

**Les thèses du doctorat**

LE CONTE ORIENTAL EN FRANCE, DE GALLAND A NERVAL : INVENTIONS D'UN GENRE

Farkas Enikő

Directrice de recherche : Dr. Lőrinszky Ildikó



UNIVERSITÉ DE DEBRECEN

École doctorale « Sciences littéraires »

Debrecen, 2013

## 1. Le sujet et l'objectif de la thèse

Notre thèse a pour objet et pour titre les inventions du conte oriental en France entre le début du XVIII<sup>e</sup> et le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, soit la période qui sépare l'œuvre d'Antoine Galland et celle de Gérard de Nerval. Notre corpus, par nécessité donc, comprend, outre la traduction des *Mille et une nuits* par Galland (et la critique littéraire s'y référant), *Zadig* de Voltaire, *L'Oiseau blanc, conte bleu* de Diderot, *La Dernière Fée ou la Nouvelle lampe merveilleuse* de Balzac, *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies* de Nerval.

Dans notre travail, nous nous penchons sur l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse, pour définir l'acception du terme « Orient » aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Selon la conception des Lumières, La Méditerranée, Constantinople et Le Caire font partie du Levant, tandis que l'Orient regroupe les pays qui sont – nous reprenons les termes de l'*Encyclopédie* – les plus éloignés des Français, c'est-à-dire la Chine, le Japon, le Mogol, l'Inde, l'Arabie et la Perse. À part cette brève définition géographique, les rubriques « orientales » du dictionnaire de Diderot et d'Alembert sont historiques (« Byzance ») ou philosophiques (« les gnostiques », « Zoroastre », et portent avant tout sur la tradition occultiste). Alors que le *Grand dictionnaire* de Larousse consacre, lui, une colonne entière au sens « géographique » du terme (t. XI, 1874), pour, du reste, le remettre en question : « Rien de plus vague, en effet, rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom.»<sup>1</sup> Bien que la distinction Levant/Orient disparaisse avec le temps, l'incertitude persiste : l'Orient apparaît souvent dans les œuvres littéraires comme le synonyme de l'Asie, tandis que d'autres écrivains considèrent l'Afrique et Gibraltar comme parties intégrantes de l'Orient. D'autres artistes enfin, comme Victor Hugo, Charles Nodier et Théophile Gautier, y ajoutent aussi l'Espagne, et ce faisant, aussi de la confusion, offrant encore et toujours l'image d'un Orient aux frontières extensibles.

Nous regardons l'intérêt général manifesté par l'Orient à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (on a parlé de « Renaissance orientale ») pour tenter d'en saisir les différentes sources qui ont installé

---

<sup>1</sup> BERCHET, Jean-Claude, *Le voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont, 1985, pp. 3-4.

une atmosphère, pour ainsi dire, orientaliste. Raymond Schwab, dans un livre important sur le phénomène, parle d'une deuxième Renaissance qu'il oppose à la première, à savoir celle de l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle. Schwab s'enthousiasme : pour lui, il s'agit d'un renouvellement extraordinaire, produit en grande partie par l'arrivée des textes sanscrits en Europe. Il compare la découverte de ces textes à celle des manuscrits grecs après la prise de Constantinople au XV<sup>e</sup> siècle. L'enthousiasme de Schwab, on le sait, fait allusion à Edgar Quinet qui a comparé, cent ans plus tôt, la découverte des manuscrits hindous à celle de *l'Iliade* et de *l'Odysée*.<sup>2</sup> Le terme de « Renaissance orientale » a d'ailleurs été créé par Quinet lui-même, qui a donné ce titre à l'un des chapitres essentiels de son *Génie des Religions*, paru en 1841.

Le sujet de notre thèse est relativement peu étudié. Alors que le conte a engendré une importante série de travaux, une impression de vide se fait jour dès lors qu'on regarde le fond de la production qui a été faite sur le conte oriental en France. Bien que les recherches sur l'introduction du genre dans la littérature française, en l'occurrence sur *Les Mille et Une Nuits* et ses diverses traductions depuis Antoine Galland soient aujourd'hui en plein essor<sup>3</sup>, l'évolution et la métamorphose du conte oriental aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, période à laquelle nous nous intéressons dans le présent essai, n'a été effleurée qu'en partie par les travaux universitaires des dernières décennies<sup>4</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le conte est un genre typiquement occidental. Le conte oriental apparaît donc en Europe comme une nouveauté : par conséquent, dans notre thèse nous parlons de la naissance et de l'évolution du genre. En effet, après la vogue qui a été la sienne, considérable, plus ou moins souterraine, le conte oriental a dû s'adapter à son nouvel

---

<sup>2</sup> SCHWAB, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, chap. I<sup>er</sup>. Pour une approche différente, voir *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* d'Edward Saïd, Paris, Le Seuil, 2005, 422 p.

<sup>3</sup> Nous pensons entre autres aux travaux de Claude Bremond et d'Aboubakr Chraïbi à l'INALCO, ainsi qu'à ceux de Jean-Paul Sermain à l'Université Paris IV-Sorbonne.

<sup>4</sup> Nous nous référons ici au travail d'une équipe de recherche sur le conte merveilleux et le conte orientalisant à l'Université de Grenoble, en coopération avec l'Université de Lyon, l'Université Northwestern (États-Unis), l'Université de la Réunion, l'Université de Séville et l'Université de Valenciennes. La revue annuelle qu'ils publient s'intitule *Féeries*. Le premier numéro de la revue, *Le Recueil* a paru en 2004, et le deuxième, publié en 2005, porte sur le conte oriental.

auditoire. Entre ses qualités intrinsèques et la perception locale, occidentale par conséquent, le conte s'est laissé appréhender, a eu ses résistances, ses compromis – il a émergé sous la plume des plus grands, tous séduits par cette liberté, par cet imaginaire nouveau. Mais où commence et où s'arrête le conte oriental ? De la traduction-adaptation de Galland au *Voyage en Orient* de Nerval, les métamorphoses du genre sont indéniables. Ces métamorphoses supposent, nous l'avons dit, des compétences intrinsèques au genre lui-même, une manifestation de ses qualités dans un cadre spécifique – sa réalité est inséparable de l'acte de la réception. En somme, le conte est le produit de sa réception, mais aussi le produit de son action, de son impulsion, car il vient à la demande du public, et concourt à le séduire et à l'instruire, comme le préconisait l'idéal classique, mais aussi à le surprendre et à le transformer, selon les exigences de l'idéal moderne ; en somme, il est la conscience de cette demande, et la mémoire des événements historiques s'y référant, il convient donc de l'appréhender ainsi.

## 2. La structure de la thèse et les méthodes utilisées

Dans l'introduction de notre thèse, nous soulignons l'importance du travail de Galland. Car la vogue du conte oriental voit le jour au tout début du siècle des Lumières par la traduction des *Mille et Une nuits*<sup>5</sup> – des contes arabes jusqu'alors inconnus en Europe. Antoine Galland est donc à l'origine de cette vogue : il est le traducteur et le créateur d'une œuvre qui n'a cessé d'agiter la sensibilité de son époque et même au-delà. Le premier volume des *Nuits* paraît en 1704, et les derniers deux ans après la mort de Galland, en 1717. Cette traduction va profondément bouleverser l'évolution de la prose narrative européenne<sup>6</sup>. Comme le souligne Paul Hazard dans son ouvrage important, intitulé *La Crise de la conscience européenne*<sup>7</sup>, quand Galland traduit *Les Mille et une nuits*, la France et

---

<sup>5</sup> Nous utiliserons dans notre thèse l'abréviation « Les Nuits », très courante dans les textes critiques concernant les contes arabes.

<sup>6</sup> Antoine Galland, *Voyages inédits*, édition critique établie par Manuel Couvreur et Didier Viviers, Paris, Honoré Champion, 2001, 356 p.

<sup>7</sup> Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin, 1935, p. 179-180. « Avant même les débuts de cette crise diagnostiquée au vingtième siècle par Paul Hazard, s'opère une mise en

l'Occident traversent une crise identitaire et culturelle sans précédent : « la France se définit dans sa relation conflictuelle avec Rome et Athènes, après quoi elle a aimé puis banni les littératures italiennes et espagnoles de son temps »<sup>8</sup>. La France se tourne aussi vers son propre héritage, vers sa mémoire occultée, considérée jusque-là comme primaire, voire triviale, pour en découvrir les trésors oubliés, à savoir les contes et les légendes populaires. C'est dans ce contexte particulier que Galland a introduit *Les Mille et une nuits*, jouant ainsi le rôle de passeur entre deux mondes qui se seraient difficilement croisés sans lui<sup>9</sup>.

Aussi, des auteurs français tels que Voltaire et Diderot commencent à s'intéresser au conte oriental. Pour preuve, Voltaire donne à son *Zadig* le sous-titre « Histoire orientale ». Diderot partage *L'Oiseau blanc, conte bleu* en sept soirées, en s'inspirant ainsi de la structure des *Mille et Une Nuits*. *La Dernière Fée ou la Nouvelle Lampe merveilleuse* est une version moderne d'*Aladin*. Nerval, dans *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies* réécrit l'histoire d'une figure légendaire de l'Orient, la reine de Saba. Chacun des chapitres de notre développement correspond à l'étude d'un conte. Évidemment, le premier chapitre ne peut pas traiter tous les contes des *Mille et Une Nuits*, nous analysons donc surtout les contes du premier volume, tels que le récit cadre (l'histoire de Scheherazade et de Schahriar), « Le marchand et le génie », « L'histoire du pêcheur », « L'histoire de Sindbad » et « L'histoire de Nouredin Ali », ainsi qu'un conte du deuxième volume (« L'histoire de Nouredin et de la belle Persienne ») et un conte du troisième volume (« L'histoire d'Ali Baba »).

---

question des valeurs philosophiques, religieuses, sociales, politiques des sociétés européennes par l'ouverture à l'Ailleurs à travers les récits de voyage. Pour la littérature de voyages proprement dite, ou si l'on préfère les récits concernant les expériences réellement vécues, la date de 1620, retenue comme *terminus ad quem* par Numa Broc dans son ouvrage intitulé *La Géographie de la Renaissance, 1420-1620* (Paris, Édition du CTHS, 1986), pourrait servir de point de départ. Cette mise en question implique une acceptation relativiste de la diversité des mœurs, des gouvernements, des croyances, substituant à l'introuvable vérité universelle l'infinie diversité des vérités locales. » (Jean-Michel Racault in *Histoire de la France littéraire*, sous la direction de Michel Prigent, Paris, puf, 2006, Volume II : « Classicismes » dirigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, chapitre intitulé « Voyages et utopies », p. 292. et 298.)

<sup>8</sup> Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009. p. 37.

<sup>9</sup> Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, 2009, p. 37.

À travers ces analyses, se dessinent trois axes majeurs, à savoir l'écriture (la forme), l'Orient, les légendes et les mythes (en l'occurrence l'imaginaire du conte, ou plutôt les imaginaires), et enfin l'histoire (c'est-à-dire la politique du conte). En ce qui concerne notre premier axe, nous nous intéressons moins à la définition du conte qu'à son emploi, à savoir son rapport étroit avec l'oralité. Quant à notre second axe, elle traite l'imaginaire oriental des Lumières et des romantiques. La troisième axe de notre analyse, souligne, quant à elle, qu'un genre au premier abord très éloigné des préoccupations politiques, peut rendre compte du contexte social dans lequel il a été écrit, et même agir sur celui-ci. Mieux encore, le genre apparaît comme une véritable armature formée de mots contre le pouvoir en vigueur.

Dans le premier chapitre de notre thèse, consacré à la traduction des *Mille et Une Nuits* réalisée par Antoine Galland, nous avons cherché à dire à travers l'étude du récit emboîté, à travers les renvois au récit-cadre des contes arabes, que la communication a ceci de particulier : elle doit se confronter à l'altérité. En somme, si la parole circule, elle assure la cohésion du groupe, qui assure à l'individu sa part d'existence dans un combat commun qui ne connaît qu'une limite : la mort. Mais que l'on attribue à la parole le dessein de tuer (ce que fait le conte raconté par le père de Scheherazade pour dissuader sa fille de son entreprise – entreprise qui vise à sauver les jeunes filles de royaume des Indes de la barbarie du roi Schahriar – , et ce que font parfois les sociétés totalitaires), et vous obtenez des replis sur soi aussi intraitables qu'absurdes. Ce que nous avons cherché aussi à montrer, c'est que le lien heureux entre conteur et auditeur n'est pas naturel, ne va pas de soi. Il s'édifie, comme le prouve l'analyse d'un autre conte des *Mille et Une Nuits*, intitulé *Histoire du Jeune roi des Îles noires*, grâce à une accumulation d'intrigues à vocation performative.

Nous avons tenté de démontrer que le conte oriental s'appuie sur des personnages (Scheherazade, les génies, le marchand, le laboureur, les sultans, les esclaves pleines de science, etc.), moins sur leur caractère que sur leurs intentions, ou plus précisément leurs sentiments – des sentiments à vif, contrariés par la mort. Entre le désir de tuer, d'aimer, de se compromettre ou de ne pas se compromettre, il y a des nuances susceptibles de construire des histoires qui se répondraient les unes aux autres, et d'édifier des sentiments frappants, et par conséquent facilement assimilables pour la mémoire qui en appelle à ces

modèles pour les éclairer dans des situations propres. Ces désirs qui incombent aux héros, du plus noble, au plus vil, confrontés les uns aux autres, contribueraient à créer des situations d'évitement, lesquelles renvoient indéfiniment à la situation de contagion initiale, c'est-à-dire à la propre histoire de Scheherazade.

Nous avons abordé le rôle central des femmes dans *Les Mille et Une Nuits* à travers ce constat. L'analyse confirme que la construction des récits s'agence autour d'une situation vitale et autour des figures et des intentions propres à la dépasser. Dans *l'Histoire d'Ali Baba*, avec le concours de la rusée Morgiane, l'esclave de Cassim, le frère du protagoniste, la noblesse et le cœur l'emportent sur la mort et l'avidité – et le combat, qui prolonge en quelque sorte la parole de Scheherazade, se décline avec toutes les nuances du désir, du plus noble au plus vile. Dans le récit qui met en scène la belle Persienne, une autre esclave exceptionnelle, nous retrouvons une construction et des intentions semblables, à ceci près que le récit se présente sous le double signe du sacrilège et de la rédemption, et ce dans les rouages mêmes du pouvoir. Sacrilège d'avoir été possédée alors qu'elle était destinée au roi, de Balsora, Zineby, rédemption pour le dessein qu'on lui assigne en lui faisant épouser Nouredin, le fils du vizir Khacan. Les concepts du sacrilège et de la rédemption sont élargis au fil du récit à la religion, et proposent un regard mêlé à une certaine vision de l'art, sur les rouages du pouvoir. En somme, l'histoire de la belle Persienne (il s'agit d'une jeune femme qui danse, joue du luth et boit du vin devant des hommes et les incite à faire de même) est un appel au respect de la conviction de tout à chacun.

Ces concepts (sacrilège, rédemption, droit à l'hérésie), Voltaire les a repris dans son conte oriental et philosophique, *Zadig*, pour donner sa propre conception de l'art et de la société. Dans le deuxième chapitre de notre thèse, consacré à ce conte voltairien, nous avons suivi la même démarche que nous avons adoptée dans le chapitre précédent. Nous nous sommes intéressés donc moins au genre qu'à son utilisation, et donc à son détournement. Néanmoins, les codes du genre nous ont servi dans notre démonstration. Car nous pensons que la vérité d'une œuvre se cache dans la réappropriation : le détournement ne doit pas être confondu avec la rupture pure et dure. *Les Mille et Une Nuits* seront lues, discutées, analysées scrupuleusement, puis imitées – la naissance de *Zadig* procède de cette démarche-là. Il faut lire ce dernier dans cette perspective-là, car nous pensons qu'il n'y a pas

de contes mais un conte – un conte unique, en raison des objectifs relatifs au genre lui-même, introduit par Galland. Aussi, il ne faut pas écarter, comme nous l’avons dit, le genre lui-même, en ce sens que le conte oriental aurait ce projet en son sein, à savoir sa réappropriation par d’autres, à travers les langues et les époques, et donc sa capacité à faire entendre sa propre voix, quoi qu’en disent ceux qui se réclament d’une rupture pleine et entière, au premier rang desquels, Voltaire.

Notre héros, Zadig, comme les personnages des *Mille et Une Nuits*, est mu par le désir d’être heureux, du moins il croit qu’il pourrait l’être en convolant avec l’objet de son désir : Sémire. Voltaire déplace le désir de Zadig, oriente ses intentions, pour en tirer une leçon ou une morale – il le corrompt pour s’écarter autant que possible de cet usage pratique du conte qui concerne la relation heureuse entre conteur et auditeur, et qui assure la perpétuelle circulation de la parole dont nous avons déjà parlé chez Galland. Comme dans le conte qui met en scène la belle Persienne, le récit de Voltaire est marqué par le double signe du sacrilège et de la rédemption. Mais la rédemption dont il est question ici est la marque d’un désenchantement voulu et subi tout à la fois, à travers une expérience qui a montré ses limites – et à partir de quoi Zadig se débarrasse de la naïveté de ses contemporains. Zadig répudiera Azora – l’épouse à qui était dévolue la tâche de le consoler de sa déception avec Sémire. De cette expérience, il en tirera une sagesse renforcée et profonde, loin des agitations humaines.

Car comment élaborer une vérité supérieure quand le mensonge est une règle, qui corrompt tout sur son passage, y compris le désir le plus sincère en apparence, et donc le plus prometteur ? La situation de Zadig tend vers l’absurdité, et non vers la transcendance, ce qui laisse entendre le profond pessimisme de Voltaire. À la différence des *Mille et Une Nuits*, qui proposent la circulation de la parole, Voltaire, par l’intermédiaire de son héros, fait l’éloge de l’ascèse – la pensée ne doit pas se confondre avec le plus grand nombre. Pourtant, nous l’avons dit, la communication a ceci de particulier : elle doit se confronter à l’altérité, en somme, si la parole circule, elle assure la cohésion du groupe, qui assure à l’individu sa part d’existence dans un combat commun qui ne connaît qu’une limite : la mort. Or ce combat n’est pas commun ici, et la part d’existence qui est dévolue à chacun équivaut à une

part de médiocrité aux yeux du philosophe. La mort de la vérité ne viendrait pas d'un déficit de communication mais d'un excès de communication.

Denis Diderot, dans *L'Oiseau blanc, conte bleu*, transpose, à l'instar de Voltaire, les mœurs de son époque dans un cadre oriental : nous avons donc tenté un rapprochement entre sa posture polémiste et celle de Voltaire, à travers une dynamique commune que nous avons relié aux *Mille et Une Nuits*. Dynamique que nous avons prolongé aux romantiques, chez lesquels l'Orient devient le cadre idéal pour l'émergence d'une esthétique en conflit avec une époque décevante. Ainsi, *La Dernière Fée ou la Nouvelle lampe merveilleuse* de Balzac, bien qu'elle puise abondamment dans l'imaginaire d'*Aladdin* dont elle est la réécriture moderne, se veut également une critique de la civilisation et de l'aristocratie de la France du début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Enfin, Gérard de Nerval fait dans *L'Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies* un usage différent, moins direct de la politique par rapport à ses prédécesseurs. Car il ne faut pas oublier que Nerval publie le *Voyage en Orient* après la répression de la révolution de 1848, à une époque où l'illusion de la poésie et de la politique qui marcheraient d'un commun accord est à jamais révolue.<sup>10</sup>

### 3. Les résultats de notre recherche

Comme nous l'avons vu avec Diderot et Voltaire, les philosophes des Lumières ont instrumentalisé le genre et les mœurs orientales pour peindre la société de leur temps. Les auteurs romantiques, nous l'avons vu avec Nerval, et dans une moindre mesure avec Balzac, y ont recours selon le leitmotiv : faire coexister le réel et le merveilleux et faire pencher la balance du côté du conte, quand les premiers prônaient un merveilleux allégorique et ironique en lien avec ce même réel. Ce compagnonnage entre merveilleux et réel est porté par une rêverie chez les romantiques, c'est-à-dire par un être qui se sent porté par quelque chose qu'il faut à chaque fois s'efforcer d'identifier, et d'impliquer ce faisant de façon conjointe et implicite le commun des mortels à qui est destiné le conte. Le rêveur qui se cache derrière la narration en interpelle un autre, en somme, le lecteur ou les lecteurs, à

---

<sup>10</sup> Voir à ce sujet les articles de Jean-Nicolas Illouz.

l'instar de la tradition orale du conte. Il le convie à se détacher des problèmes terrestres via la fiction qu'il se propose de lui conter, nous sommes à la fois dans une complicité et une initiation censées amener l'un et l'autre à se défier de la pesanteur imposée par le réel et par extension à se défier de la mort.

La mort dans le conte classique est une menace à même de faire accomplir au héros des aventures et des exploits : les Lumières ont ramené ces exploits au rang de défaites propres à isoler le héros ; l'ascèse et le pessimisme qui en découlent rompent radicalement avec l'une des particularités emblématiques du conte oriental, à savoir faire circuler la parole. Un geste qui impliquait une confiance trop aveugle au génie populaire. Cette rupture se traduit aussi au XIX<sup>ème</sup> siècle : pour l'écrivain romantique l'exploit, qui lui fera contourner la mort, réside dans l'essence supérieure qui le porte à rêver, d'où la posture de l'écrivain élu par Dieu (lyrisme romantique).

Le conte se distingue du réel que s'il se confond avec lui dans une lutte constante et antagoniste, l'écrivain romantique comme le philosophe des Lumières est dans la quête de l'in vraisemblable, dans une quête constante via l'intertextualité : l'imitation étant en quelque sorte une relation privilégiée avec une confrérie d'élus qui partagent la même répulsion devant un réel décevant, la même foi également en la fiction et en ses codes partagés. En d'autres termes, il s'agit des histoires qui étroitement liées les unes aux autres concourent à édifier cette vérité supérieure à laquelle aspire l'esprit humain. En somme, le conte oriental fait preuve de qualités exceptionnelles. À l'instar des personnages de la commedia dell'arte, des figures et des caractéristiques se retrouvent d'un conte à l'autre, et d'une époque à l'autre, gardant certains traits, se démarquant d'autres et s'en arrogent de nouveaux. Bref, le conte oriental mue mais ne disparaît pas, une qualité d'adaptation propre à le remettre constamment au goût du jour.

#### 4. Publications concernant le sujet de la thèse

##### a) Articles

- « Soulever un coin du voile d'Isis : quête érotique et mystique dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », in « *Du sexe, rien d'autre* », *Actes du colloque des Journées d'Études françaises (Debrecen, 2007)* in *Studia Romanica*, publication annuelle du Département de Français de l'Université de Debrecen, comité de rédaction : Sándor Kálai, Ildikó Lőrinszky, Franciska Skutta , Debrecen, 2008, pp. 153-161.
- « "J'aime à conduire ma vie comme un roman" : l'écriture de soi dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », in *Actes du colloque de la 8<sup>ème</sup> des Journées d'Études françaises*, Veszprém, Université de Pannonie, 2009, pp. 69-74.

##### b) Comptes rendus

- Note de lecture sur Lorand Gaspar, *Arabie heureuse*, in *Altermed. La Méditerranée autrement*, sous la dir. de S. Goumeziane, Paris, Non Lieu, 2008, n° 2, pp. 154 -157.

#### 5. Autres publications

##### a) Articles

- « Guillevic és Nemes Nagy Ágnes : két objektív költő a 20. században », in *A mi francia költők, Guillevic*, sous la dir. de Gorilovics Tivadar, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, Série « Littérature mondiale » (« Orbis Litterarum »), Debrecen, 2009, pp. 118 -131.
- « Le roman confession d'une déracinée : *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui », in *Cahiers francophones d'Europe Centrale-Orientale*, Revue annuelle de pluriculturalisme avec le concours du Département d'Études Française et Francophones de l'Université de Pécs, sous la direction d'Árpád Vígh, Pécs, 2011, pp. 163-168.

##### b) Comptes rendus

- Note de lecture sur Judith Katzir, *Chère Anne. Journal amoureux d'une adolescente israélienne* , in *Altermed*, éd. cit., n° 3, 2009, pp. 175-178

### c) Traductions

- Choix de poèmes de Sándor Kányádi : *Chanson d'automne équivoque (Felemás őszi ének)*, *Dans le dos de Dieu (Az Isten háta mögött)*, *Sous la Croix du Sud (Dél keresztje alatt)* et *Pour moi le ciel (Nekem az ég)*, *Altermed*, sous la dir. de Smaïl Goumeziane, Paris, Non Lieu, 2011, pp. 69-73. (avec Madjid Talmats)