Panait Istrati – l'espace littéraire levantin

Călin Teutişan
Chargé de cours à l'Université « Babeş-Bolyai »

Cluj-Napoca

Une lignée significative de textes littéraires roumains relève de la dimension byzantine du complexe spirituel autochtone[1]. Ils mettent en valeur essentiellement des impulsions scripturales qui découlent d'une autre révolte (après l'esprit révolutionnaire de Blaga, puisant ses origines dans l'histoire des ancêtres du peuple roumain), celle du fonds non latin, mais qui découle aussi d'une fascination absolue par rapport au polymorphisme et à la chromatique exotique de cette géographie. L'imaginaire met en page le topos levantin dans sa dimension tragique ou grotesque, sensuelle ou héroïque. Le discours baroque d'une ontologie fulminante véhicule les formes de la vitalité excessive ou celles du spectacle de la mort. Quant aux attitudes fondamentales, tous ces éléments sont subordonnés à une vision cosmocentrique, à la suite de laquelle l'être est conçu comme un nœud dans le tissu relationnel. Le reflux narratif d'une telle perspective est une construction à l'intérieur de laquelle le personnage perd son contour typologique ou la suggestion référentielle, étant réduit à un signe ou à une voix dans le jeu du langage, qui occupe l'espace dans sa plénitude[2]. En même temps l'univers fictionnel fait vivre des projections romantiques ou symboliques, dans une profusion de mondes possibles (et, éventuellement, compensatoires), qui se réclament de la leçon d'un sophos de type oriental qui a son origine, à son tour, dans l'éthique de la culture parémiologique.

L'un des repères incontestables de cette tradition littéraire est Panait Istrati. Ses textes proposent toujours une aventure romantique-révélatoire dans un espace du sud-est devenu un modèle presque légendaire. Un topos dont les frontières sont floues, une géographie élastique qui soutient, narrativement parlant, une somme d'"histoires sans fin". Elles découlent l'une de l'autre dans un rituel diégétique qui consacre un Logos perpétuel, né de lui-même, insatiable dans sa vocation de raconter, débordant sans cesse et à la manière du baroque les limites des pages. Des objets, des êtres et des événements du monde s'enfilent de manière *a priori* aléatoire, selon une grammaire du sens et de la temporalité qui échappe au jugement ponctuel. Ce kaléidoscope polymorphe aux couleurs de la grosse pâte de la passion et de la vitalité débordante se définit par une sensualité (et, en général, par un sensoriel) menée parfois à des excès sublimes. Mais la série de "cartouches narratifs" dévoilent ses sens unitaires si l'on conçoit le texte d'Istrati comme signe global, dans son intégralité. Dans une telle approche, qui élimine par l'intégralité la fragmentation formelle de l'œuvre, surgissent des destins intégraux et des événements dans leur causalité. Chez Panait Istrati l'essentiel est donc l'histoire, et son organisation est un acte postérieur à la lecture et appartient par excellence au lecteur.

Essentiellement réaliste, avec des glissements fréquents vers le naturalisme, Istrati construit avec les moyens de l'*epos* l'espace levantin dans l'esprit d'une obsession de la totalité. L'orientation de gauche de l'écrivain reste plutôt une option externe au fait littéraire, appartenant à sa biographie. Quand cette attitude transparaît pourtant dans son

BDD-A2245 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:50:53 UTC)

oeuvre, elle est transfigurée et inscrite dans un ordre esthétisant. Car dans l'épique d'Istrati, le drame du personnage lumpen et du monde où il vit n'est jamais de nature sociale, mais toujours ontologique. Sans doute le socialisme de Panait Istrati est-il structurel, non pas circonstanciel. Tout un dossier existentiel en témoigne, fondé surtout sur les exploits journalistiques de l'auteur[3]. Tout aussi certain est le fait que son militantisme socialiste et ses options de gauche sont des éléments qui justifient le patronage généreux que Romain Rolland, un gauchiste fervent lui aussi, lui assigne. Mais tout cela ne porte pas atteinte au talent et à la valeur intrinsèque de l'œuvre d'Istrati, qui se soutient par elle-même. Ce n'est pas là qu'on peut trouver le lieu de la rencontre entre la biographie de l'écrivain et la biographie imaginaire de l'œuvre. La géographie levantine suppose un espace seuil, entre un Occident anthropocentrique, dans une "grammaire grecque", et un Orient cosmocentrique, qui les sépare et les unifie en même temps. Or le destin de Panait Istrati reproduit le même schéma de l'"ontologie du seuil", fracturé entre un espace spirituel roumain, dont il se sépare douloureusement et un espace culturel français qui l'engloutit sans qu'il en fasse partie jusqu'aux dernières conséquences. Mais l'être humain, fragile dans son essence, déchiré sous l'emprise de la pression, se jette dans le néant. Le destin tragique de l'écrivain en témoigne.

Les chefs-d'œuvre incontestables d'Istrati sont *Kyra Kyralina* et *Oncle Anghel*, tous les deux des récits en trois parties, tous les deux parus d'abord en français[4]. Ce sont des représentations paradigmatiques de l'univers épique de l'auteur, autant du point de vue de l'imaginaire narratif, que du point de vue de la rhétorique discursive et de la mise en scène de l'histoire". Regroupés sous le titre *Les récits d'Adrien Zograffi*, les trois chapitres de *Kyra Kyralina* obéissent strictement, du point de vue des techniques narratives, au genre littéraire qu'ils représentent. La fascination de l'acte de narration s'institue par la réalisation du rituel préparatoire classique, qui comprend les éléments spécifiques d'espace et de temps, tout comme le processus d'investissement du personnage narrateur avec le statut "narratorial'. Le cadre du récit est représenté par la narration sur le héros Adrien Zograffi. Son sujet consiste dans le tracé existentiel du personnage Stavru. Après une présentation succincte et plutôt allusive de la situation familiale de Zograffi, personnage marqué par une généalogie confuse (c'est un "bâtard"), une figure insolite s'insinue dans le schéma narratif – Stavru, un parent banni de la famille, personnage exotique et mystérieux, un "voyageur" par excellence, le passé duquel semble cacher une histoire aussi extravagante que scandaleuse. En l'accompagnant, Adrien Zograffi et son ami Mihail font un voyage dont les haltes vont servir de prétextes pour révéler l'histoire exotique de la prose d'Istrati. Le premier chapitre (Stavru) met en lumière un personnage marqué douloureusement par le signe du péché (il est pédéraste). Stravru rentre dans son pays d'origine, après un long périple à l'étranger (l'action est placée dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle), pour essayer de se former une famille. Tincuta, sa fiancée, image de la féminité angélique, est la fille d'une famille bourgeoise typiquement danubienne. Sous la protection d'une fausse identité, conquis par la féminité gracieuse de la fille, il entre dans le cercle de la famille par mariage. Incapable d'exercer sa fonction maritale et avec le concours d'un témoin qui dévoile sa vraie identité, le personnage devient le sujet d'un scandale qui va culminer par sa fuite à l'étranger et le suicide de Tincuta.

Le deuxième chapitre (*Kyra Kyralina*) présente, par une transgression de la logique de la temporalité, un segment antérieur de la vie de Stavru (de son vrai nom Dragomir), son enfance et son adolescence. Ce qui est important cette fois c'est la motivation conjoncturelle de la déchéance en raison du péché du héros: fils d'une femme voluptueuse et instinctuelle, Dragomir et sa soeur, Kyra Kyralina, vivent leur enfance dans l'atmosphère dionysiaque d'un paradis impie, devenu parfois un cauchemar par l'intrusion violente du père et du frère aîné. A la suite d'une intervention sauvage de punition, la mère est mutilée et se suicide. Confiés à des oncles - les frères de leur mère, vraies figures exotiques de brigands levantins - les enfants crient vengeance. Le frère et un des deux oncles meurent. Sur le fond aliénant de telles atrocités, les deux enfants deviennent une proie

BDD-A2245 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:50:53 UTC)

facile pour le Turc Nazim, proxénète pour les harems de Constantinople et séducteur de garçons pour son propre plaisir. Kyra disparaît, elle est vendue, et Dragomir reste la victime de la séquestration et de la perversion. Le dernier chapitre (Dragomir), raconte l'épopée dramatique de ses errances dans le monde du Proche Orient, espace exotique qui s'étend de Constantinople jusqu'au Liban et à Damas, à la recherche désespérée de sa sœur perdue et victime perpétuelle de la bassesse humaine. La dimension tragique de son périple s'atténue temporairement avec l'apparition de Barba Ani, commerçant grec, qui offre au héros une protection morale salvatrice. Mais ils continuent à voyager ensemble jusqu'à la mort du compagnon, quand Dragomir-Stavru rentre dans le pays pour devenir le sujet encore tragique de l'épisode décrit dans le premier chapitre.

Toute l'odyssée du personnage est sous le signe du visage absent, transfiguré de manière mystique, de sa sœur Kyra Kyralina, obsession qui constitue le mobile fondamental de son errance à travers le monde. La source de la narration dans *Kyra Kyralina* est une ballade éponyme de la région de Braila (la région d'origine de l'auteur), qui présente une Kyra cabaretière. Mais le prosateur n'utilise que très peu l'exemple de la ballade populaire, à laquelle il emprunte seulement le sentiment tragique des variantes construites autour de la culpabilité de Kyra. Pour le reste, il procède à une resémantisation réaliste, il pourvoit la ballade d'une forme prosaïque par laquelle il repoétise de manière singulière les types canoniques[5].

Devenue un personnage central dans la prose d'Istrati, la mère de Kyralina est un caractère vital, passionnel, masculin, apparenté aux personnages des drames historiques (Vidra, de B.P. Hasdeu ou Doamna Chiajna (La reine Chiajna) du texte de Al. Odobescu). Etre instinctuel par excellence (une instinctualité qui trouve un support insolite dans le dogme chrétien même), le personnage "ne connaît pas de procès d'intériorisation plus profond; la contradiction instituée à l'époque moderne entre l'instinct et la conscience lui est étrangère"[6]. La violence de la passion érotique est en contradiction flagrante avec l'existence dans une semi-captivité auto assumée. La continuation de cette contradiction conduira à la mort du personnage. La figure de la fille, Kyra Kyralina, prend la place dans l'existence de Dragomir de l'obsessive dépendance maternelle. Elevée dans un milieu hybride, préparée à la volupté, avec des aptitudes d'odalisque ottomane, Kyra Kyralina s'approprie dans une certaine mesure romantique le "visage dans le château", de la vierge rêveuse, hypnotisée par la fascination pour un monde de l'au-delà. La voie vers celui-ci ('le grand fleuve") conduit l'imagination du personnage d'abord sur les chemins du fantasme. Magnétique, l'horizon lointain engloutit fatalement jusqu'à la fin l'être de Kyra, qui se perd *de facto* dans les brouillards du "lointain". Elle reste dans le texte, comme dans la mémoire/imagination de son frère, une présence évanescente, désincarnée, Kyra devient ainsi un archétype de l'idéal dominant qui a un rôle réparateur. Car Dragomir ne peut devenir lui-même que par rapport à cette image, finalement fictive, de sa soeur. L'auteur dépasse donc, du point de vue narratif, un schéma réaliste-naturaliste de type "lien de sang", le récit d'Istrati autorisant un glissement vers la psychologie, plus complexe. Le lien de sang entre frère et sœur est surclassé par une relation fantasmatique de communion basée sur le fait de "rêver le même rêve". Par conséquent, le fait que la sœur exerce sur le frère une fascination très bizarre n'est plus du tout un fantasme pervers d'un imaginaire naturaliste exacerbé. Par contre, l'auteur dévoile ici la mesure d'un schéma classique d'androgynie, traité dans l'esprit du 'psychisme projectif" (sinon de la psychopathologie). La figure de Kyralina deviendra l'effigie solaire des pérégrinations à travers le monde de Dragomir, dans un processus continuel de recherche de soi-même par des tentatives répétées de s'identifier à son *alter-ego* féminin. Dans une telle perspective de dualité, les errances du personnage Dragomir constitueront un reflet du périple inconnu de Kyralina, un processus de "vivre une autre vie par mandat", à la lumière du visage ritualisé d'une "présence absente".

Les motifs fondamentaux de *Kyra Kyralina* sont le voyage dans des espaces exotiques et la fatalité du destin. Esprits nomades, romantiques, les héros de Panait Istrati sont

BDD-A2245 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:50:53 UTC)

toujours dominés par la tentation du déplacement[7]. Le motif du chemin, du voyage, du personnage "errant" est le motif d'une dynamique des figures d'Istrati qui rend compte finalement d'une obsession fondamentale de la liberté. Celle-ci prend soit les formes du voyage motivé par un objectif précis, soit de l'errance, du vagabondage, suprême confirmation de la mobilité "per se". Le chemin des personnages est toujours initiatique. Mais dans la voie de la recherche de soi il y a toujours l'image traumatisante de la solitude, car le besoin de socialiser des héros est systématiquement annulé par leurs erreurs de conduite et la décrépitude morale de leurs proches, d'où résulte la dimension tragique des histoires existentielles des personnages.

En tant qu'univers compensatoire, l'espace exotique offre toujours la mesure de la beauté du monde, ce qui peut rendre justice finalement à l'idée du "voyage en soi et pour soi-même". La volupté des descriptions dans le texte istratien, qui accompagne toujours la volupté de raconter une histoire, est non discriminatoire: l'espace naturel ou l'espace citadin sont également peints dans des couleurs levantines. Dans ces topoï le destin des personnages se déroule sur les coordonnées d'un déterminisme tantôt chrétien, tantôt psychologique, le plus souvent mystique, qui amplifie à son tour la dimension tragique de la trame. Les techniques narratives qui sous-tendent le texte (le caractère ternaire du récit, fondé sur l'intercalation d'épisodes, le temps élastique, les rituels du récit etc.) sont doublées par une "perception interne". Celle-ci désigne une modalité subjective de réalisation des portraits, basée sur la synthèse des informations collectées par l'auteur.

Le style d'Istrati est un résultat paradoxal du manque d'intérêt de l'auteur pour le maniérisme. Celui-ci surgit spontanément de l'avalanche et, surtout, de l'authenticité du récit, par l'intermédiaire du pigment linguistique levantin et de la désinvolture du discours, ce qui explique pourquoi le texte de l'auteur roumain a été d'emblée reçu avec enthousiasme dans la littérature française. Résultat d'une "fusion entre l'epos populaire et l'epos oriental des mille et une nuit"[8] Kyra Kyralina est, certes, le texte littéraire le plus célèbre d'Istrati, qui relève de la typologie littéraire de voyage et d'aventure, mais aussi des contexte possibles de la prose romantique, historique, psychologique ou même naturaliste.

La dimension naturaliste est souvent présente dans l'œuvre de Panait Istrati. Elle représente aussi l'une des dominantes du cycle Oncle Anghel. Structuré, tout comme Kyra Kiralina, en trois parties distinctes, avec une chronologie aléatoire qui répond à une logique interne du texte par la force de torsion du récit même, le discours suit cette fois aussi des destins exceptionnels dans la mesure où il expose les images presque légendaires de héros qui modifient le visage terne du monde par leur volonté excessive et par leur grain de folie, comme l'avoue à un moment donné même l'un des personnages. Dramatique et descriptif dans Oncle Anghel, tragique, naturaliste et mystique dans La mort d'oncle Anghel, insolite et avec un penchant pour l'aventure dans Cosma, le discours épique garde toujours les trois éléments communs qui assurent son unité d'action, mais aussi son unité stylistique: premièrement, le réalisme excessif, comme chez Zola, fondé sur une vision épique moralisante dans son essence et dans un déterminisme mystique (dans les deux premiers fragments) ou psychologique dans *Kosma*. Deuxièmement, le personnage Adrien Zograffi, qui a des liens de sang avec cette famille d'exaltés passionnels, est lui-même un voyageur byronien exalté à travers la géographie levantine en quête de liberté absolue (dans les Mémoires d'Adrien Zografi), pour l'instant un bon prétexte épique pour internaliser les commentaires extérieurs de l'auteur, finalement, la volupté rabelaisienne de la narration, la fascination du récit, qui font du texte d'Istrati un point de référence dans une typologie littéraire inaugurée par les chroniques de Neculce, continuée par la tradition d'Anton Pann et représentée de façon somptueuse par la prose de Sadoveanu.

Dans Oncle Anghel le texte déroule le panorama d'une famille scindée et le destin tourmenté du personnage central. Anghel, l'oncle d'Adrien Zograffi, représente, dans

BDD-A2245 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:50:53 UTC)

l'ordre de l'humanité, un exemplaire exceptionnel. Son physique remarquable et sa détermination intérieure sans égale contribuent à son ascension rapide vers un statut financier considérable et une famille heureuse. Dans l'économie du récit, les accès moralisateurs de l'écriture deviennent visibles très tôt. Leur prétexte est l'image de la femme d'Anghel, un monument de paresse et d'indifférence, qui inspire au héros des réflexions affligeantes et contrariées en ce qui concerne les valeurs de l'existence. La mort de sa femme et de ses deux filles, l'incendie qui détruit la maison et, finalement, la mort, sur le front, de son fils, attribuent à ce personnage l'image classique de victime d'un destin tragique. Réfugié dans l'alcool, comme moyen de suicide progressif, Anghel refuse la grâce divine et regarde avec indifférence les tentatives de sa famille pour le récupérer. Il se retire dans la solitude démoniaque de son ancienne taverne, maintenant en ruine. Il n'est accompagné que par la figure grotesque d'un adolescent difforme et bredouilleur, issu d'un bestiaire naturaliste tragique. Le refus du mot (le silence d'Anghel, le bégaiement indéchiffrable du domestique) témoigne non seulement d'un refus du monde, mais surtout de son sens de création divine.

Dans *La mort d'oncle Anghel*, l'image dantesque d'un Job moderne dévoré par des vers se superpose à l'histoire trépidante d'une existence tourmentée par des passions et parsemée d'erreurs. L'auteur introduit ici un personnage-clé pour la troisième partie du cycle, Jérôme, maître de cérémonies et le narrateur du fragment Kosma. Il y a deux épisodes représentatifs pour la mort d'oncle Anghel. Le premier, celui du dîner pantagruélique, où deux personnages du même nom, Neculai, se disputent jusqu'à la bagarre pour se marier avec Joita, la soeur aînée d'oncle Anghel et la mère d'Adrien. La dispute, violente et généralisée, finit de manière bouffonne, par le retour à la table de la fête primitive. Il est intéressant à observer ici l'hypostase des "jumeaux" plutôt intuitive qu' accomplie par l'auteur. Elle renvoie, tout comme beaucoup d'autres symboles du texte d'Istrati, au mythe biblique. L'image des "frères ennemis", de la lutte fratricide, le reflet de l'être dans le miroir, a deux visages, tension née et scindée, ce sont plutôt des suggestions issues de l'identité nominale des deux personnages. Au-dessus de tout cela plane, comme enjeu fondamental de la scène, un voile hallucinant et voluptueux par son primitivisme et son instinctualité, qui fait fondre de façon insane? Les limites des liens de sang ou d'amitié et jette les êtres qui peuplent le monde d'Istrati dans le chaos des impulsions sauvages.

Le deuxième épisode représentatif de ce chapitre, raconté à Adrien par son oncle mourant, dans son horrible lit de souffrance, est chargé de significations semblables. On y retrouve les tribulations amoureuses d'Anghel, accompagné par son ami Ieremia, dans la maison du prêtre Cazasu. Pris sur le fait par le prêtre dans l'hypostase de mari trompé, celui-ci jette sur Anghel la "malédiction des vers", que le destin ne manque pas d'accomplir. La fin du chapitre consiste dans une méditation philosophique d'Anghel, construite sur une idée en quelque sorte primitive et puisant ses sources illustres dans la métaphysique romantique : le retour vers soi-même et la découverte de la liberté totale dans son propre univers de pensée. Avec la mort d'Anghel commence le troisième chapitre du récit, où Ieremia met en scène la légende héroïque de la vie de son père, Kosma. Frère de Kyra Kyralina et de Dragomir, porteur de la même maladie démoniaque dans son sang, selon sa propre confession, qui l'incite à l'aventure et ensuite à la mort, accompagné par le frère cadet (Elie – "le sage"), Kosma représente le type du brigand levantin, du haïdouc. Il ne s'agit pas pour autant d'une image idéalisée de celui-ci. Panait Istrati reste fidèle à sa croyance réaliste exprimée dans la préface. L'auteur compte sur une dimension psychologique (même atténuée épiquement), qui confère au personnage une mobilité plus grande et la chance de sortir dans une certaine mesure d'une typologie rigide. Kosma se voit attribuer un destin qui trahit à la fin les idéals humanitaires et moraux, jusqu'à un certain point, de la justice immanente. Haïdouc, brigand vivant dans la forêt, Kosma est tourmenté par des passions dévorantes. Le résultat de l'un de ses accès de passion est Ieremia, son fils naturel, abandonné dans la forêt, confié au père, par Floricica, la fiancée quittée. Irimia atteint l'âge de l'adolescence en menant une vie libre

BDD-A2245 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:50:53 UTC)

et fruste, à la manière des haïdoucs. Il contemple toujours avec éblouissement, effroi mais aussi admiration les exploits de son père violent. On ne lui dévoile son lien de sang avec Kosma qu'a la fin du récit. Tombé entre les mains des ennemis lors d'une embuscade, Irimia devient le domestique favori du comte Samurakis, dont la maîtresse n'est autre que sa mère, Floricica. La conception générale de la prose est inspirée directement par le roman de mystères du dix-neuvième siècle et adaptée à l'espace levantin de Braila. Après deux ans de captivité, Irimia est sauvé par Kosma et Ilie (Elie) qui, déguisés en moines, massacrent toute la cour du comte. Le vaillant peloton emmène ensuite la femme à la rencontre du reste du groupe. C'est dans le chemin que se dévoilent les identités des personnages comme leurs liaisons passées, l'histoire d'amour entre Kosma et Floricica recommence, mais elle produit en même temps des accès de jalousie pathologique du héros, qui engendrent finalement la mort qu'il se donne presque lui-même.

Ce qui est important dans la construction discursive de ce récit c'est le fait qu'à la fin du fragment *Kosma* ne revient pas à la narration cadre, ce qui équivaut à une mise en abyme définitive. Celle-ci suspend le lecteur dans le labyrinthe du texte par un processus élémentaire de substitution, la narration encadrée se substituant à la narration cadre. Le point de convergence de l'édifice textuel apparaît à la fin du deuxième fragment du cycle. Le monde refusé, destitué par Anghel, est réinstitué par la révélation métaphysique qui précède la mort (l'accomplissement du destin du prêtre trompé) et surtout par la narration. Il y a donc une dépendance directe entre le personnage et le texte, qui confirme encore le caractère représentatif des figures de Panait Istrati. Le texte est pratiquement un prétexte pour la construction des types humains, de même que dans *Kyra Kyralina* ou *Les Mémoires d'Adrien Zograffi*. Cela est tout à fait bizarre car les techniques psychologisantes étaient étrangères à Istrati. Ses récits ne sont même pas des proses de conscience, comme, par exemple, les approches psychologiques de Rebreanu dans *Ciuleandra (La danse de la mort)* ou *Padurea Spanzuratilor* (*La forêt des pendus*), mais ce sont des textes de combat. C'est pour cette raison qu'ils sont plus proches de la formule classique, traditionnelle (tandis que les textes de Rebreanu effleurent un peu plus le modernisme), d'autant plus que leur imaginaire est profondément romantique dans son essence.

Notes

[1] Voir en ce sens Mircea Muthu, *Balcanologie*, vol. I., Ed. Dacia, Cluj, 2002, pp. 11-17.

[2] *Ibidem*, pp. 12-13.

[4] On peut trouver un dossier pareil, rigoureusement structuré, dans le livre de Mircea Iorgulescu, *Spre alt Istrati*, Ed. Minerva, Bucuresti, 1986.

[5] *Kyra Kyralina* est paru d'abord dans la revue "Europe", en 1923, à Paris. Le texte est précédé d'une préface enthousiaste de Romain Rolland, intitulée *Un Gorki balcanic(Un Gorki Balkanique)*. Panait Istrati avait d'abord projeté un roman fleuve, selon le modèle de *Jean-Christophe*. Sur les conseils du prosateur français, qui découvre le talent d'Istrati et le forme en tant qu'écrivain, celui-ci renonce à son premier projet, il fragmente sa prose, en gardant toutefois, comme élément de transition, le personnage Adrien Zograffi, héros commun de tous ses textes. *Kyra Kyralina* paraît en volume en 1924, avec la préface de Rolland qui l'avait accompagné aussi à sa publication en revue, mais aussi avec une préface de l'auteur. En ce qui concerne la prose Oncle Anghel ??? celle-ci paraît en 1924 à Paris est c'est une continuation du cycle commencé par *Kyra Kyralina*. La version en roumain de 1925 contient une courte préface de l'auteur, qui représente aussi un art poétique par les idées sur ses propres textes que l'écrivain y expose.

[6] Voir Al .Oprea, *Panait Istrati.* Dosar al vi¢ii º i al operei, Ed. Minerva, Bucureº ti, 1984, p. 135

[8] Mircea Muthu place cette énergie intarissable du déplacement, spécifique des personnages d'Istrati, sous le signe du picaresque tragique : "La déambulation brownienne dans un espace finalement fermé, le sensationnel atroce, la situation limite mais aussi l'existence vue comme un panopticum bigarré dans l'esprit du vieux karaghioz (drôle) oriental " deviennent, dans la vision du critique intéressé par l'évolution de l'imaginaire, l'encadrement d'une formule du balkanisme géographique et typologique qu'on retrouvera dans toute une lignée de la prose roumaine. (Voir *op. cit.*, p. 23).

[9] Voir Gabriela-Maria Pintea, *Panait Istrati*, Ed. Cartea Românească, Bucureµti, 1975, pp. 70-72

[10] Voir Dumitru D. Panaitescu Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, Ed. Eminescu, Bucureº ti, 1980, p. 141.

BDD-A2245 © 2006 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:50:53 UTC)