ART DU MYSTÈRE ET INTERTEXTUALITÉ. ÉTUDE COMPARATIVE : MATEIU CARAGIALE ET BARBEY D'AUREVILLY

Adriana APOSTOL

Résumé

Le présent article a comme point de départ l'allusion explicite à Barbey d'Aurevilly dans la nouvelle « Remember» de Mateiu Caragiale, un exemple d'intertextualité explicite, qui nous amènera à une relecture de « Remember» et des « Diaboliques » , car c'est celui-ci le rôle de l'intertextualité, des flux et reflux d'un texte à l'autre. L'un des points communs entre « Remember» et «Les Diaboliques » (surtout «Le Rideau cramoisi » et «Le Dessous de cartes d'une partie de whist») est le mystère dans lequel plongent les personnages et l'histoire, un mystère entretenu comme tel jusqu'à la fin du récit, qui au lieu d'éclaircir, reste opaque. Il s'agit d'un fantastique de la réalité, où toute „l'atrocité" réside peut-être dans la manière de raconter.

« *L'enfer vu par un soupirail* » ... Qui ne connaît pas l'image déjà célèbre associée à l'art narratif de Barbey d'Aurevilly ? Le secret et le mystère dont sont enveloppés ses personnages ? L'épigraphe même de la nouvelle *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* annonce une « illusion d'histoire »[1], puisque, à moitié-éclairée, une histoire effrayante devient 'atroce' : « *Ce qu'on ne sait pas centuple l'impression de ce qu'on sait. Me trompé-je ? Mais je me figure que l'enfer, vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier*», dit le narrateur second du *Dessous de cartes*.

Ce fut littéralement, par un trou de la serrure, qu'Alvare, le héros de Cazotte[2], surprend Biondetto/Biondetta femme – diable jouer magnifiquement du piano et improviser une chanson qui parle de sa nature (*fille du ciel et des airs* ; *Hélas ! disait-elle, cela devient impossible. Quand il me connaîtrait pour ce que je suis, mes faibles charmes ne pourraient l'arrêter* ») et de son amour envers Alvare.

Le tableau de Jan Gossaert (1470 ?- 1533) représentant la scène biblique de la 'Tentation de Saint Antoine', repris et commenté par Caillois[3] en tant qu'exemple de fantastique insidieux, illustre au niveau pictural la métaphore de « l'enfer vu par un soupirail ». A première vue c'est l'architecture qui semble étrange, trop de faste architectural pour le siège d'un ermite. La tentation est grande, une jeune fille très belle, vêtue en soie, devant une porte en forme d'arche, donant sur un riche paysage, offre à Saint Antoine un pot qui pourrait cacher des trésors. Pourtant Saint Antoine recule devant la jeune beauté, puisqu'il y a un petit détail qui fait basculer l'image du paradis promis : la belle robe de princesse laisse entrevoir quelque part dans un coin d'ombre une patte à griffes, monstrueuse.

Le fil unissant tous ces exemples tient à la modalité de suggérer le surnaturel. Suggérer, non pas nommer ou faire brusquement surgir l'impossible, voilà un art de conter dans la descendence de Poe pour qui la totalité d' effet est le but du récit bref, où tout mot figure avec une intention finale. Chez Barbey d'Aurevilly, surtout dans ses *Diaboliques*, il ne s'agit pas d'un surnaturel proprement-dit, tel qu'il est défini par les théoriciens classiques du fantastique, mais plutôt des faits choquant par les circonstances bizarres, mystérieuses où ils se produisent. Mlle Alberte est enveloppée de mystère, on ne sait rien d'elle sauf la description qu'en donne le héros (devenu narrateur), elle ne parle

BDD-A23772 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:45 UTC)

pas, elle s'expie pendant l'acte sexuel dans la chambre du jeune sous-lieutenant Brassard, à l'époque logeant chez les parents de Mlle Alberte. Le même mystère dans la présentation de Marmor de Karkoël, de la comtesse du Tremblay de Stasseville, ou de Mesnilgrand, pour ne nommer que quelques uns des personnages des *Diaboliques*.

Et pourtant fantastique, il y en a, même si les événements en eux-mêmes ne renvoient plus à aucune apparition du diable, à aucune métamorphose ou transformation. Une mort, une disparition, voilà des faits bien réels, qui arrivent quotidiennement ; des faits divers atroces. « *Peut-être tout le mérite de son histoire était-il dans sa manière de la raconter* »... dit le narrateur premier à propos du récit du conteur à la soirée chez la baronne de Mascranny, dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*[4]. Toujours à caractère métadiscursif sont les observations de la petite Sibylle et de sa mère, la baronne : « *Empêche-le, maman (...) de nous dire ces atroces histoires qui font frémir* » dit la jeune fille, effrayée mais en même temps désireuse d'entendre l'histoire; « *Quelle abominable comparaison !(...)Ma pauvre Sibylle avait presque raison de ne pas vouloir de votre histoire. Décidément, vous avez un vilain genre d'imagination, ce soir* », commente la mère plus tard, suite à une comparaison employée par le conteur (« *Il y était, et la rongeait sous les apparences et la renommée, comme les vers qui seraient au cadavre d'un homme avant qu'il ne fût expiré* »).

Notre parcours jusqu'à présent a fait le sens inverse par rapport à la direction initiale de notre lecture. Le texte de départ qui nous a poussée à faire ces considérations sur le texte de Barbey d'Aurevilly a été la nouvelle de Mateiu Caragiale, *Remember*. On transgresse ainsi des époques et des contextes différents, vu le fait que Barbey d'Aurevilly publie certains de ses *Diaboliques* à partir de 1850, l'ouvrage paraissant en entier en novembre 1874, et Mateiu Caragiale écrit *Remember* en 1911 et la publie en 1924. Cinquante ans séparent les deux ; pourtant ce « dandy », comme la critique a souvent nommé Mateiu Caragiale lit Barbey d'Aurevilly, celui qui avait écrit *Du Dandysme et de George Brummel*. Sont nombreuses les comparaisons entre Mateiu Caragiale et les deux grands décadents français, Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle Adam. Nous ne sommes pas intéressée à l'image du dandy, ni à l'aspect décadent qui ferait de Mateiu Caragiale un cas à part dans la littérature roumaine, à renvois multiples à des aspects de la littérature décadente française. Ce qui nous intéresse dans le présent article c'est l'étude comparative de l'art de raconter des « faits atroces » chez Mateiu Caragiale et Barbey d'Aurevilly, comparaison justifiée par l'entrée du nom français, Barbey d'Aurevilly, dans le récit de Mateiu Caragiale.

« *M-am oprit şi privirea mi-a rămas îndelung pironită asupra acelei ferestre. Ah! Fermecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly ? Dar, în nemuritoarea sa povestire e perdeaua cârmezie, în altele, scrise mai târziu şi atât de timpuriu uitate, sunt geamuri de nu mai ştiu ce culori; la fereastra mea nu era nici perdea, nici geam şi totuşi, în ceaţa verzuie, afară de poleieli şi de oglinzi ce şi ele păreau înzăbrănite, nu se vedea nimic.* »[5]

« *Je m'arrêtai, et mon regard s'attacha longuement à cette fenêtre. Ah, charme des fenêtres illuminées dans l'obscurité, qui oserait encore vous décrire après Barbey d'Aurevilly ? Mais dans son immortel récit, le rideau est cramoisi ; dans d'autres, écrits plus tard et trop tôt oubliés, il y a des vitres de je ne sais plus quelle couleur ; à ma fenêtre, il n'y avait ni rideau, ni vitre, et pourtant, dans le brouillard verdâtre, au-delà des dorures et des miroirs qui paraissaient eux aussi voilés, on ne percevait rien.* »[6]

Qu'il s'agisse d'un « fait atroce », nous l'annoncent le paratexte de *Remember* en épigraphe : « *Ceci est un fait-divers atroce* » *(Les Mémoires du Bal Mabille*), et le commentaire anticipatif de la jeune Sibylle, dans *Le Dessous de cartes* : « *Empêche-le, maman (...) de nous dire ces atroces histoires qui font frémir* »

Pourtant, l'intérêt de *Remember* n'est pas dans le fait atroce, la mort de cet être mystérieux, Aubrey de Vere, dont le sceau avait au centre un sphinx (motif omniprésent

BDD-A23772 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:45 UTC)

chez Barbey d'Aurevilly), l'intérêt et l'originalité du récit de Caragiale est dans le caractère volontaire de son art, un mystère entretenu sinon créé par le discours subjectif du narrateur. Il s'agit bien d'une mort, une mort qui ne surprend plus le lecteur moderne, habitué à ces « atrocités » de la réalité quotidienne, comme elle ne devait pas trop surprendre le lecteur à l'époque où paraît la nouvelle (par ailleurs, au niveau diégétique, l'histoire fait l'objet des journaux pendant quelques jours, pour être totalement oubliée ensuite ; d'autres faits – divers faisant la une des journaux :

« *Pretutindeni aceeaşi tăcere. Citeam ziarele şi-mi venea aproape ciudă; nici măcar un rând în care să se mai pomenească de groaznica pescuire. Sfinxul îşi păstra taina neştirbită.* » (p. 24)

« *Partout le même silence. Je lisais tous les journaux et j'en étais presque dépité ; nulle souvenance de l'horrible pêche. On n'avait sans doute rien découvert. Le sphinx gardait intact son secret.* » (p. 35)

Il n'y a donc pas de fait surnaturel proprement dit ; il y a plutôt le sentiment de manque, puisque le mystère n'est autre chose que manque de lumière, non-savoir. Le narrateur aime la nuit, il est un passioné de la nuit, de l'obscurité. C'est lors d'une de ses promenades dans la nuit qu'il reconnaît Aubrey de Vere (aux sept saphirs), travesti en femme. Ce sera toute une nuit qu'il attendra Aubrey de Vere et s'arrêtera devant l'unique fenêtre illuminée dans l'obscurité d'une nuit étrange, une de ces nuits « plus dangereuses que l'ivresse », où « l'on tue », comme l'insinue Aubrey de Vere, faisant référence à Stendhal.

Et une autre référence littéraire, appartenant cette fois-ci au narrateur, entretient l'atmosphère de mystère, où tant de symboles de la nuit et de la mort réclament un événement tragique, ou du moins étrange, qu'on pressent et redoute. Ovidiu Cotrus[7] voit dans le sentiment du mystère, de la nuit et de la mort les trois facteurs fondamentaux de la nouvelle. Mystère, nuit, mort, ont des sèmes communs /+Obscurité/ ou / -Savoir/, /-Voir/. La fenêtre est symbole du /pouvoir voir/ par excellence, symbole de la transparence, tout comme la lumière. Toute une tradition romanesque en fait le prétexte de descriptions d'intérieurs. Quand la lumière est « étouffée » et qu'elle ne laisse transparaître que de faibles rayons, elle projette des ombres et au lieu de faire voir, elle devient source de mystère et de rêverie. Le narrateur s'exalte devant le charme d'une telle fenêtre et l'image de la fenêtre illuminée dans le noir le porte vers une autre fenêtre dont la lumière diffuse dans la nuit s'entrevoit au delà du rideau cramoisi dans le récit de Barbey d'Aurevilly, *Le rideau cramoisi*. L'intertextualité est explicite. Le procédé dont Bakhtine est le premier à parler, en termes de dialogisme (« la fonction dialogique »[8]), ouvre la « porte »[9] donnant sur un texte où il est question de nuit, mort et mystère.

Le rideau cramoisi porte en titre le prétexte du récit – même ; c'est sous la fenêtre d'une demeure provinciale dans une petite ville de l'Ouest, que la voiture dans laquelle voyage le narrateur et le vicomte de Brassard s'arrête en raison d'un léger accident. C'est la même fenêtre au rideau cramoisi qui avait caché une étrange aventure de jeunesse du vicomte Brassard, comme on va l'apprendre par la suite du texte, devenu récit du vicomte. Jeune sous-officier de dix-sept ans, il logeait dans cette maison, chez un couple de bourgeois. Son seul intérêt était le métier des armes. La fille des hôtes, Mlle Alberte, rentre de la pension. Les seules choses dont on parle à table sont le temps et des politesses banales. Un soir, elle prend la main de Brassard sous la table. Elle répète le geste plusieurs fois, jusqu'un jour où elle ne fait plus rien, ne donne plus aucun signe au jeune homme. Après des semaines de silence, elle vient une nuit le rejoindre dans sa chambre, cette chambre au rideau cramoisi qui cache des moments de la plus intense volupté. Au cours d'une de leurs étreintes voluptueuses, elle s'expire dans les bras de son amant. Affolé, celui-ci veut s'enfuir, il ne sait pas que faire avec ce corps dépourvu de vie dans sa chambre, un corps qui dévoilerait leur affaire et déshonnerait la morte. Il écarte le

BDD-A23772 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:45 UTC)

rideau et veut jeter le corps par la fenêtre. Il finit par s'enfuir, demandant de l'aide à son colonel qui lui donne de l'argent et l'envoie dans une autre ville. De nouveaux ordres l'emmènent dans un autre régiment, il participe à des batailles ; le colonel, qui devait lui envoyer des nouvelles, meurt dans le combat. Il ne saura jamais ce qui était arrivé après son départ.

Le Dictionnaire des Ecrivains Roumains commente l'allusion au *Rideau cramoisi* dans le récit de Caragiale, insistant sur la différence « fondamentale » de « l'esthétique du mystère » chez M. Caragiale par rapport à celle de Barbey d'Aurevilly :

« *Deşi elogiază „ farmecul ferestrelor luminoase în întunecime", estetica mateină a tainei diferă fundamental de aceea a lui Barbey d'Aurevilly. În Le Rideau cramoisi, naratorul, le „chasseur aux histoires", îşi ascunde ipocrit curiozitatea, îşi ispiteşte în mod savant victima, înviorându-i destăinuirea ori de câte ori aceasta şovăie. (...) totul rămâne mister numai din cauza unor conjuncturi exterioare, în afara celui ce se destăinuie sau a celui ce-l provoacă.* »[10]

Il ne s'agit pas d'une esthétique différente, il est bien question d'esthétique du mystère, du non-dit, d'un « fantastique volontaire », entretenu, chez les deux écrivains. Et c'est de Barbey d'Aurevilly que Mateiu Caragiale l'apprend. Premièrement, même si on limitait la camparaison à ces deux récits, tout reste enveloppé en mystère dans *Le Rideau cramoisi*, mais cela ne tient qu'apparemment à des circonstances extérieures. N'oublions pas la dernière phrase du récit du vicomte de Brassard : « *J'aurais pu depuis bien des années, et changé comme j'étais, revenir sans être reconnu dans cette petite ville-ci et m'informer du moins de ce qu'on savait, de ce qui y avait filtré de ma tragique aventure. Mais quelque chose qui n'est pas, certes, le respect de l'opinion, dont je me suis moqué toute ma vie, quelque chose qui ressemblait à cette peur que je ne voulais pas sentir une seconde fois, m'en a toujours empêché.* » [11]

C'est un sentiment intérieur qui empêche le vicomte de Brassard à chercher la vérité. Les circonstances le lui permettent, voire facilitent son retour dans la ville. Par contre, il ne veut pas ressentir la peur qu'il a eue lors de cette tragique aventure. Il la ressent pourtant tout au long de son récit, et c'est là une stratégie narrative de Barbey d'Aurevilly de donner la parole conteuse à un personnage qui revit sous les yeux du narrateur premier une histoire dont il augmente la véridicité par ces moments d'hésitation, de silence, d'anticipations et de trouble préfigurant quelque chose d'effrayant.

Il s'agit bien de la même esthétique du mystère chez Mateiu Caragiale ; la technique narrative y est pourtant différente.

Revenant à la présence littéraire de Barbey d'Aurevilly dans *Remember*, on pourrait considérer que « le rideau cramoisi » a deux faces, un Sa et un Sé. En tant que métaphore de la lumière étouffée derrière un rideau à couleur elle même mystérieuse, à mi-chemin entre le rouge foncé et le violet (fait d'une combinaison de rouge et de bleu, le bleu si cher à Aubrey de Vere), le « rideau cramoisi » a fonction esthétique, stylistique dans le texte de Caragiale.

« Le rideau cramoisi » ne suggère pas seulement « le charme des fenêtres illuminées dans l'obscurité », c'est le titre même d'un des récits de Barbey d'Aurevilly, il renvoie donc a toute l'histoire derrière ce titre. C'est la face signifiante, à fonction informative, du rideau cramoisi. Et c'est justement ce Sé qui renvoie à la même esthétique du mystère. *Le Rideau cramoisi* reflète *Remember* en miroir. Le mystère est volontairement entretenu dans l'un comme dans l'autre. Le grand mérite de Mateiu Caragiale c'est justement le niveau de métatextualité, de réflexion sur le discours artistique, si naturellement incorporé dans le récit-confession à première personne, où le narrateur premier raconte une histoire dont il a été témoin et participant.

La mise en abîme est ici présente à un autre niveau aussi. La héraldique, passion du narrateur (ainsi que de l'auteur, Mateiu Caragiale), est le symbole par excellence de la mise

BDD-A23772 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:45 UTC)

en abîme (on connaît la définition que Gide allait donner par analogie au procédé utilisé en héraldique, qui consiste à en mettre le blason au centre de l'écu). Le récit du narrateur a comme point déclencheur une lettre portant le sceau d'Aubrey de Vere qui représente un sphinx et sur lequel on lit l'inscription *Remember*.

Les réflexions littéraires surgissent ça et là dans les nouvelles de Barbey d'Aurevilly, à cette différence qu'elles sont émises occasionnellement en tant que commentaire du narrateur premier ou d'un des personnages sur le discours d'un narrateur secondaire (comme c'est le cas des exemples cités du *Dessous de cartes*).

La lettre d'Aubrey de Vere est l'unique objet témoin de la réalité des événements racontés ; il tient à la tradition de la modalité fantastique, où la présence d'un objet rendant compte de l'expérience surnaturelle, fait basculer le récit du côté du fantastique, puisque cela survient après avoir réussi à donner quelques explications logiques aux événements (des récits tels *La Cafetière*, *Le pied de momie* de Th. Gautier ; *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam ; *La Chevelure* de Maupassant). Elle est point de départ et point d'arrivée de l'histoire. Le narrateur finit par la brûler, détruisant ainsi tout objet-preuve, donc toute « objectivité », pour que cet événement vécu finisse par être pris pour un rêve ou pour un conte lu quelque part. Le narrateur veut garder l'image subjective qu'il a sur le mystérieux mais séduisant personnage Aubrey de Vere. Tant de détails renvoient à cette dimension artistique de la nouvelle. Le narrateur rencontre pour la première fois Aubrey de Vere dans un musée, son image étant associée aux visages des portaits anciens. Quand un ami de Berlin veut lui raconter la suite, il refusera de savoir ce qui s'était réellement passé, et la motivation de ce choix est donnée toujours sur le mode littéraire :

« *L-am oprit scurt : „Nu ţin să aflu nimic." (...) Îţi va părea ciudat, am urmat, dar după mine, unei istorii frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot fermecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viaţă un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfârşit. De ce să las să mi-l strici ?* » (p. 29)

« *Je l'ai arrêtai brievèment : « Je tiens à ne rien savoir ». (...) Cela te paraîtra bizarre – continuai-je – mais selon moi, toute histoire garde sa beauté dans sa seule partie de mystère ; si tu le dévoiles, je trouve que tout le charme est rompu. Les circonstances m'ont fait rencontrer au cours de ma vie des bribes de roman qui comblèrent mon exigence de mystère infini.* » (p. 39)

C'est ce que dit en effet la baronne de Saint-Albin à la fin du récit du *Dessous de cartes d'une partie de whist* :

« *A moitié montré il fait plus d'impression que si l'on avait retourné toutes les cartes et qu'on eût vu tout ce qu'il y avait dans le jeu.* » (p.222)

Et le fragment de roman que vit le narrateur de *Remember* n'est autre que « *le fantastique de la réalité* », dont parle le docteur suite à l'affirmation de la baronne dans le texte de Barbey d'Aurevilly.

Le geste final du narrateur de *Remember* témoigne encore une fois l'esthétique du mystère cultivée en tant que principe artistique. Le sphinx figurant sur le sceau, de même que l'inscription *Remember* figurent maintenant sur un autre objet, le récit-même portant le titre *Remember*. Quel besoin encore de cet autre objet, la lettre, pour rappeler le mystère d'un fragment de roman vécu réellement, quand on a sa transcription sur le mode littéraire ? Et, pour nous, lecteurs, le geste de brûler la lettre coïncide avec l'effet escompté par le narrateur : on s'en souviendra comme d'un récit lu (puisque c'est en effet une création littéraire dont nous finissons la lecture).

La présence littéraire de Barbey d'Aurevilly dans le texte de Mateiu Caragiale, nous a servi de pré-texte dans notre analyse du phénomène *Remember* dans la littérature roumaine, un phénomène puisque, puisant ses sources dans le mystère entretenu sinon créé par une manière de conter chez Barbey d'Aurevilly, le caractère volontaire du

BDD-A23772 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:45 UTC)

fantastique, un « fantastique de la « volonté de mystère », comme l'appelle Sergiu Pavel Dan[12], devient chez Mateiu Caragiale principe artistique, solidement construit.

BIBLIOGRAPHIE:

Barbey d'Aurevilly, J. A., *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003
Caillois, R., *In inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971
Caragiale, M. I., *Remember*, Biblioteca pentru toti, Ed. Minerva, Bucuresti, 2006
Caragiale,M., *Remember*, in *Les Signeurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, Traduction de Claude B.Levenson, Lausanne, 1969
Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, GF- Flammarion, Paris, 1979
Cotruş, O., *Opera lui M. I. Caragiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977
Genette, G., *Figures I*, Ed. du Seuil, 1976
Khama-Bassili Tolo, *L'intertextualité chez Mérimée. L'étude des Sauvages*, Summa Publications, Birmingham, 1998
Pavel Dan, S., *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
Zaciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicţionarul Scriitorilor Români*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995

NOTES:

[1] L'épigraphe de la nouvelle *Le dessous de cartes* est une sorte de mise en abîme, portant sur l'acte de conter, l'attente de l'auditoire et l'effet déconcertant qu'une histoire sans fin éclaircie peut avoir sur celui-ci:
-*Vous moquez-vous de nous, monsieur, avec une pareille histoire?*
-*Est-ce qu'il n'y a pas, madame, une espèce de tulle qu'on appelle du tulle illusion?*
[2] Il s'agit du récit de Jacques Cazotte (1719-1792), *Le Diable amoureux*, paru en 1772, que Todorov met, à côté du *Manuscrit trouvé à Saragosse* (de Jan Potocki), en tant que livres inaugurant l'époque du récit fantastique en France.
[3] Caillois, R., *In inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p. 16
[4]Barbey d'Aurevilly, J. A., *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, in *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003. Toutes les citations seront prises de l'édition de 2003, présentée par Jacques Petit.
[5]Caragiale, M. I., *Remember*, Biblioteca pentru toti, Ed. Minerva, Bucuresti, 2006, p. 18. Nous utiliserons cette édition pour toutes les citations de la nouvelle.
[6]Caragiale,M., *Remember*, in *Les Signeurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, Traduction de Claude B.Levenson, Lausanne, 1969, p. 29
[7] Cotruş, O., *Opera lui M. I. Caragiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977, p. 100
[8] Mikhail Bakhtine cité par Khama-Bassili Tolo in *L'intertextualité chez Mérimée. L'étude des Sauvages*, Summa Publications, Birmingham, 1998, p. 6
[9] Terme que G. Genette emploie dans *Proust Palimpeste*, in *Figures I*, Ed. du Seuil, 1976, p. 47
[10] Zaciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicţionarul Scriitorilor Români*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995, p. 465-466
[11] Barbey d'Aurevilly, J. A., *Le Rideau cramoisi*, in *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003, p. 84. Toutes les citations seront prises de l'édition de 2003, présentée par Jacques Petit.
[12] Pavel Dan, S., *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975

BDD-A23772 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:45 UTC)