

Les femmes, la littérature et la société. *Tainele inimei*, 1850 [*Les secrets du coeur*] (Mihail Kogălniceanu) dans l'actualité postcommuniste („*Tainele inimei*” 2005 [*Les secrets du coeur*] - Cristian Teodorescu)

Professeur des universités, dr. Simona Antofi
Université “Dunarea de Jos” de Galați, Roumanie

Abstract: The recuperation of literary tradition may be activated through the already classic canonic Postmodernist strategies or by using the fictional Realist patterns of the novel. Thus, the textual dialogue focuses on a double perspective: the Postmodern anti-canonic re-writing and the authorial preference for an epoch, writer and his texts. Written by Kogălniceanu, the unfinished novel entitled *Tainele inimei* (*Secrets of the Heart*) is the first to relate to Balzac's Realism, pointing out its strategies and internal motivation in an overt attempt to adapt it to the XIXth century Romanian cultural context. In his turn, Cristian Teodorescu prefers the palimpsest - opening the dialogue with the two hypostases of the Realist verosimilitude – viewed both as a covert strategy for re-writing a fictional (anti)model (Kogălniceanu ironically plays with the Realist clichés) and a personal manner of rebuilding a literary pattern also.

Mots-clés: canon littéraire, palimpseste, postmodernisme, parodie, roman réaliste

Le lecteur habitué avec l'appétence de l'écrivain postmoderne pour la mise à l'épreuve de la résistance de telle ou telle convention littéraire aux restructurations (anti)canoniques et méthodologiques actuelles devrait se sentir à son aise en lisant le roman « **Les secrets du cœur** » de Cristian Teodorescu [1]. Le *remake*, rendu évident par le truchement du titre-même, renvoie, pour les lecteurs avisés, à l'ébauche de roman écrite par Mihail Kogălniceanu, qui avait débuté, d'une manière programmatique, sous le signe du réalisme balzacien. Toujours un *remake*, le roman-ébauche de cet écrivain du XIX^{ème} siècle sera repris dans l'écriture de Cristian Teodorescu en tant que partenaire déguisé du dialogue intertextuel, mais aussi en tant que formule littéraire complexe.

Le but de Kogălniceanu était de se rapporter au modèle d'une manière irrévérencieuse, tout en anticipant une série de procédés qui l'on pourrait nommer aujourd'hui déstructuration parodique. [2] Dans un texte-palimpseste, à l'aide de certains instruments qui pourraient sembler rudimentaires au lecteur contemporain, Kogălniceanu refait le tracé de la prose balzacienne en reprenant ses éléments essentiels, ceux qui confèrent l'identité particulière à sa formule narrative : l'auteur intervient dans le texte par le biais des intrusions du narrateur caractéristique au roman du XIX^{ème} siècle et brise la cohérence du modèle dans des moments spécialement choisis de la trame diégétique. La mise en scène spécifique au montage dont l'auteur fait usage s'y voit concurrencée par la vocation du politicien décidé d'apporter le progrès et la civilisation dans le jeune Etat roumain, en tant que garants de l'euro-péanisation et de l'affirmation de l'identité nationale.

Dans sa manière particulière, Kogălniceanu s'inscrit, en tant qu'écrivain dans une tendance qui indique les traits distinctifs de la littérature roumaine du XIX^{ème} siècle, une période où l'on jette les fondements de l'écriture littéraire et l'on s'efforce de former un public de lecteurs, même par l'intermédiaire du surenchérissement de l'accessibilité, du sensationnel captivant et du sentimentalisme. À la même époque, l'on y met en circulation presque toutes les espèces littéraires connues, classiques et, également, romantiques, mais l'on incite aussi à une synchronisation modérée avec les formes de la littérature européenne – y compris, entre autres, celle du réalisme balzacien. C'est ainsi que la mise en œuvre programmatique du travail littéraire – illustré au niveau des genres et des espèces publiés à l'époque – est accompagnée par le recul nécessaire, dans un registre parodique ou seulement ironique, qui marque le décalage entre l'étape initiale de la littérature roumaine dans son ensemble et la culture solide des écrivains de la génération de 1848, parfaitement synchronisés avec l'Europe moderne.

Kogălniceanu utilise, lui aussi, les procédés balzaciens d'immersion dans le monde fictionnel et d'articulation véridique de ce dernier, mais il les transforme, en outre, dans le

support épique de ses idées démocratiques innovatrices. Le discours du politicien parvient à l'emporter souvent sur l'écriture romanesque, et l'auteur-même confond la plume avec la tribune de l'orateur : « Nous avons emprunté le luxe, la corruption et les formes extérieures de l'Europe, mais pas les idées de justice et également de justification, le bonheur matériel et les découvertes géniales, qui font aujourd'hui la gloire de notre siècle. Qu'est-ce qu'on a accompli en imitant, comme je disais, la lettre, mais pas l'esprit ? » [3]

La séquence la plus réussie d'un roman qui s'annonçait comme réaliste et en même temps sentimental est l'incipit. *La Confiserie de Felix Barla* est le noyau autour duquel, après une description minutieuse, un peu ironique et avec une discrète implication biographique – elle-même nécessaire en tant que garantie de l'authenticité de l'histoire racontée – l'on pourrait construire un monde possible. C'est le Iassy, capitale à prétentions européennes sans fondements, comme le suggère le narrateur – *auctor in fabula* qui ne peut se refuser, sous le masque de l'ironie, l'allusion à la coutume roumaine d'emprunter, sans une sélection préalable, les formes extérieures de la civilisation occidentale. La description du jardin Copou, des cafés, des confiseries, de la vie mondaine, des produits de pâtisserie vendus par Felix Barla, de l'ancienne coutume balkanique de la vente à crédit, à laquelle on ajoute une analepse arrivée à propos, qui offre au lecteur naïf la satisfaction de la révélation d'un petit mystère – celui des antécédents commerciaux du marchand : voilà ce que met sur le tapis le fragment susmentionné.

On y ajoute la galerie des personnages féminins – autour desquels il devrait se tisser une histoire très crédible, avec les mots de C. Negruzzi. Une société dépourvue des présences féminines serait un non-sens : c'est une certitude que l'*auctor in fabula*, ironique et un peu misogyne, tient à transmettre à ses lecteurs. Cet auteur met en œuvre, dans ce cas-là *ad litteram*, l'inventaire romantique mineur, tout en abandonnant, sans aucune hésitation, le réalisme balzacien. La femme angélique et la femme démoniaque marquent, d'une manière assez ostentatoire, la convention romantique, tout en obligeant le lecteur avisé de prendre en compte la possibilité que l'auteur ait orienté sa démarche ironique contre le romantisme : « Imaginez-vous, en outre, un sourire innocent et angélique, un cou blanc et souple comme celui du cygne, une poitrine et des épaules comme les aurait rêvé seulement Phidias, une taille de bayadère, qu'on pourrait serrer entre deux doigts, des formes qui réunissent toutes les exigences de l'esthétique et de la volupté, les jambes d'une sévillane et un pas de déesse qui se promène parmi les nuages, toujours avec l'expression du poète susmentionné [C. Conachi, n. n.] ; « elle avait quelque chose de diabolique, auquel il aurait été impossible de résister, si l'on ne s'en était tenu en garde. Son regard avait souvent le pouvoir magnétique du serpent qui attire l'oiseau innocent ! » [4]

À une lecture attentive du fragment romanesque cité ci-dessus, on remarque l'ostentation en tant que procédé fonctionnant à tous les niveaux. Il y a beaucoup de discours – celui du Monsieur Stihescu, un bessarabien qui entend promouvoir le nouveau sans faire des excès, ou ceux de l'instance auctorielle qui bannit, de temps en temps, son narrateur hors de l'espace de l'écriture afin qu'il puisse lui-même se faire entendre. Les clichés du réalisme balzacien et le romantisme conventionnel, avec sa prédilection pour la polarisation des personnages et, en particulier, des personnages féminins, cohabitent avec l'ancrage profond dans la réalité. Les deux composantes du texte de Kogălniceanu – celle livresque et celle „historique” – ne semblent pas s'accommoder de la meilleure façon l'une à l'autre. Si l'on avait insisté sur la cohérence interne du roman, tout en mettant l'accent sur sa dimension parodique déstabilisatrice qui fonctionne, de toute manière, tant au pallier romantique qu'à celui réaliste, les chances de réussite auraient été largement accrues.

Construit à plusieurs niveaux, le roman de Cristian Teodorescu crée un monde à l'intérieur duquel les effets de réel exigés par le modèle du réalisme balzacien foisonnent, une « saga de la Dobroudja multiethnique et une comédie des mœurs de la nouvelle intellectualité régionale. » [5], ayant d'incontestables éléments de Bildungsroman. En ce qui la concerne, la critique de spécialité a remarqué soit la présence relativement pauvre des procédés

postmodernes de fictionnalisation, soit a proposé, à l'instar d'une idée plus ancienne de Nicolae Manolescu relative à l'exercice accompli par George Calinescu afin de récupérer d'une manière programmatique la formule balzacienne, l'idée du recyclage parodique de ce genre de roman. [6] Comme l'atteste l'autodéfinition du protagoniste du roman, qui se voit comme un *Rastignac conservé*, la reprise de la méthodologie et des instruments du maître de l'écriture réaliste reste possible, dans la prose postmoderne, à la condition d'exhiber l'artificialité de l'acte de création littéraire. [6] Rien de nouveau jusqu'ici : « en tant qu'élément définitoire pour le postmodernisme, l'offensive de la fiction contre la réalité quotidienne détermine la modification structurelle du réel de chaque instant. Cette incessante transposition en mots des événements vécus confère à n'importe quel homme de la rue la qualité d'un virtuel personnage. » Et « l'appropriation consciente et parodique de la convention » s'associe à un naturel « refus de l'imitation mimétique de l'innocence et [à une] dénudation obstinée du mécanisme de l'illusion littéraire qui sert de fondement à toute œuvre. » [7] *Mutatis mutandis*, le roman de Cristian Teodorescu (re)met en circuit, même s'il ne le fait pas d'une manière ostentatoire, la convention littéraire du réalisme, tout en la déstabilisant en même temps. [8]

Le protagoniste, Octavian, vit dans une époque minutieusement reconstituée, à tous les niveaux, dans la manière monographique déjà connue. L'époque antérieure à la Révolution roumaine de 1989 s'y retrouve avec tous ses traits particuliers, avec la typologie humaine spécifique et avec toutes les pressions sociales et morales auxquelles se confrontent les diverses catégories sociales engagées dans le processus de survivance à tout prix.

Les femmes qui peuplent l'existence d'Octavian et la scène sociale semblent parfaitement adaptées à ce milieu, elles répondent promptement et efficacement aux provocations extérieures et survivent aux vicissitudes du destin. C'est le cas de Mona, la femme d'Octavian, qui semble se situer sur une position antithétique par rapport à son mari, étant donné que ce dernier ne partage pas son désir de parvenir, son envie « de fortune, l'esprit autoritaire, l'opportunisme et la rapacité. » [9] En oscillant entre les hommes importants de la ville – le peintre Poldi, l'ingénieur Penciulescu et le plus jeune Octavian Stănescu, la belle Mona assaisonne son existence avec des préoccupations d'ordre pragmatique, tandis que toutes ses démarches sont accompagnées de la médisance collective.

La passion qui unit, au début, le couple Mona – Octavian disparaît au fur et à mesure, étouffée par la monotonie de l'existence quotidienne [10] – c'est ainsi que la peinture du milieu social et la motivation psychologique des attitudes des personnages s'y rencontrent et illustrent le modèle du réalisme balzacien, transplanté dans la société roumaine d'avant 1989. Suite à une explosion qui avait eu lieu à la fabrique de ciment où elle était engagée, Mona, enceinte, perd son enfant et le couple sera irrémédiablement brisé. Octavian se transforme volontairement dans un vagabond qui périclité la cohérence de l'ensemble typologique hérité du réalisme, tout en préférant – peut-être à cause de la signature de quelques documents comptables faux – de faire perdre sa trace.

La galerie des femmes est complète : la prostituée à cœur noble, Nina, que la voix collective de la ville appelle « notre Nina », est agressée chaque jour par son mari, mais elle ne cesse pourtant d'offrir gratuitement ses services érotiques afin de satisfaire les curiosités des adolescents ; la vieille fille qui veut se marier, Aneta, et qui en réussit finalement, assez bien ; ou les femmes auxquelles Octavian rend, au cours de son vagabondage libérateur, au fond, toutes sortes de services ménagères ou érotiques, en recevant, en échange, de la nourriture, un abri temporaire ou quelque somme infime.

Le peintre Poldi cultive lui aussi les femmes, à la manière d'un Dom Juan vieilli et atteint par la nostalgie. Marié et divorcé à plusieurs reprises, il visite périodiquement ses anciennes épouses, avec la même bienveillance, tandis que ces dernières espèrent, toutes, dans la possibilité d'un recommencement de la relation amoureuse avec le vieux coureur : « Quant au veau gras, Poldi ne pourrait pas s'en plaindre, car toutes ses anciennes épouses – quatre ou cinq – l'attendaient, prêtes à en lui offrir. C'est peut-être à cause du fait que Poldi se mariait

toujours en raison de sa faiblesse envers les femmes qui passaient leur existence dans une solitude sans aucun avenir. Il ne pouvait pas résister à l'imploration qu'il découvrait dans leur regard, de sorte que, s'il divorçait, il le faisait afin de continuer sa mission de rendre heureuses les femmes seules. « Que puisse-je faire, si elles veulent toutes se marier ! » se disculpe le peintre. [11]

Le commissionnaire Haikis, une sorte d'éminence grise de la ville, expert dans tous les domaines, qui connaissait les secrets de tous et pour qui les problèmes du cœur étaient primordiaux par rapport aux besoins matériels, possède, lui aussi, son propre harem. Juif, ayant le commerce dans le sang, Haikis, toujours aimable, offre avec générosité son appui à tous ceux qui ont des déboires et qui ont besoin de consolation. C'est, au fond, le mystère caché par ce messenger : son immense générosité : « Haikis la connaît dès l'époque où il lui avait servi d'intermédiaire à l'occasion de l'échange de quelques petits messages avec un jeune technicien, engagé à la fabrique de ciment. [...] Le technicien se contenta à la mettre à l'épreuve ; il épousa une collègue de service. La jeune fille avait contacté Haikis en lui demandant de lui restituer les billets de l'autre. Pour elle, Monsieur Jacob, la vie était finie... N'en prenons pas comme ça, ma chérie, vous avez l'impression que votre vie est finie. Mais savez-vous combien de jeunes hommes sont intéressés par vous ? » [12]

Le vieux Haikis avait inspiré jadis beaucoup de passions, furent-elles passagères : « Il y en a eu l'une, une rousse qui détenait un appartement avec une baignoire en porcelaine, et qui était venue ici justement pour ses beaux yeux. Elle était restée avec lui pendant une semaine, une sorte de vacance qu'elle s'était payée toute seule. Il était tombé amoureux d'elle ; elle ne l'avait pas fait se sentir humble dans sa chambre d'hôtel. Pendant la nuit, ils tuaient les punaises ensemble, tandis qu'elle dressait des projets à son compte. Elle lui prédisait de la gloire, beaucoup d'argent, des appartements dans des hôtels somptueux, mais elle ne lui avait prédit, quand même, une seule chose, qu'il va rester avec elle. » [13]

Si Jacob Haikis est un « médiateur au-delà des frontières » [14], en agissant comme un liant au niveau de la temporalité narrée et de celle narrante, l'instance qui raconte dresse une série de problèmes qui ont des répercussions sur l'acte et sur les modalités de la narration. La convention de la littérature réaliste exige la présence d'une instance omnisciente et omniprésente, dont la perspective, intégratrice et justificatrice, donne cohérence au livre et au monde fictionnel en même temps. Dans le roman de Cristian Teodorescu, quand même, il existe une voix narrative attribuée à une instance intradiégétique, une sorte de voix de l'extérieur, appartenant à la collectivité, une sorte de chroniqueur de la communauté, un Anonyme, infatigable trafiquant *underground* d'informations.

Son point de vue est complété ou discrédité par la perspective de l'omniprésent Haikis ou par l'opinion profondément subjective et fatalement restrictive d'Octavian Stănescu, reprise par le truchement d'une autre voix qui, à la deuxième personne, au singulier, s'adresse à ce dernier. L'incongruence entre ces points de vue, à des moments différents, confère au texte et au monde que celui-ci engendre une ambiguïté fondamentale : Mona, est-elle une prostituée de luxe, une exploiteuse qui s'accroche à l'homme qui a les meilleures chances de réussite dans l'hierarchie sociale, ou est-elle, tout simplement, une femme belle, non-conformiste, mais qui, finalement, se soumet à la conduite imposée par la communauté – c'est-à-dire elle se marie et naît des enfants ? Toute une série de mondes possibles prennent naissance, de cette façon, du tissu romanesque, suite à la conception postmoderne que le monde-même n'est plus perçu comme cohérent. Le degré d'autonomie de ces mondes possibles est, quand même, limité. Cristian Teodorescu ne laisse pas la formule du réalisme balzacien en proie de la dissolution. Il s'efforce de maintenir l'équilibre entre la vision stabilisatrice, cohérente et, en quelque sorte, conservatrice sur les choses, et l'appropriation de cette dernière en même temps avec l'acte conscient d'en remettre en circuit.

Dans un palimpseste à multiples niveaux, le modèle romanesque réaliste, transposé dans le contexte de l'époque communiste, supporte d'autres transformations aussi. Si le narrateur du roman réaliste est, tout d'abord, une fonction de l'écriture, en participant d'une

manière directe à la genèse du monde, l'Anonyme du roman écrit par Cristian Teodorescu s'identifie, tout premièrement, à soi-même, et, secondairement, à une fonction textuelle. En outre, si le premier type de narrateur peut être associé à un certain type de chronotope narratif, à savoir à une époque où la bourgeoisie est en plein essor, l'Anonyme est (dé)structuré par l'époque communiste qui semble l'avoir converti en un informateur professionnel : « L'Anonyme a un goût particulier pour les médisances et les cancans, pour les calomnies que les personnages se jettent par derrière, pour tout ce que dégrade l'existence et la rend triviale. Son accès aux secrets bien cachés de plusieurs personnes est suspecte ; de même, ses enthousiasmes faciles devant l'industrialisation, sa rhétorique de politruk illettré. » [15]

Loin de servir de support narratif et d'instrument d'investigation de la dimension profonde, psychologique, des personnages, le narrateur Anonyme, démuné d'identité, ressemble plutôt à une femme qu'à un homme. Il est intéressé par l'anecdotique, avide de sensationnel, il connaît tous les triangles matrimoniaux de la ville, en particulier la vie amoureuses des femmes, toujours soupçonnées de liaisons interdites, il assiste, avec une satisfaction suprême, aux conflits verbaux ou physiques issus entre les femmes qui se disputent le même mâle ou il offre sa protection à Nina, dont il comprend et accepte la faiblesse quasi maternelle pour les pubères. Cet Anonyme est, autrement dit, le destinataire parfait d'un roman sentimental, avec des forts accents réalistes.

Tous ces points de vue ne peuvent pas remplacer, quand même, m'absence du narrateur omniscient, mais au contraire : en étant « simultanément une prospection du social et une investigation de la psychologie », le roman propose une série de « secrets que Cristian Teodorescu veut occulter dans son livre [et qui] réclament une écriture transparente – les trous noirs du destin d'Octavian ne sont pas le résultat du relativisme des perspectives, comme dans le modernisme, mais s'écrivent à partir des ellipses et des *paralipses*. [16] Et, en ce qui concerne l'Anonyme – femme ou homme – car l'Anonyme a son propre *secret*, „protéiforme, empathique, vaniteux, tyrannique, médisant », celui-ci semble être plutôt « une caricature de l'omniscience » [17] et la principale modalité de discréditer le réalisme.

Notes

[1] Cristian Teodorescu, „**Tainele inimiei**”, Cartea românească, București, 2005

[2] M. Kogălniceanu, **Scrieri alese. Tainele inimii**, Minerva, București, 1973

[3] **Idem**, p. 127, notre trad.

[4] **Idem**, p. 134, notre trad. Dans un autre texte, intitulé, d'une manière suggestive et ironique, **Iluzii pierdute... Un întâi amor (Illusions perdues... Un premier amour**, notre trad.), Kogălniceanu observe : « Une réunion, si bien réalisée que ce soit, si elle n'inclurait pas des femmes aussi, elle sera toujours monotone et laide. Une réunion sans femmes est comme un jardin sans fleurs, comme un homme sans barbe et moustache, comme une journée qui manque du soleil, comme une gazette sans abonnés, comme une plaine sans végétation, comme un théâtre sans public, comme des vers sans poésie, comme une vie sans illusions, comme un juge dépourvu de procès, comme un jeune homme privé de l'amour et, enfin, comme toutes les comparaisons du monde. » Et encore : « Les femmes sont la poésie de notre vie, mais la chose la plus rare que l'on puisse trouver en Moldavie ce sont les femmes. On y trouve assez de mères, des épouses, des veuves, de jeunes filles, laides, boiteuses, borgnes, [...]. Mais des femmes, cela est assez difficile. » - éd. cit. p. 69, notre trad.

[5] Adrian Oțoiu, **Ochiul bifurcate, limba sașie**, Paralela 45, Pitești, 2003, p. 173, notre trad.

[6] Gheorghe Perian, **Scriitori români postmoderni**, EDP, București, 1996; Adrian Oțoiu, **Trafic de frontieră**, Paralela 45, Pitești, 2000 et Adrian Oțoiu, **Ochiul bifurcate, limba sașie**, éd. cit.

[7] Carmen Mușat, **Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice**, Paralela 45, Pitești, 1998, p. 110, notre trad.

[8] Adrian Oțoiu avance l'hypothèse conformément à laquelle l'écriture romanesque de Cristian Teodorescu contrebalance, d'une manière vigoureuse, sa véridicité, en soulignant le caractère artificiel de la fiction. – in **op. cit.**

[9] Gheorghe Perian, **op. cit.**, p. 196, notre trad.

[10] „Mona rentra dans la chambre de l'arrière. Lorsqu'il se mit au lit, il l'entendit pleurer. Il ne l'avait jamais entendue pleurer ; il se crispa comme s'il était atteint par un courant galvanique. Il se détendit lentement, douloureusement, en souffrant pour la plainte de la femme. Il lui avait répondu, se justifia-t-il mentalement Mona continuait à pleurer dans l'autre chambre, comme par vertu de l'inertie, justement comme un enfant

capricieux – elle soupirait fréquemment, en s’efforçant de verser des larmes.” – in Cristian Teodorescu, **op. cit.**, p. 340, notre trad.

[11] **Idem**, p. 34, notre trad.

[12] **Idem**, p. 18, notre trad.

[13] **Ibidem**, notre trad.

[14] Adrian Oțoiu, **Trafic de frontieră**, éd. cit., p. 57, notre trad.

[15] Adrian Oțoiu, **Ochiul este bifurcat, limba sașie**, éd. cit., p. 176, notre trad.

[16] **Idem**, p. 177, notre trad.

[17] **Ibidem**. Dans la même étude, Adrian Oțoiu ajoute: „N’arrivant pas à se dispenser de la clarté didactique de la perspective omnisciente, forcé de sortir de la naphthaline ce vieux procédé, le seul qui résonne avec son thème [un Rastignac conservé], Cristian Teodorescu se réserve pourtant l’écart d’un commentaire ironique ayant comme objet la stratégie susmentionnée; le discours rhizomatique de l’Anonyme est donc un métatexte qui côtoie la méthode.” (notre trad.)

Bibliographie

Kogălniceanu, Mihail, **Scriseri alese. Tainele inimii**, Minerva, București, 1973

Mușat, Carmen, **Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice**, Paralela 45, Pitești, 1998

Oțoiu, Adrian, **Ochiul bifurcate, limba sașie**, Paralela 45, Pitești, 2003

Oțoiu, Adrian, **Trafic de frontieră**, Paralela 45, Pitești, 2000

Perian, Gheorghe, **Scritori români postmoderni**, EDP, București, 1996

Teodorescu, Cristian, „**Tainele inimii**”, Cartea românească, București, 2005