

# ELEONORA HOTINEANU

## TRANSFIGURATIONS LITTÉRAIRES

### DE LA DANSE

#### *Exemples roumains*

**ABSTRACT:** This is a groundbreaking study on the literary transfigurations of dance, many and varied, concerning some Romanian examples. The lexical richness, denoting the dance in Romanian — *dans, joc, hora* — matches the diversity of the ethnic dance — *hora, sîrba, Ciuleandra, Călușarii* — ritual or distractive, or with the imaginary / magic dance of *iele*. All this dancing variation has benefited many Romanian authors (poets, prose writers, playwrights). Even if today the ritual of ancestral dance fades away, literature resurrects it, thus placing dance on the mythical path.

**KEYWORDS:** Ethnic Dance; Ritual Dance; *joc; hora; Ciuleandra; Călușarii; iele*.

Traditionnellement d'inspiration rurale, la littérature roumaine aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles exploite souvent des sujets liés au village, où la musique et la danse occupent une place de choix.

Le XIX<sup>e</sup> siècle, siècle du romantisme roumain, voire européen, est également le temps du façonnement de la langue roumaine, telle qu'on la connaît de nos jours. C'est l'époque où la littérature roumaine (une littérature relativement jeune par rapport aux littératures occidentales de résonance internationale<sup>1</sup>) se détache de sa 'coupe' religieuse (psaumes, hagiographies, textes liturgiques...) se soumettant à l'influence révolutionnaire du romantisme européen, en cultivant aussi l'engouement pour le folklore autochtone (mythes, contes, ballades, chansons, mais aussi danses ethniques...). Avant les romantiques le folklore était ignoré, méconnu par la littérature (Manolescu 2008, 24). Par analogie, l'on peut déduire que l'intérêt pour la danse ethnique comme thème littéraire, se révèle simultanément avec l'inspiration folklorique. Le folklore roumain, avec sa richesse et sa diversité, constitue une source inépuisable d'inspiration littéraire pour un grand nombre d'auteurs. Il est inséparable de l'imaginaire autochtone, signe déterminant et indéfectible de l'identité roumaine.

<sup>1</sup> Dans la culture et la littérature roumaine il n'existe pas de notion 'culture ou littérature d'élite.' Le folklore — une création populaire non-écrite, a été mise en valeur — à part les chercheurs de nos jours — par les écrivains, les poètes, les compositeurs roumains, qui s'en sont beaucoup inspiré dans leurs œuvres personnelles. Même la différenciation entre 'traditionalisme' et 'modernisme' (XIX<sup>e</sup> s. – I<sup>ère</sup> moitié du XX<sup>e</sup> s.) n'a pas empêché les auteurs de tous horizons de se ressourcer au trésor folklorique autochtone, dans la même mesure que de s'imprégner de la culture et de la littérature occidentales.

En roumain il existe plusieurs notions définissant la danse. Figurant dans d'autres langues aussi, le bien connu *dans* [danse] semble être introduit sur le territoire roumain par la filière germanique. Ensuite, le mot *joc* (du latin *jocus*), dont le sens est double: *danse* et *jeu*. D'ailleurs, *joc* circule toujours dans les campagnes pour désigner le passe-temps consacré à la danse. Et enfin, à côté du *joc* évolue également son synonyme d'origine grecque — *hora*, signifiant à la fois le loisir dansant, mais aussi la danse ethnique la plus populaire. Faisant partie du groupe de danses apolliniennes (Bîrlea 1982, 15), elle débute comme une chaîne humaine, où les danseurs se tiennent par la main. Avec des mouvements majestueux et calmes, ils décrivent un cercle et referment ainsi la ronde. D'ailleurs, la plupart de danses ethniques, telles qu'elles se déploient de nos jours, sont un mélange de dionysiaque et d'apollinien.

À l'origine, les danses étaient, probablement, toutes rituelles. Mais, au fil du temps leur rôle change, devenant avec la musique et le chant un loisir plaisant. Dans les exemples littéraires choisis, les deux aspects de la danse ethnique — rituelle et ludique — transparaissent, au gré de l'auteur. Certains signes rituels se détectent dans le ludique.

Exécutée en fin de semaine ou bien pendant les fêtes, les noces, la *hora* garde symboliquement, à notre avis, sa connotation rituelle, fixée et renforcée davantage par la littérature. Par conséquent, entraînée dans le rituel et le cyclique, la danse évolue dans un temps mythique.

## Quelques variations littéraires de la *hora*

La 'découverte' littéraire de la danse ethnique débute par la *hora*: comme la *farandole* ou la *tarentelle*, la *hora* décrit une *ronde*. Tous les danseurs se retrouvent en position d'égalité, suggérant ainsi l'union collective. Le cercle de la danse ancestrale reproduit symboliquement le périmètre géographique de la Roumanie. Ce n'est pas un hasard si la *hora*, cette expression de l'âme roumaine, présente dans toutes les provinces roumanophones, avait inspiré l'un des classiques de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle — Vasile Alecsandri (1818–1890), promoteur actif du folklore autochtone. Son célèbre poème *Hora Unirei* [La hora de l'Union], publié en 1857, glorifie par avance la première unification (en 1859) des deux principautés roumanophones — Valachie (ou Mounténie) et Moldavie — en un état national unique et indépendant — la Roumanie. Le texte poétique est semblable à un hymne national, qui interpelle la conscience identitaire et véhicule des sentiments patriotiques. Chantée et dansée pendant les fêtes politiques, *La Hora de l'Union* mythifie l'état unifié et la nouvelle identité de ses sujets — l'identité roumaine, tout en renouvelant le rituel de la danse ancestrale: "Allons, joignons nos mains, / Ceux qui ont un cœur roumain / Dansons la *hora* qui nous unit / Sur la terre de Roumanie"<sup>2</sup> (Alecsandri 1970, 29).<sup>2</sup> Dans ces vers déjà la fameuse *hora* hyperbolise autant le sentiment indéfectible de l'unité nationale que l'existence humaine en tant que telle, où la vie et la mort sont inséparables: "Toi, voisin de Mounténie / Viens te joindre

<sup>2</sup> Sauf indication contraire, toutes les traductions des citations sont celles de l'auteur de l'article.

à moi, / Notre union c'est pour la vie, / Nous sommes frères jusqu'à la mort"(30).<sup>3</sup> Réalisée dans l'octosyllabe populaire roumain, *La hora de l'Union* est devenue, en vertu de sa popularité, semblable au folklore.

Tudor Arghezi (1880–1967), illustre poète du XX<sup>e</sup> siècle, poète aux multiples orientations stylistiques, auteur traditionnel et moderne à la fois, reprend la même thématique, donnant sa version de la *hora* de l'union — *Balada Unirei* [Ballade de l'Union], poème publié en 1966, évidemment, à des fins politiques. Tel un arc-en-ciel la grande *hora* s'étend sur tout le pays. L'allégorie est bien évidente — symbole du pont réunificateur, de la diversité dans l'unité, de l'universel, reprenant la forme de la circonférence, voire de la perfection.

La *hora* assume les deux aspects de la danse ethnique — rituel et distrayant, dont le deuxième, dans sa variante actuelle, domine. Dans les transfigurations littéraires le côté rituel, à notre avis, est, symboliquement, souvent réhabilité. Ainsi, dans le poème *Hora* d'Artur Stavri (1869–1929), un poète à tendance nationale, la *hora* des jeunes filles figure en tant qu'une réminiscence de la danse rituelle: "Telle une couronne de roses fleuries / Tourne la hora d'un essaim de filles. //"(Stavri 1970, 265). Ayant ses racines dans les danses rituelles, la *hora* des jeunes filles introduit l'élément érotique: elle se déploie devant les villageois et les jeunes hommes peuvent ainsi choisir leurs futures promises. L'aspect ludique de la *hora* se transforme ainsi en aspect rituel — la danse peut être envisagée aussi comme une danse de futures fiancées.

Enfin, la *hora* acquiert les traits d'un authentique personnage dans la poésie et plus encore dans la prose. Dans son poème *Hora* Ion Pillat (1891–1945), poète de renom et digne représentant du traditionalisme littéraire, dresse un portrait original et personnifié de la danse, tout en la ritualisant et en la mythifiant: "Je viens au monde une fois par semaine, / Mon ventre est un luth, mon os — une flûte. / Je ne vis pas si je ne me tiens pas par la main, / Les gars — fermement, les filles — timidement. //"(Pillat 1985, 126). Le fait de se réunir une fois par semaine pour la danse place cet événement répétitif dans le temps cyclique, voire le temps mythique. Mais il s'agit également d'un certain rituel de célébration durant la *hora*, par exemple, de cette alternance régulière — masculin / féminin — si attendue et prometteuse! Le quatrain cité rappelle une devinette, courante dans la littérature destinée aux enfants; quant au texte du poème, il est dans l'imitation de la poésie populaire.

La danse personnifiée transparait surtout dans la prose de Liviu Rebreanu (1885–1944), célèbre auteur de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, adepte, en général, du traditionalisme littéraire. Cela ne l'a pas empêché de se montrer réceptif aux idées nouvelles et à d'autres influences étrangères. Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle coïncident avec la popularisation des enseignements de Freud dans le milieu intellectuel roumain. Un exemple éloquent d'application de ses théories au texte romanesque présente le roman psychologique *Ciuleandra*, paru en 1927 et traduit ultérieurement en plusieurs langues. Les toutes premières transpositions du roman sont en français

<sup>3</sup> En traduisant, nous avons privilégié plutôt le contenu que la forme: il est difficile de transposer en français l'octosyllabe roumain.

(Rebreanu 1929) et en italien (Rebreanu 1930). Il est à noter que la traduction française, avec le sous-titre *La danse de l'amour et de la mort*, révèle la dichotomie de la danse ancestrale.

Dans sa nouvelle au titre prémonitoire *Hora morții* [La hora de la mort], conçue avant le fameux roman (première publication — en 1921), l'auteur préfigure déjà l'aspect mortuaire de la danse. Un triangle amoureux est mis à l'épreuve dans une situation exceptionnelle — la guerre. Deux villageois — l'un riche, l'autre pauvre — sont épris de la même femme. Mais la guerre, où tous les deux combattent (il s'agit de la I<sup>ère</sup> guerre mondiale), les réduit à l'égalité devant la menace imminente de la mort (on peut entrevoir symboliquement la même égalité à laquelle se soumettent les danseurs de la *hora*). De cette manière, la danse allégorique devient l'arène des événements à venir, mais également la métaphore du danger imminent qui guette les protagonistes. La duplicité psychologique des personnages est renforcée par l'ambivalence de la danse: d'une danse de la vie, la *hora* se transforme en allégorie de la mort. Ainsi, la ronde traditionnelle se fragmente, se brise, agonise... Les opérations militaires sont comparées à une *hora* funeste, dont la mise en scène révèle les prémonitions fatidiques des personnages: "un martèlement continu, comme si une *hora* géante s'enflammait [...]. — Ça commence la *hora*, Ionică... Ça commence! murmure Boroiu" (Rebreanu 1968, 166).

C'est une *hora* hyperbolique qui entraîne tout dans son tourbillon ravageur: la nature personnifiée qui succombe avec l'humain meurtri, le tellurique et le céleste secoués par les éléments déchainés. La danse s'avère un amplificateur de l'irrationnel menaçant, un révélateur des instincts primaires, sauvages, qui dominent:

Sur la route, juste des pyramides d'armes, et des officiers, tels des fantômes hideux. Au loin, dans le ciel, des nuages bombés se lamentent, noirs, menaçants. Les étoiles, peureuses et amoindries, pleurent maintenant (167).

La danse géante, mais brisée, morcelée, se devine à travers les humains éparpillés: "Et le sous-lieutenant parle en permanence. L'empereur... Les Roumains... Les Moscali<sup>4</sup>... Les ennemis..." (168).

Dans ce contexte guerrier, la danse prend l'allure d'une marche, voire d'une parade militaire: "Il rit fort et commence à frapper des pieds, comme à la parade, en scandant à haute voix: Gauche! Droite! Gauche!" (172).

Des métaphores / hyperboles et comparaisons musicales accompagnent la fracturation de la *hora* endiablée: "À gauche, du champ de maïs, une chaîne de soldats surgit et court en avant comme un accordéon qui se déplie" (173).

Les mouvements saccadés d'une danse déchirée sont semblables à la chaîne désarticulée des combattants: "Sur l'étéule, à peine à six cents pas de lui, il voit une chaîne humaine qui se lève, s'approche et puis se jette à nouveau par terre" (184).

<sup>4</sup> Ainsi étaient dénommés autrefois les Russes.

Tout au long de la narration le spectre de la mort accompagne la *hora*, en faisant penser à la *danse macabre*, qui est, en principe, de souche occidentale (source prodigieuse d'inspiration littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle) (Bargues-Rollins 1999, 137-163).

Le caractère ambigu de la *hora* déteint sur le dilemme psychologique que traverse le paysan Boroïu devant la mort: doit-il sauver son riche rival Haramu, dont la femme, mariée de force, est son ancien amour, ou bien l'abandonner à la merci du tir des canons ennemis? Une fin tragique pour les deux rivaux — ils sont tous les deux tués. Et la danse joue autant le rôle de décor mortuaire que de catalyseur de la mort. En associant la guerre à la danse rituelle, l'auteur fait ressurgir son côté sanguinaire, sacrificiel, enfoui dans la nuit des temps. Le pessimisme du récit relève autant de la tragédie des humains, suite à la guerre dévastatrice, que du rituel sanguinaire, invincible paraît-il, de la danse primaire...

La tendance mythifiante de la danse est évidente: une fois de plus on se rend compte que le rituel de la *hora* régie l'existence humaine, mettant en lumière son caractère ambivalent et déterminant son appartenance culturelle.

### *Ciuleandra*: un personnage insolite

C'est à la même ambivalence psychologique que sont soumis les personnages du célèbre roman de Rebreanu *Ciuleandra*. Au centre de la narration — le fameux triangle amoureux — deux prétendants (l'aristocrate Puiu Faranga et le docteur Ursu, issu d'une famille modeste) pour la belle Mădălina, fille des paysans pauvres. Victime de la convoitise masculine, le personnage de Mădălina est plutôt une 'potiche' — motif des rivalités qui s'ensuivent. Le sujet du roman reprend celui d'un autre, signé par le grand écrivain roumain Mihail Sadoveanu (1885–1961). Il s'agit d'une œuvre au succès tout aussi retentissant — *Venea o moară pe Siret* [Un moulin à la dérive], parue en 1925. Dans les deux romans (tous les deux portés à l'écran), la trame est presque similaire: un père aristocrate, afin de "régénérer le sang épuisé de la famille" (Piru 1965, 82), a recours à un moyen aussi rustre que médiéval — choisir une jeune paysanne afin de la marier de force à son fils. La jeune fille, alors adolescente, est envoyée à l'étranger pour acquérir la meilleure éducation possible. Dans les deux romans l'héroïne succombe à la violence criminelle de l'homme.

À la différence de l'œuvre sadovenienne, l'originalité et le charme du roman rebrenien consiste dans la présence d'un personnage symbolique insolite — *Ciuleandra*,<sup>5</sup> une danse ethnique régionale (de Mounténie), dérivée de la traditionnelle *hora* et qui inspire le titre du roma. Respecté dans les premières versions (française et italienne), il se transforme

<sup>5</sup> Comme toutes les danses ethniques ancestrales, *Ciuleandra*, à ses débuts, était une danse rituelle, célébrant le culte du soleil (selon certaines sources). La chaîne des danseurs tend à se refermer en ronde, en accélérant au fur et à mesure le rythme. La danse est accompagnée d'une mélodie ou d'une chanson avec des paroles, portant le même titre que la danse. Actuellement, on peut la visionner sur internet (d'ailleurs comme d'autres danses ethniques roumaines) et écouter la chanson, devenue aussi célèbre que la danse.

malheureusement en *Madalina*<sup>6</sup> dans la deuxième traduction française, effectuée par Jean-Louis Courriol en 1992. D'un coup, l'originalité du titre s'efface et la réception du roman risque d'être faussée.

*Ciuleandra* s'impose en tant que personnage principal du roman. Ce n'est pas un hasard si, depuis la sortie du roman, la dénomination de la danse commence toujours par une lettre capitale. Au centre des événements, la fonction de *Ciuleandra* se manifeste en tant que force motrice de la narration. Déclenchant indirectement la suite fatidique des actes humains, comme les mouvements de la danse ensorcelante, *Ciuleandra*, malgré elle, 's'implique' dans le destin des gens. Par conséquent, elle subit le même traitement psychologique que les personnages humains. D'abord, l'ambiguïté de l'appellation: *Ciuleandra*/*Șuleandra* (selon la région ou le village): "— La Ciouléandra? répondit Léahou en souriant. Et comment, monsieur! Nous on dit *Chouléandra*, c'est comme ça qu'on l'a toujours appelée... Ça oui, c'est une belle danse, ajouta-t-il"<sup>7</sup> (Rebreanu 1992, 81).

D'ailleurs, le prénom *Mădălina* a également son double — Madeleine, à la manière française, comme on avait l'habitude d'appeler la jeune fille après son retour de Suisse. Une ambiguïté psychologique s'installe chez les deux rivaux: est-ce à cause d'un malheureux accident que Puiu Faranga étrangle sa femme *Mădălina* ou bien dans un accès de folie? Est-il vraiment un fou ou fait-il semblant? Quant à son rival personnel et social, le docteur Ursu, est-il fidèle au serment d'Hippocrate, en tant que médecin, en déclarant la folie de son patient Puiu Faranga, ou le fait-il par vengeance personnelle? Ces dilemmes persistent tout au long de l'intrigue, au fur et à mesure ils prennent de l'ampleur. La narration se déroule tel un procès, où chaque personnage prend la parole. Suite aux témoignages, *Ciuleandra* se retrouve à son tour sur le 'banc des accusés.' En décortiquant les différents aspects de la danse, en la 'psychanalysant', l'auteur dévoile sa supposée 'folie,' renforçant ainsi la vraie folie, qui habite le personnage:

C'est qu'on devient comme fou, quand on danse la Chouléandra, vrai!

– C'est une sacrée danse! dit Pouïu avec une fougue qu'il ne parvenait pas à maîtriser. Moi aussi je l'ai dansée une fois, une seule fois, à Varzari... C'était formidable! C'est ce jour-là d'ailleurs que j'ai choisi ma femme, en dansant la Ciouléandra. Tu sais bien, celle que j'ai étranglée, tu comprends... La Ciouléandra, ma femme<sup>8</sup> (148-149).

La confusion qu'éprouve Puiu face à la danse, l'associant avec sa femme étranglée, conforte l'idée du rôle important, décisif de la danse dans le roman. Le geste de la strangulation, d'ailleurs, rappelle celui de l'étreinte qu'éprouvent les danseurs dans

<sup>6</sup> À noter que la prononciation du "ci" [tʃi], est identique en roumain comme en italien, dont la transcription est plus compliquée en français — "tchi." Le traducteur français, voulait-il éviter cette complication, optant pour le titre *Madalina*? D'ailleurs la prononciation est également erronée: en roumain — *Mădălina* (le son "ă" [ɛ]).

<sup>7</sup> À noter la transcription inutilement alourdie en français de *Ciouléandra* [*Ciuleandra*]: en roumain "iu" est une diphtongue, se prononce comme un seul son; pareil pour "ea." Donc, inutile de mettre l'accent aigu sur "e." Le même cas pour le nom Léahou [*Leahu*].

<sup>8</sup> À noter: on a gardé la transcription roumaine des prénoms et des noms dans le texte de l'article, à la différence de ceux cités dans les fragments traduits du roman.

l'enchaînement des corps lors de la danse. *Ciuleandra* génère un espace mouvant, où les passions se déchaînent et les danseurs se retrouvent à égalité. Leurs différences sociales s'estompent et la danse franchit symboliquement le seuil d'un temps rituel, cyclique, voire d'un temps mythique.

Plusieurs pages du roman sont destinées à la description poétique de *Ciuleandra*:

Ça démarre comme n'importe quelle danse, très lentement, très posément. Les danseurs se rapprochent, s'alignent, se regroupent, probablement par affinités. Et puis [...] la musique devient plus vive, plus rapide. Le rythme s'accélère, évidemment. Les danseurs se tiennent les uns les autres par la taille et forment un mur compact de corps qui ondulent, tanguent, roulent et sautent au gré de ceux qui jouent. Plus les danseurs s'animent et plus la musique s'excite, plus elle se déchaîne, plus elle devient sauvage. Les garçons font aller et venir leurs pieds à une allure vertigineuse, ils esquissent des figures de trot, des bonds de terreur, des sauts de joie. Et puis tout d'un coup ils se mettent tous à tourbillonner, à petits pas très rapides et bondissants (122-123).

Contrairement à la version française, où un seul terme désigne la *danse*, dans le texte original l'auteur roumain exploite plusieurs possibilités — *dans, joc, hora*. La richesse lexicale profite aux enjeux sémantiques/stylistiques de l'œuvre, où le mot *jeu* donne une gamme plus large aux connotations. Plus riche, mais aussi plus rustique, la notion de *joc* révèle mieux le rôle de la *danse* dans une société patriarcale. *Ciuleandra* acquiert de nouvelles facettes, tout en gardant sa dimension rituelle:

Le mur vivant avance et recule, les musiciens pincent leurs cordes avec véhémence en ponctuant la mélodie d'un cri aigu et âpre auquel, dans les rangs des danseurs, quelqu'un tente de faire écho sans réussir à dominer le rythme bruyant et déferlant de la musique. Et la colonne qui ondule et se replie tel un serpent fantastique, commence à se resserrer, à se lover sur elle-même pour ne plus former qu'une masse de chair de la fatigue ou pour donner le change (123).

L'image du serpent fantastique dévoile le côté inquiétant, diabolique, mais aussi les instincts sauvages, reptiliens, voire érotiques de la danse primaire:

La longue colonne se précipite violemment en avant comme si elle voulait lancer un défi aux musiciens, les pieds des danseurs font vibrer le sol sous leurs coups, le tourbillon reprend, plus déterminé, plus fort encore, le serpent s'enroule et se déroule et finit par ne plus former qu'un amas confus de corps épuisés. [...] Plusieurs fois de ce volcan bouillonnant de passions, montent des cris perçants qui semblent jaillir des profondeurs du temps ou le hurlement d'une fille dont les seins brûlants se sentent trop à l'étroit dans l'entassement des corps pressés les uns contre les autres (123-124).

La *danse*, à savoir le *jeu* se révèle dans son rôle d'entremetteur amoureux. Par transfert, *Ciuleandra* s'avère un *jeu* des passions amoureuses. Soumis aux règles d'une société patriarcale, ayant recours aux coutumes ancestrales, où les différences sociales s'effacent, la *danse/jeu* "de hasard" favorise également le choix d'une future promise. Une fonction de plus pour la danse envoutante — son rôle fatidique dans les aléas du destin des personnages romanesques.

L'écart entre les classes se manifestent aussi dans l'apparence — les phrases françaises qui parsèment le texte roumain émanent de la famille aristocratique (comme dans les romans tolstoïens, par exemple). Contrastant avec le côté sombre, celui de "l'homme de caverne" (156) du personnage principal, le prétendu raffinement aristocratique ne fait que l'accentuer davantage. Mais le français joue un double rôle dans la narration, tout comme la danse ou les personnages. C'est également la langue grâce à laquelle *Ciuleandra* acquiert une résonance internationale:

Même mon père [...] — il faut dire qu'il s'exprime toujours en français quand il est enthousiasmé: *C'est quelque chose comme une tarentelle collective ou comme la danse de guerre d'un clan sauvage!*<sup>9</sup> (125).

À l'instar des personnages, la duplicité touche également *Ciuleandra*. Son côté distractif, de loisir évolue symboliquement, avec l'accélération du rythme, en une danse rituelle ou sacrée, à savoir sacrificielle, une danse primaire, danse de l'homme des cavernes:

En tout cas je crois aujourd'hui encore que de toutes les danses que je connais, il n'y a que la Ciouléandra qui puisse donner une idée de ce qu'est l'extase de la danse, de la danse comme manifestation de l'adoration suprême et même des danses sacrées d'autrefois qui se terminaient par des amputations ou des sacrifices humains (123-125).

Souvent comparé par la critique roumaine au roman *La bête humaine* de Zola en raison du même instinct meurtrier chez le personnage principal, le roman présente également des similitudes avec l'œuvre de jeunesse de Flaubert *Quiquid Volueris*, où la pulsion meurtrière du héros est exacerbée par les rythmes musicaux et les tournoisements de la danse.

Outre sa figuration en tant que 'support' psychanalytique parmi les personnages du roman, se retrouvant indirectement 'inculpée' du crime par ses 'pulsions' sacrificielles, *Ciuleandra* est choisie par l'auteur pour son exotisme. Une danse régionale au début, devenue d'abord célèbre à l'échelle nationale et, après avoir été associée à une "tarentelle collective," elle est enfin promue à un rayonnement international.

## Les images d'une danse allégorique: le jeu d'*iele*

Une variante de la danse allégorique figurant dans les œuvres littéraires roumaines est celle appelée "jocul ielelor"<sup>10</sup> [le jeu des méchantes fées]. Jamais reproduite en réalité, la fameuse danse est présente dans l'imaginaire et la mythologie populaire telle une ronde aérienne (ballet aérien) de belles fées qui voltigent, toutes de blanc vêtues. Selon les croyances populaires, cette danse virtuelle ensorcelante, accompagnée d'un chant, aurait

<sup>9</sup> Le traducteur a conservé les phrases françaises d'origine, mises en italiques également dans le texte roumain.

<sup>10</sup> Iele comporte une connotation multiple et contradictoire, le bien et le mal mélangés. À noter qu'il s'agit toujours de l'élément féminin — (i)ele [elles] — qui est mis en cause et que l'homme doit affronter.



un effet néfaste, parfois mortel, sur l'homme. D'origine obscure, aux multiples influences, s'apparentant aux sirènes, les *iele* figurent aussi comme *belles, elles, impétueuses, sorcières* ... Le moment de leur célébration est variable — à Noël, à la Pentecôte, en été ...

Dans son poème/chanson en quatre parties *Ielele*, Iancu Văcărescu (1792–1863), un poète de l'époque de la révolution du XIX<sup>e</sup> siècle, décrit les divers agissements de ces créatures imaginaires — les tempêtes de la nature, les malheurs humains, les manigances de la société, y compris celles littéraires. En guise de refrain, l'auteur multiplie les onomatopées, preuve de la danse bruyante d'*iele*: “Elles passent bruyantes, / Claquement des dents, / Elles sifflent / Méchamment, / Elles dansent, / Les sorcières! / [...] En dandinant leurs têtes, / En balançant leurs corps. / Hurur brumb! Brumb! //” (Văcărescu 1970, 221). Inspirés du folklore, ces vers prennent parfois une allure d'incantations, tout en évoquant la vie sociale, politique et littéraire du moment, à travers le sarcasme et la satire.

Le motif d'*iele* est repris par un auteur reconnu de la I<sup>ère</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle — Camil Petrescu (1894–1957) dans sa pièce *Jocul Ielelor* [Le jeu d'Iele].<sup>11</sup> Effectivement, dans ce cas il s'agit plutôt du “jeu” comme manigance, comme embrouille ... Jeu politique, où le nom de Robespierre se glisse brièvement dans la conversation: “Après avoir vu ‘Le jeu d'Iele’ il a dirigé la terreur et a envoyé Danton à la guillotine” (Petrescu 1976, 27).

Les malheurs des gens, les révolutions, les guerres, les tourments sentimentaux — tout est lié au jeu des sorcières fantasmagoriques, selon l'avis des personnages de la pièce. Ainsi, les *iele* sont identifiées aux *idées*:

Celui qui a vu les idées devient inhumain. [...] Un gars passe à travers la forêt, entend une musique divine et voit dans une clairière, à la lumière de la lune les *iele* dénudées et ébouriffées, dansant la *hora*. Il reste glacé, atterré, les yeux rués vers elles. Puis les sorcières disparaissent et lui, il reste inhumain. Soit le visage tordu, soit la jambe paralysée, soit son jugement de travers. Ou, plus rarement, avec la nostalgie de l'absolu. Il ne peut plus descendre sur terre. Ce sont les *iele*... elles punissent. Elles n'aiment pas être vues nues par les mortels. Il a existé une fois un Grec, Platon, qui prétendait avoir vu les idées pures et tous les malheurs du monde sont arrivés à cause de lui. Il a été une fois aussi un Français, Robespierre (100).

Curieusement, les postulats philosophiques de Platon sont également associés au jeu diabolique d'*iele*. La danse allégorique mystérieuse et néfaste influence l'humanité, provoque les embrouilles, marque à jamais les mortels:

**Penciulescu:** [...] Rien à faire. La *hora* d'*iele* s'est défaite. [...] C'est l'homme qui a vu les idées.

**Gelu:** Le jeu d'*iele*?... Un jeu... un jeu... et moi aussi je suis victime de ce jeu... Victime de cette négociation avec les idées! [...]

**Praida:** [...] Comprenez-vous maintenant pourquoi les ouvriers n'ont pas confiance en intellectuels? Car depuis deux mille ans les intellectuels sont incapables de délier les fils des idées... Je ne voudrais pas qu'on me comprenne d'une façon erronée... Nous aussi nous apprécions les idées... Mais nous connaissons leur sens. Les idées sont comme l'Étoile Polaire... les gens

<sup>11</sup> La traduction du titre en français n'est pas évidente: il nous semble que le terme “jeu” convient mieux dans ce cas que celui de la “danse.” On a gardé le même mot en roumain “iele” qui convient mieux que “fées” ou “sorcières,” ou même “sirènes” dans ce cas précis.

s'orientent vers elles si leur dirigeant est bon. Mais jamais personne n'a pensé de jeter l'ancre dans l'Étoile Polaire (158-159).

Grâce à une danse allégorique le dramaturge déploie le jeu d'idées, concrétisé dans des manifestations politiques, sociales ou sentimentales. Lorsqu'il est dans l'impasse, l'homme ne peut éviter le fameux jeu d'*iele*, à savoir le jeu d'idées omniprésent, mais aussi le jeu du hasard, des manigances, des embrouilles, des malheurs... Néanmoins, l'homme essaie de calmer le jeu d'*iele*, de "négocier," comme le personnage de la pièce, en quête de solutions...

La fonction multiple du jeu allégorique d'*iele* dans l'œuvre dramatique de Camil Petrescu se révèle à travers les dialogues des personnages, en les invitant aux réflexions existentielles. Son rôle consiste également à rendre plus dynamique le déroulement de l'action et l'échange des répliques entre les personnages.

### Lorsque le jeu d'*iele* devient réel: les transpositions littéraires de la danse de *Călușari*

Pour calmer le jeu irréel d'*iele*, une *contre-danse* bien réelle existe — la danse rituelle *Călușarii*, la plus originale, la plus pittoresque des danses folkloriques (également danse de loisir de nos jours). Elle synthétise les deux tendances rituelles: la première — liée à la vénération d'*iele* et la deuxième — au culte du cheval. Ainsi, la danse imaginaire d'*iele* (une danse féminine par excellence) se matérialise par l'entremise de la danse réelle de *Călușari* (exclusivement dans l'exécution masculine). Pour ce jeu/spectacle, les danseurs (les *călușari*) portent des chapeaux ornés de feuilles et de fleurs, semblables aux couronnes d'*iele*. En guise d'accessoires masculins, les *călușari* sont munis de *căluș*<sup>12</sup> (un bâton symbolisant le cheval) et d'un drapeau. Ces accessoires permettent aux danseurs d'accomplir des *sauts*, en imitant ainsi le ballet aérien d'*iele*.

Vestige des danses rituelles archaïques traco-daces, passant par la filière gréco-romaine, la danse roumaine *Călușarii*, la plus exotique et spectaculaire, accompagnée d'une musique entraînant et d'acclamations, est chargée d'une riche imagerie ancestrale: la vénération est doublée par la crainte des *iele*, car elles peuvent protéger les humains des maladies, ou bien être un présage de bonne récolte et de fertilité.

Dans son poème *Călușarii* Ion Pillat donne sa propre interprétation de la fameuse danse, dont l'origine latine est incontestable — "jocul latin" [jeu latin]. En citant les éléments essentiels de la danse rituelle — "le drapeau," le "tapotement bizarre" si caractéristique — le poète atteste la transformation allégorique de cinq *călușari* en végétal — "cinq bouleaux blancs," ou en animal — "cinq ailes blanches des cygnes" (Pillat 1985, 232-233).

La couleur blanche est tributaire de la danse féerique d'*iele*; "le roi mort" au milieu de la clairière et les danseurs qui lui tournent autour rappellent une partie constituante du

<sup>12</sup> Căluș — dérivé du cal [cheval].

rituel.<sup>13</sup> Tout en soulignant le côté ancestral et magique de la danse rituelle, tel “un conte latin,” l’auteur introduit aussi un élément profane. Il imagine la scène d’un pique-nique, où les gens se détendent dans une clairière, en festoyant et en contemplant le déploiement de la danse. Le rapprochement entre la danse et la nature — “érables,” “ombrage des feuilles,” “lumière du soleil,” “biches,” “sentiers” — prouve que l’une est le reflet de l’autre, étant son imitatrice. Aux éléments de la nature s’ajoutent les éléments musicaux — “flûte de Pan,” “violon.” La danse rituelle ancestrale et rurale est projetée vers le cliché d’un art beaucoup plus récent — le ballet: “Cinq ailes blanches des cygnes sur le lac” (232), suggèrent un ballet classique, mondialement connu. C’est la preuve que la sensibilité artistique du poète ne s’arrête nullement à la valorisation du folklore autochtone, mais s’ouvre aussi à la culture classique citadine, voire ‘élitiste,’ ou universelle. Dans l’interprétation pillatienne *Călușarii* est un état d’esprit qui se retrouve au carrefour de l’histoire; une danse imprégnée par ses sources ancestrales latines, par la nature environnante, ouverte à toutes les autres influences artistiques.

## Des mélanges inhabituels

Une tendance à ramener les figures mythologiques d’ailleurs dans l’imaginaire poétique roumain (comme, par exemple, les *ondines*, les *nymphes* dans l’ambiance familière d’une fête populaire), se profile dans le poème/conte philosophique *Ondina* [Ondine] du romantique Mihai Eminescu (1850–1889), le plus grand poète roumain. On lui doit, entre autres, le renouvellement de la langue roumaine, telle qu’elle circule encore de nos jours. Fervent défenseur des valeurs traditionnelles et nationales, Eminescu s’est également imprégné de la culture universelle.

Dans un palais féérique aux personnages mythiques — le roi, la reine, les fées, les nymphes, les anges, les séraphins, les ondines en blanc, si semblables aux autochtones *iele* — tout ce monde magique chante et danse la *hora* bien connue des mortels:

Telles des pensées pâles aux heures blanches / Des êtres blancs flottent en dansant..., / [...] Les chœurs des nymphes chantent à la *hora* / [...] Les anges survolent les étoiles / [...] Le long des *hora(s)* mélangées / [...] Et de ce mélange des rêves blancs / Parmi les êtres blancs dansant / La reine blanche des nuits blanches / Sort telle une chanson des soupirs (Eminescu 1984, 193-199).

Le poète assimile la “fée” à “l’idée,” voire à l’inspiration poétique, le tout faisant partie de la Genèse. Grâce à cette imagination débordante, à cette danse féérique universelle, défiant toute loi de l’astrophysique, grâce aux “couleurs qui se mélangent, / Naît la couleur blanche du soleil” (199), couleur de la perfection.

L’allégorie de la nature favorise la transfiguration de la musique et de la danse, comme, par exemple, la *hora*, évoquée chez certains grands poètes à tendance ethnique. Ainsi, M. Eminescu, dont le poème-conte *Călin* glorifie la faune et la flore personnifiées,

<sup>13</sup> Selon la croyance populaire, les malades étaient couchés au sol, puis guéris grâce à la danse entraînée de *călușari*, qui tournoyaient autour, en tapotant des pieds et en sautant par-dessus le corps du malade.

participant aux noces allégoriques dans la forêt. Pareil pour V. Alecsandri, auteur de l'emblématique *Concert dans la vallée*. Ou encore George Coșbuc (1866-1918), qui, avec un humour remarquable, réitère le thème des noces dans les bois, où la danse *sîrba* est exécutée par les colombes...

La poésie romantique ouvre la voie aux influences occidentales, attirant l'attention sur les danses d'origine citadine, comme, par exemple, la *valse*. Une nouvelle thématique des fêtes dansantes — le *bal*, le *carnaval* — remplace parfois celle autochtone, de souche rurale. Même les poètes, d'habitude axés sur la poésie traditionnelle, se laissent tenter par ces motifs insolites. Ainsi, apparaissent certains poèmes aux titres évoquant la danse, métaphore soit d'une supposée ivresse du bonheur — *În bal* [Au bal] de Șt. O. Iosif (1875–1913), soit d'une idée politique — *Bal la palat* [Bal au palais] d'O. Goga (1881–1938), soit d'un problème social — *Carnaval* de C. Bolliac (1813–1881).

Octavian Goga est un poète à tendance nationale, d'inspiration rurale. Cependant, son poème *Hora valurilor* [La hora des vagues] exploite une thématique chère aux romantiques et aux symbolistes: le rêve de voyage, d'errance sur l'océan aux vagues dansantes à l'infini. L'océan éveille le désir de chanter et de danser:

Une onde commence à parler à l'autre, / Ma chanson secrète n'a pas de frontière, / Une vague tombe, une autre se lève. // [...] L'océan chante la *hora* magnifique / Les ondes t'appellent, les eaux te réclament, / Ma douleur errante, mon ancien poison... // (Goga 1967, 182-183).

Ainsi, la "*hora des vagues*" véhicule des sentiments humains: cette image à caractère symboliste projette une danse ethnique rurale sur la piste de l'universel, en l'entraînant dans un perpétuel mouvement existentiel.

## Les danses citadines et la poésie symboliste

Par l'intermédiaire de la nature personnifiée, ce sont surtout les danses citadines qui transparaissent dans les transfigurations symbolistes: D. Anghel (1872-1914) — *Balul pomilor* [Le bal des arbres], G. Bacovia (1881-1957) — *Vals de toamnă* [Valse d'automne], A. Macedonski (1854-1920) — *La valse des églantines*, dont la version française est signée par l'auteur lui-même.

Quelques vestiges de la *danse macabre* se dévoilent épisodiquement dans la poésie symboliste roumaine — les poèmes de G. Bacovia *Valse d'automne*, ou *Au bal* de Șt. O. Iosif. À travers les caprices de la nature ou par le prisme du fantastique, c'est le destin d'un couple d'amoureux que l'on peut entrevoir: l'ombre du duo de danseurs "voltigeait fantastiquement;" la mort se révèle par "l'amour triste qu'on ensevelissait;" l'ambiguïté plane autour du duo dansant, qui "a l'esprit ailleurs," "tournoyant dans d'autres mondes" (Iosif 1981, 37-38).

Quant à la valse des amoureux du poème bacovien, elle s'accorde avec la nature automnale, lugubre et en deuil. Un lexique, visiblement inspiré des symbolistes et parnassiens français, garde les traces de la *danse macabre*: "le chant funéraire," "la valse en

deuil,” “les lamentations mortuaires” (Bacovia 1981, 240). Cette communion de la *danse* et de la *nature* tantôt bascule vers l'*humain*, pour mettre en relief le destin de l'homme, tantôt vers la *nature*, imprégnée de l'*humain*. Ainsi, *Le bal des arbres* (D. Anghel) est une imitation enjouée des bals des humains, annonçant l'arrivée du printemps avec les arbres en fleurs. Ce poème rejoint la poésie traditionnelle roumaine (Eminescu, Alecsandri...). Le même cas pour le poème *La valse des églantines* (A. Macedonski), où la valse des fleurs est personnifiée, se transformant dans une “valse fantastique” (Macedonski 1967, 45).

Ainsi, même la reproduction des danses urbaines dans la poésie symboliste roumaine bascule, finalement, dans l'éloge de la nature champêtre et de la ruralité.

## La vision de la danse dans la poésie contemporaine

Si les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle intervertissent les danses — humaine et végétale, voire florale, ou bien la nature s'exprime par l'intermédiaire de la danse humaine, les poètes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sous le dictat du modernisme, se détachent de l'aspect ethnique de la danse, de sa description pittoresque et détaillée. C'est la poésie des essences — la danse est réduite aux gestes, aux signes. Les poètes jonglent aisément avec les notions de *macrocosme* et *microcosme*, les mélangeant, les substituant l'un à l'autre.

Nichita Stănescu (1933-1983), poète majeur des années '60-70, imagine sa danse à travers l'histoire d'amour d'un couple, entremêlant tout naturellement le matériel et l'immatériel, en les domptant à leur tour: “Lorsque je planais entre les colonnes, / dans des diaphanes tourbillons, / ton corps collé contre ma poitrine / transperçant mon âme.” (Stănescu 1975, 34). Le mouvement de la danse se confond avec le mouvement du sentiment amoureux, en défiant les lois de la gravitation, en entretenant le macrocosme et le microcosme: “C'est comme si un jour un soleil / que j'ai heurté avec le regard / a écrasé son or rond / en s'approchant si près, // que j'ai refroidi avec mon souffle, / avec mon regard le façonnant / en une jeune femme / pleine d'arôme, rêveuse.//” (35). Grâce aux métaphores et aux personnifications la danse de l'univers est rendue à la dimension humaine:

Oh, sur un lit de nuages noirs / une femme est allongée. / Corps d'or, seins d'or, / une femme est allongée. // Les nuages planent tout près / elle dort comme de pierre, / et moi je bouscule le nuage sur le firmament / avec le battement de mon cœur // (35).

La posture du poète est semblable à celle du Créateur, qui réalise ses rêves en réinventant le Cosmos. Le Cosmos entraîné dans une danse féérique.

Dans un monde vacillant et incertain bascule la *danse* existentielle d'Ana Blandiana (née en 1942), poétesse emblématique des années '60-80: “La lettre trahit / Le silence trompe / Le signe est ambigu / Le cri est faux / Le chuchotement – incertain / L'œil – hypocrite / L'étreinte / Juste une danse.” (Blandiana 1983, 286). Par ces énoncés succincts et lapidaires se configure une existence ambiguë, esquissée par une danse aussi trompeuse que l'étreinte, que le tourbillon cosmique, que l'illusion: “Messages infirmes

/ Chiffres perdus / Le long le large / En haut ou de chant / Le ciel bleu / N'est que la profondeur / De la grosse couche / De néant" (286). La danse comme la poésie génère une illusion d'une vérité, d'un monde imparfait.

Les descriptions de la danse se transforment en les descriptions de l'univers, semblables aux formules scientifiques, dépouillées des enjolivures de la poésie romantique ou symboliste. On n'est plus dans la danse rituelle, mais dans le *rituel* d'une *danse existentielle*, d'une danse illusoire, allant du microcosme vers le macrocosme et vice versa.

## La danse animale: le retour à la nature

Vers la fin des années '80 le regard des écrivains sur la danse évolue vers l'écologie, en accord avec l'air du temps. Dans un récit de Mircea Nedelciu (1950-1999) *Dansul cucușului* [La danse du coq de bruyère], paru en 1989, l'histoire du couple humain évolue en parallèle avec la description de la mystérieuse danse du coq de bruyère, également connue comme "parade amoureuse."

L'existence modeste des intellectuels du village est plutôt privée de sorties aux bals ou fêtes: "Même étudiants, nous n'allions pas souvent danser" (Nedelciu 1989, 51).

Les scènes de chasse, avec les fameuses danses des coqs, présentent une revanche sur la vie monotone des humains. Le rituel des chasseurs est contrebalancé par les danses rituelles des oiseaux:

On se lève au plus noir de la nuit et on monte comme le lynx, sans faire le moindre bruit, jusque tout là-haut, jusqu'à leur terrain de parade, un endroit secret, qui n'est pas à la portée du tout-venant. [...] Là, au fond de la sapinière, on voit le coq faire la roue, tourner sur lui-même en tremblant et allongeant le cou, la queue en éventail (53).

Même s'il s'agit d'une danse rituelle animale, c'est tout de même l'homme qui lui a donné cette définition. Il se peut que la danse animale soit à l'origine de celle humaine, suivant les mêmes instincts dans son imitation. Le rite de la chasse est complété par celui de la danse du coq. En gardant des liens étroits avec la nature, les chasseurs ne tuent pas l'oiseau. Épargnant les animaux, ils contribuent à la sauvegarde de l'espèce animale: ainsi, la danse rituelle animale s'avère un gage de vie, en assurant la perpétuité de l'espèce et la diversité de notre monde.

Selon notre étude sur les transfigurations littéraires de la danse, concernant les exemples les plus parlants de la littérature roumaine, on a pu constater une fréquence assez soutenue du sujet de la danse, voire de la danse ethnique. Pour faciliter l'analyse des œuvres, nous avons respecté une certaine chronologie, mais, surtout, une classification thématique, selon la danse.

Chez les poètes romantiques, voire traditionnels, la danse ethnique peut parfois se déployer par l'intermédiaire des figures mythologiques étrangères (comme les ondines).

Alors que dans la poésie symboliste les danses citadines évoluent souvent au milieu de la nature, lieu de prédilection de la danse ethnique.

multiples et variées, les transfigurations littéraires de la danse sollicitent autant la poésie que la prose ou la dramaturgie. Dans la plupart des cas, c'est la danse ethnique, voire rituelle, qui en est la vedette. En débutant dans son rôle de relayeur identitaire, la *hora* a continué son périple symbolique à travers les œuvres de plusieurs auteurs. Réjouissante ou menaçante, confinée par une fête ou débordante aux confins de l'univers, ineffable ou matérialisée dans les traits d'un personnage — la danse se décline sous les différents noms de la danse ethnique, mais peut également s'esquisser par quelques mouvements de l'esprit.

Dans les fragments cités, nous avons pu observer la double figuration de la danse ethnique — ludique et rituelle. Même si le rituel de la danse ancestrale échappe au monde contemporain, la littérature le ressuscite symboliquement, plaçant ainsi la danse sur la voie du mythique.

## BIBLIOGRAFIA

- ALECSANDRI, V. 1970. "Hora Unirei." In *Poezia română clasică*. Vol. 2. București: Editura Minerva.
- BACOVIA, G. 1981. "Vals de toamnă." In *Anthologie de la poésie roumaine*. Paris: Les éditions Nagel.
- BARGUES-ROLLINS, Y. 1999. "Usure d'un cliché: la danse macabre au XIX<sup>e</sup> siècle." In A. Montandon (ed.). *Écrire la danse*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- BIRLEA, O. 1982. *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Cartea Românească.
- BLANDIANA, A. 1983. "Dans." In Id. *Ora de nisip*. București: Editura Eminescu.
- EMINESCU, M. 1984. "Ondina." In Id. *Poezii. Proză literară*. Vol. 1. București: Cartea Românească.
- GOGA, O. 1967. "Hora valurilor." In Id. *Cîntece fără țară*. București: Editura pentru literatură.
- IOSIF, Ș.O. 1981. "În bal." In Id. *Versuri*. București: Editura Eminescu.
- MACEDONSKI, A. "La valse des églantines." in Id. *Opere*. București: Editura pentru literatură.
- MANOLESCU, N. 2008. *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Editura Paralela.
- NEDELCIU, M. 1989. *La danse du coq de bruyère*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- PETRESCU, C. 1976. *Jocul ielelor*. București: Editura Minerva.
- PILLAT, I. 1985. "Călușarii." In Id. *Opere*. Vol. 2, București: Editura Eminescu.
- . 1985. "Hora." In Id. *Opere*. Vol. 2. București: Editura Eminescu.
- PIRU, A. 1965. *Liviu Rebreanu*, Bucarest: Meridiane.
- REBREANU, L. 1929. *Ciuleandra*, trad. M. Braunstein, M. Bousquet. Paris: Baudinière.
- . 1930. *Ciuleandra*, trad. it. V. Isopescu. Perugia-Venezia: La Nuova Italia.
- . 1968. "Hora morții." In Id. *Opere*. Vol. 2, București: Editura pentru literatură.
- . 1975. "Ciuleandra." In Id. *Opere*. Vol. 7, București: Editura Minerva.
- . 1992. *Madalina*, trad. J.L. Courriol. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- STANESCU, N. 1975. "Dansul." In Id. *Starea poeziei*. București: Editura Minerva.
- STAVRI, A. 1970. "Hora." In Id. *Poezia română clasică*. Vol. 3. București: Editura Minerva.
- VĂCĂRESCU, I. 1970. "Ielele." In *Poezia română clasică*. Vol. 1. București: Editura Minerva.

