmes préoccupations, les mêmes goûts, un destin commun jusqu'à un certain point à partir duquel leurs vies se séparent. Mais, le réseau narratif entrelace histoire réelle et histoire imaginée de façon à ambiguïser les perspectives et recouper les deux destins à un niveau où l'existence hypothétique prend ses revanches.

Dans l'espace fictionnel, Iulia Hasdeu parvient ainsi à transgresser les contraintes existentielles de son destin et à médiatiser les rapports de soi à soi, non par une rupture, mais par l'identification dans un lieu de rencontre imaginaire où l'autre ne serait pas négation mais complétude de soi. Il y a deux trajets existentiels : Camille Armand, personnalité de lettres et artiste qui vit dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la princesse Iulia, née Hasdeu, artiste elle-aussi, mariée avec Ferdinand et devenue reine de la Roumanie. La descendance aristocratique et princière est assurée !

Elle se revendique une personnalité différente par identification et reconnaissance des référents hétérogènes et qui n'est pas la conséquence d'une usurpation, mais d'un désir profond d'accomplissement de soi dans la durée subjective. Iulia s'imagine/ se crée une existence spectaculaire dans le sens étymologique qu'a ce mot<sup>1</sup> et confère à Camille Armand la position de personnalité de premier ordre dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, devenue membre de l'Académie Française. Il est à rappeler que la première femme élue à l'Académie Française fut Marguerite Yourcenar en 1980 et donc cette hypostase envisagée par Iulia représente plus qu'une attestation avant la lettre de la valeur d'une femme- artiste dans une époque en quelque mesure misogyne, mais la confiance prémonitoire dans les qualités exceptionnelles qui imposent finalement une femme-artiste.

On a parlé plutôt de l'aspect polyphonique du *Journal* rendu par les rapports dialogiques des alter-ego de Iulia, dans ce geste, tragique en essence, d'évoquer sur un axe synchronique plusieurs hypostases de la jeune fille, définie chacune par une certaine aptitude, soit pour la peinture, soit

---

<sup>1</sup> Du latin « speculum » qui se rapporte à tout ce qui a trait à des opérations hautement intellectuelles ; le mot du latin se rattache au firmament et renvoie à un symbolisme très riche dans l'ordre de la connaissance

pour la musique, soit pour l'art dramatique (à voir Stehlé) etc., qu'elle pouvait exercer et devenir ainsi célèbre. Mais, Camille Armand est, certes, celle qui les possède toutes.<sup>1</sup> Sa fiction exploite, en conséquence, les possibilités coextensives de l'espace narratif, faute d'un temps réel qui eût pu lui permettre d'accomplir ses aspirations de devenir personnel.

Il est intéressant à remarquer que dans l'évolution narrative du *Journal*, l'auteure passe d'une identité à une autre, peut-être, sous la pression du temps et du spectre de la mort qui approche. Si, au début, c'est Iulia qui parle jusqu'en 1892, en coquetant, de temps en temps avec son pseudonyme, Camille Armand, après cette date c'est le pseudonyme qui remplace le nom réel et qui raconte les événements qui la concernent ou qui concernent les deux pays qu'elle aime, son pays natal, la Roumanie, et le pays d'élection, la France.

*Hier soir, son Altesse la princesse Iulia à la réception qui eut lieu au palais, présenta à la Reine, M. Stoian, député de Camp-long. M. Stoian, on le sait, est un simple paysan riche, qui porte toujours à la Chambre comme ailleurs, son costume national, et qui se fait remarquer par sa haute intelligence, son âme grande et droite. La princesse Iulia le connaît de longue date, et il lui a fourni souvent des chansons et des airs nationaux et des détails précis sur les douleurs de nos paysans.*<sup>2</sup>

Une autre note se réfère à une dédicace faite par la reine Marie à celle

*qui est la gloire et qui fait l'admiration du monde. 'Marie, reine// Bucarest, 22 janvier 1925'. Le roi lui donna un éventail sur lequel il avait fait peindre Camille en Roumanie, couronnée de lauriers, éclairant de son génie la Roumanie et la France, qu'elle unit. Elle le pria de lui permettre d'en faire cadeau à l'Ami, n'osant jamais, disait-elle en riant, s'éventer avec un pareil éventail. A la demande du roi et de la reine, elle écrivit sur un volume de ses Fleurs de Roumanie ces mots, avec sa plume de pointe de diamant : 'Camille Armand, au prince royal, Charles de Roumanie, Bucarest, 22 janvier 1925' et l'offrit au petit prince, qui a trois ans, et qui reçut d'un air soumis ce précieux cadeau. »*<sup>3</sup>

Le *Journal* comprend des notes écrites en français, la langue dont ses rêves et créations sont tissés, ou eu roumain, quand elle présente des événements réels ou imaginaires rattachés à la Roumanie, surtout quand son destin fictionnel s'identifie avec celui de la princesse Iulia, mais aussi quand elle rédige la liste de ses œuvres<sup>4</sup>. Ce bilinguisme hypostasie la personnalité

---

<sup>1</sup> cf. p. 307 et suiv.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 307

profonde, sensible et romantique de Iulia Hasdeu, l'amour pour la France et l'attachement pour la Roumanie parce qu'il ne faut jamais oublier « que la Roumanie est la sœur de la France. »<sup>1</sup>

A sa mort, le poète Sully Prudhomme évoquait synthétiquement la place éminente qu'occupait Iulia Hasdeu dans le dialogue spirituel des pays sœurs, la Roumanie et la France : « Mademoiselle Iulia Hasdeu a fait dans notre pays – la France – le plus grand honneur au sien – la Roumanie. » Au fait, par le changement de noms qu'elle opère et dont j'ai parlé plus tôt, Iulia fait le passage subtil de son identité roumaine à son identité française.

Ce *Journal* est un témoignage touchant parce qu'il parle du drame intense qu'une jeune fille vit et auquel elle trouve une compensation dans l'invention d'une existence illusoire qui accomplisse au niveau fictionnel toutes ses aspirations justifiées par des qualités innées exceptionnelles. Il est aussi un témoignage des relations intenses qui rattachaient à l'époque la Roumanie et la France, des échanges culturels, de la forte influence de la culture et la civilisation françaises sur l'épanouissement culturel de la Roumanie, enfin de l'itinéraire historique de la famille princière de la Roumanie.

Iulia Hasdeu est la sœur cadette de la comtesse de Noailles, de Elena Vacarescu ou de Marthe Bibesco et, si elle avait eu la chance de survivre au moins jusqu'à 40 ans elle serait devenue aussi célèbre que ces congénères. Ou, peut-être, elle aurait atteint la renommée dont elle parle si passionnément dans son *Journal*. Du point de vue strictement littéraire le *Journal fantaisiste* avec son écriture polyphonique, ses insertions des fragments de reportages, ses discours rapportés, pourrait constituer l'objet d'étude de la critique des profondeurs, de la critique psychanalytique, de la narratologie ou de l'imagologie.

#### **Bibliographie**

Toutes les citations sont tirées de l'édition bilingue Iulia Hasdeu *Jurnal fantezist*, Bucuresti Ed. Vestala, 2010

Genette, G., *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999

Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987

Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 121