

Les romans des décadents et de la Décadence. Panaït Istrati, Mateiu I. Caragiale, Louis-Ferdinand Céline

Florin OPRESCU, Wien

Pendant l'année 2008, Heinrich Stiehler, en évoquant le contexte de l'édition allemande en quatorze volumes des œuvres de Panaït Istrati, a également argumenté les raisons de l'attrait de l'auteur roumain francophone pour le public germanophone. Il affirme à juste titre que « [...] le lecteur a été séduit avant tout par l'évocation transparente d'une errance aventureuse à travers le Levant, décrite sous la forme d'un récit archaïque, pseudo-oral, dans lequel le mélange de mots roumains avec les phrases du français classique donne des effets exotiques ». (Stiehler 2008 : 263). Ainsi, dans un espace culturel de réception standardisé par des formules néoclassiques, sobres, stables, invariables, le post-romantisme décadent d'Istrati a dû paraître au public germanophone comme débordant d'exotisme. Pour la communauté interprétative germanophone, l'insaisissable rêve exotique post-romantique prévalait, tandis que le monde valaque vivait la décadence aux accents orientaux de l'espace danubien-pontique moldave. Le monde et le style d'Istrati semblent aussi captivants pour le lecteur occidental que les récits de voyage des européens du XIX^e siècle qui se rendaient en Orient. Davantage, Istrati n'est pas extatique ou critique face au déclin irrémédiable de la civilisation orientale, il vit à travers ses personnages, naturellement, sans excès, exactement la désintégration, le résidu, comme une donnée naturelle de l'homme dans une position balkanique inter-impériale.

La fin du roman *Kyra Kyralina* (1923) est marquée par une phrase d'une mélancolie dégradée du « vagabond levantin », Adrien Zograffi, qui rappelle *le romantisme noir*, problématisé par Mario Praz (1992), ou les formes postérieures de spleen parnassien, propres à l'état décadent de la fameuse *fin-de-siècle* : « La terre est belle ?... Mais non, c'est un mensonge ! Toute la beauté vient de notre cœur, tant que ce cœur est plein de joie. Le jour où cette joie s'envole, la terre n'est plus qu'un cimetière. » (Istrati 1966 : 322). C'est la fin de la Beauté dans la vision de la voix narrative Adrien, du grand troubadour balkanique Panaït Istrati. L'illusion d'un monde beau remonte au siècle romantique, alors que la perspective qu'Istrati nous partage dans ses romans est plutôt celle d'un romantisme décadent dans la vie quotidienne des Balkans comme topos de la

désintégration. C'est le parfum d'un monde en ruine, réductible à la perspective relative, instable et vulnérable de l'individu sur le monde. Nous retrouvons chez Panaït Istrati et Mateiu Caragiale une conception balkanique de la beauté, chargée de l'air dégradant et contrastif d'un espace intermédiaire, d'un intervalle culturel menacé d'assimilation par l'homogénéisation impériale. La « Beauté » de Mateiu Caragiale, qu'elle soit celle du rêve exotique latent (Pantazi) ou celle du crépuscule d'une histoire noble (Pașadia), est contrebalancée par celle de Pirgu, dans le « monde vécu » de la Curtea-Veche (la Vieille Cour), à Arnoteni, où tout est perte, échec à travers le vice, le plaisir, le compromis. Ces trois catégories de la « Beauté » sont crépusculaires et peuvent être intégrées dans une conception balkanique qui « est une véritable stratégie de culture du dérisoire » (Muthu 2017 : 18). Contrairement aux formes classiques du balkanisme littéraire (Muthu 2017 : 133), comme le balkanisme des « mémoires historiques communes » (N. Iorga) ; moral-politique (I.L. Caragiale) ; social (P. Istrati) ; éthique-religieux (G. Galaction) ; métaphysique (I. Barbu), celui qui rapproche les deux auteurs est *un balkanisme esthétique* (M. Caragiale, P. Istrati), l'un interne, en tant qu'attitude mélancolique face à la dégradation du monde, l'autre en tant que forme, stylistique donc.

C'est pourquoi Pantazi s'exprime de manière extatique : « Face à la Beauté, dit-il, la solitude devient écrasante et c'est une trop belle soirée, monsieur, une soirée de conte de fées et de rêve ». La solitude écrasante face à la beauté balkanique dégradante et décadente est le point de liaison invariable entre les deux romans, *Kyra Kyralina* (1923) et *Craii de Curtea-Veche* (1929), qui marquent par leur authenticité une littérature roumaine du début du siècle, bouleversée par l'affaire entre les traditionalistes et les modernes. Cette perspective narrative à la fin des aventures tragiques de *Kyra Kyralina* n'est pas seulement liée à une forme de pessimisme dans le contexte de l'après-guerre, mais à une critique de la culture populaire, des stéréotypes d'un bonheur collectiviste. La première conflagration mondiale a produit un choc collectif sans précédent qui a paralysé l'homme, et de ses cendres a émergé une nouvelle vision du monde qui a donné naissance à un modernisme qui revalorise néanmoins l'individu au détriment du groupe, de la masse, du collectif. Les deux romans évoqués ici en sont une preuve et une parabole expressive.

Des ruines du monde de l'après-Première Guerre mondiale naît la perspective décadente d'un autre personnage exceptionnel, passé lui aussi par « l'école de l'errance » (Caragiale 2001 : 377). Il s'agit de Bardamu, le personnage de Louis-Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit* (1932). Comme les personnages des deux autres prosateurs, il vit au bout de la nuit, c'est-à-dire dans la proximité de la mort : « Les choses auxquelles on tenait le plus, vous

vous décidez un beau jour à en parler de moins en moins, avec effort quand il faut s'y mettre. On en a bien marre de s'écouter toujours causer... On abrège... On renonce... Ça dure depuis trente ans qu'on cause... On ne tient plus à avoir raison. L'envie vous lâche de garder même la petite place qu'on s'était réservée parmi les plaisirs... On se dégoûte... » (Céline 2010 : 306). On peut distinguer une conscience large et tout à fait moderne du langage, ou plutôt, une conscience de la force ensorceleuse du mot. Le mot semble devenir tantôt la seule joie de l'existence, tantôt la seule chance existentielle de salut pour un individu qui vit le drame de l'impossibilité de refuser une société qui le menace, le consume et l'épuise. On aperçoit aussi une lucidité douloureuse dans l'acceptation d'un fait social, Bardamu essayant de se réfugier dans le silence, dans le refus de tout type de discours confessionnel qui pourrait aussi récupérer un passé qui devient redondant et fastidieux. La solution moderne est la seule façon de sauver : « On se dégoûte. » Basé sur l'expérience immédiate de la guerre et du changement social qui l'a suivie, le roman ne se réalise pas dans la sphère du soi-disant « mimétisme amusé du pittoresque » (Barthes 1953 : 59-60), mais plutôt dans une installation dramatique forcée de l'écrivain dans la société qui le consume et qui lui fait toujours prendre conscience du « voyage au bout de la nuit ». Nous pouvons également l'identifier dans la déclaration de Roland Barthes : « ... dans l'œuvre de Céline, par exemple, l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale ; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit. » (Barthes 1953: 59-60).

Le roman de Céline, qui commence par les événements dramatiques sur le front, s'éloigne rapidement de cette réalité pour en décrire une autre, dans un état de complicité essentielle avec la première. Ces deux réalités totalement complémentaires, la guerre et la réalité d'après, suscitent chez l'écrivain une réaction violente, mais une violence qui se manifeste surtout dans le langage. En 1932, lors de la parution du roman, la langue et le drame social sur lequel il se base ont provoqué une réaction controversée, comme cela s'était produit d'ailleurs avec le roman d'Istrati, que Nicolae Iorga a appelé « le roman d'un porteur dans le port de Brăila », ou le roman de M. Caragiale, que Cioculescu a d'abord appelé « un monstre de snobisme » (Cioculescu in Caragiale 2001 : 864). En même temps, nous distinguons non seulement formellement une telle « avant-garde » du roman de guerre, qui élargit son champ d'observation à travers *Voyage au bout de la nuit*, mais aussi thématiquement comme un dur réquisitoire contre ce type de monde moderne et tout ce qu'il signifie : le capitalisme et la structuration interne de la société, le colonialisme européen et, enfin et surtout,

l'Homme en général et son destin dans un monde qui se désintègre, un monde décadent. Il y a là un fil conducteur évident entre les trois romans.

Dans un tel contexte, les romans se distinguent également par leur langage, considéré comme un instrument de dégradation, mais aussi comme un moyen d'exorcisme, un sauvetage extrême de la déshumanisation. Tout est filtré par la conscience des personnages narrateurs, qui tentent de se sauver de la mort par le langage, tant sur le plan réel et narratif que sur le plan symbolique. Détesté par les officiers du navire sur lequel il voyageait et prévoyant sa mort, Bardamu parvient à se sauver en faisant appel à une réalité qui lui confère un statut ingrat mais salvateur : le langage ; non pas le langage lui-même, mais son utilisation réussie, sa rhétorique existentielle qui lui fait prendre conscience de la possibilité de manipuler les autres tout en conservant un substrat d'hypocrisie et de théâtralité, caractéristique à un personnage en crise vitale. Dans un tel contexte, Bardamu avoue à la fin de son discours salvateur : « Décidément, j'étais un créateur d'euphorie ! On s'en tapait à tour de bras les cuisses ! Il n'y avait que moi pour savoir rendre la vie agréable malgré toute cette moiteur d'agonie ! N'écoutais-je pas d'ailleurs à ravir ? » (Céline 2010 : 84).

Être « créateur d'euphorie », comme le remarque justement Bardamu, n'est pas du tout un constat circonstanciel et restrictif, mais il reconfigure la position du personnage moderne, du Narrateur-Conteur, par rapport à la société, en lui faisant prendre conscience d'un fait bien déterminé, à savoir sa position privilégiée, qui lui donne la seule véritable arme dans la lutte avec les autres et avec lui-même. Nous pouvons déchiffrer cette position située exclusivement au niveau du personnage de *Voyage au bout de la nuit* en l'extrapolant à d'autres instances impliquées dans le discours narratif. Ainsi, la même situation peut être identifiée dans *Kyra Kyralina* ou dans *Craii de Curtea-Veche*. Dans le cadre de l'histoire de Zograffi, Stavru et Dragomir sont les voix euphorisantes Narrateur-Conteur qui nous transportent dans le monde entier de la balade balkanique qui succombe en histoire, tout comme dans *Les 1001 nuits*. Il s'agit d'une géographie imaginaire, le Levant : dans la région déchue de l'ancien Empire byzantin, de Brăila à Constantinople, en passant par la Syrie et le Liban. *Craii de Curtea-Veche* fait également ses débuts paratextuels dans un style authentique avec la déclaration bien connue de Raymond Poincaré : « Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère... » (Caragiale 2001 : 55).

On retrouve ainsi une réalité différente de celle du roman de Céline, une réalité au confluent de grands drames. L'auteur se révélera également un possible « créateur d'euphorie », parvenant à capter une atmosphère de balkanisme authentique caractérisée par la superposition des styles, des types

de personnages et l'utilisation délibérée des différents registres de langue. Les créateurs d'euphorie sont surtout Pantazi et Pașadia, qui se sauvent de la désintégration en se réfugiant narrativement dans le rêve et dans le passé. Même Pirgu, qui provoque le dégoût avec ses histoires dans les fléaux des Arnoteni, parvient à susciter l'attention du Narrateur et des lecteurs fascinés par la coloration argotique de son langage.

Dans *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu remarquait « un manichéisme de vocabulaire » dans *Craii de Curtea-Veche*, c'est-à-dire un manichéisme esthétique. À côté d'un manichéisme éthique, l'esthétique crée la complémentarité de ce roman. Mais ce manichéisme est aussi spécifique au roman *Kyra Kyralina* et marque par le contraste de ses sources éthiques et esthétiques. Vianu témoignait aussi qu'« il n'y a pas d'autre œuvre de la littérature roumaine qui, comme le *Craii de Curtea-Veche*, soit plus clairement construite à partir des ressources contrastées du lexique... Le pouvoir d'adorer et le pouvoir de haïr et, surtout, de mépriser sont les deux affluents qui se jettent dans le lit du *Craii...* » (Vianu 1981 : 216). Mais Vianu sous-estime la force de contraste du lexique marqué dans le roman d'Istrati, paru cinq ans plus tôt en français. Le narrateur, Adrien Zograffi, est « un peintre en bâtiment, et en outre, un ancien domestique de ce même pâtissier !... Et si demain je vais dans un autre pays, devrai-je nécessairement, par-là, être considéré comme un vaurien ? ... » (Istrati 1966 : 12), tandis que « Stavru était un blagueur pour tout le monde... dans son costume délabré et ramolli... avec son apparence de villageois citadin... » (Istrati 1966 : 16). Comme chez Mateiu Caragiale, les personnages adoptent le langage populaire et argotique dans l'histoire, alors que dans le cadre narratif ils conservent le niveau haut du langage. Un manichéisme qui parvient aussi d'une superstructure paradoxale des personnages et des mondes dans lesquels ils errent et qu'ils fondent dans leurs histoires, des mondes chargés de contrastes paradoxaux.

Les mêmes « sources contrastées du lexique » sont aisément saisissables dans le roman de Céline, qui s'amplifie sur fond d'un autre espace, la guerre puis le bidonville parisien, qui place Bardamu dans la situation ingrate de devoir se conformer et se confronter à un espace qui l'absorbe et finit par l'uniformiser, et le personnage semble conscient d'une lutte qui se déroule en lui entre l'acceptation et le refus de ce monde progressivement modernisé, qui se trouve contraint à une crise constante et indépassable. Le voyage de Bardamu est en fait une recherche continue d'un autre monde, du « bout de la nuit », un acte qui implique de traverser l'espace sombre de la « nuit », un espace qui capture la misère humaine dans sa condition infectée et qui doit être rendue comme telle. Une telle adaptation du registre de langue au personnage et aux

situations qu'il traverse se retrouve également dans le roman de Mateiu I. Caragiale. Pirgu n'est qu'un représentant typique d'une catégorie sociale qui montre de l'intérêt et des tentations pour les autres personnages également : « ...pour le zèle grossier et bon marché, son manque de livres et d'idéaux élevés et sa connaissance détaillée du monde... des escrocs et des fripouilles, des putes et des petites putes, de leurs habitudes et de leur façon de parler, sans trop de peine, Pirgu aurait été compté parmi les principaux écrivains de la nation, on l'aurait appelé le maître. ...On ne pouvait trouver un chien plus dangereux et plus sale, ni un meilleur guide pour le troisième voyage que nous faisons presque tous les soirs, un voyage dans la vie vécue et non dans la vie rêvée. Combien de fois, cependant, je n'ai pas cru que j'étais dans un rêve » (Caragiale, 2001 : 63). L'ironie se mêle au registre sérieux, car l'auteur reconnaît qu'un tel espace et la connaissance de « leur façon de parler » pourraient apporter le succès à quiconque oserait écrire. On pourrait également parler d'une prise de conscience de la « richesse » d'un tel espace par rapport au registre argotique utilisé. Cette conscience de l'auteur indique une modernité qui dépasse le niveau théorique et se manifeste par un art combinatoire d'adaptation du registre de la langue au thème. Le « troisième voyage » des personnages se fait dans un lieu qui semble en rupture avec la réalité actuelle des trois : Le Conteur, Pantazi et Paşadia, et qui ajoute à leur perplexité en leur faisant croire qu'ils sont souvent projetés dans un monde onirique évident.

La langue dite « vulgaire » n'a qu'un soupçon de dureté expressive, et se distingue en fait par une tentative continuelle de contrefaçon, de « stylisation ». Alors même que le registre devrait prendre l'expressivité requise par le contexte et se synchroniser avec la situation exprimée, l'auteur se contente de laisser libre cours à l'imagination en excluant d'un coup toute forme de vulgarité. Il utilise le procédé comparatif, de l'expression par rapport à un autre personnage. Ainsi, il ne rend pas la vulgarité du langage de Pena Corcoduşa, et l'avertissement qu'il transmet au lecteur est jointe à Pirgu, qui « ... était étonné ». Ce procédé de suggestion, plutôt que de construction argotique dans sa forme vraie et directe, pourrait avoir plusieurs explications qui concernent en premier lieu la formule littéraire éclectique du roman *Craii de Curtea-Veche*, mais aussi celle de *Kyra Kyralina*. Il est possible de distinguer la tentation de placer ce type d'écriture sous différentes étiquettes de genre, comme l'observent les critiques avertis du roman : « plutôt récit » (Călinescu 1982 : 899), « fiction mémorielle » (Cotruş 2001 : 59) et « roman lyrique fondamental ». (George 1981).

Il s'agit, comme l'observe Ovidiu Cotruş, d'un tableau « strictement circonstanciel ». Un Bucarest « aux portes de l'Orient » où il n'y a aucune trace de sérieux, avec des personnages qui semblent se détacher du temps et

retrouver, ou plutôt découvrir, un « underground » presque onirique dans lequel la guide Pirgu montre son visage unique illuminé dans l'obscurité de la promiscuité par le Plaisir et non par la Beauté. La même misère de la condition humaine se révèle également dans *Kyra Kyralina*, où les destins de Chira et Dragomir sont chargés d'une tragédie latente, car ils sont contraints de passer par les trous d'air de l'Orient (violence, sexualisation agressive, commercialisation de l'humain, etc.). Nous nous trouvons dans l'espace d'interférence des topos balkaniques, orientaux et occidentaux et de l'imaginaire de la balade levantine. Dans *Kyra Kyralina*, le cadre de l'histoire est celui d'une géographie exotique danubienne : Brăila, « dans le périphérie de Karakioi », une version périphérique de Constantinople. Ici, « on s'amuse... L'hiver, on buvait du thé, l'été des sirops, et toute l'année on mangeait des kadaïfs, des sarailies on buvait du café, on fumait des narguilés, on se maquillait et on dansait.... C'était une belle vie... » (Istrati 1966 : 100). D'autre part, cette géographie localisable à la Pirgu est complétée par le rêve de Pantazi de s'évader dans le paradis artificiel de ses voyages. Dans *Kyra Kyralina*, Adrien rêve avec nostalgie : « -Seigneur ! Que ça doit être bon de se trouver sur un de ces paquebots qui glissent sur les mers et découvrent d'autres rives, d'autres mondes ! ». (Istrati 1966 : 14). Gabriela-Maria Pinteă note une autre correspondance, entre Céline et Istrati cette fois : comme Bardamu de Céline, « Adrien Zograffi souffre de topophobie ». (Pinteă 1975 : 126). Mais la « topophobie » est aussi une coordonnée du roman *Craii de Curtea-Veche*, analysable dans l'ensemble des « Trois Voyages/ Hagialăcuri » et dans l'instabilité spatio-temporelle continue des histoires dans le récit. Il s'agit d'un « authentique » Danube turc semblable à celui de la poésie de Ion Barbu, où Nastratin est plutôt une convention lyrique de désintégration, de réminiscence, de résidu. Il s'agit bien sûr du topos sans topos précis des décadents. George Călinescu a aperçu seulement la géographie réelle du roman : « Nous sommes dans un Bucarest semi-balkanique, semi-occidental, où la finesse la plus avancée se mêle aux jurons et à la luxure la plus grossière » (Călinescu 1982 : 899). Il a manqué exactement de comprendre cette aversion envers le réel du Mateiu Caragiale et son refuge dans les rêves putréfiant des décadents.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu découvre et se défend contre une réalité virulente du monde du XX^e siècle de l'après-guerre. En paraphrasant George Călinescu, nous pourrions reformuler le propos de Céline en disant que nous sommes dans un Paris lui aussi semi-occidental, misérable, caché aux yeux raffinés et à l'abri d'une écoute inhabituelle avec des vérités dites avec toute la force de la langue. Libéré de toute norme et censure culturelle, politique ou dogmatique, *Voyage au bout de la nuit* s'appuie sur les expériences réelles de

l'auteur, mais il dépasse toute forme de contrainte. Bardamu ne comprend rien à ce qui lui arrive avant et pendant la guerre, qui occupe moins d'un quart du roman. Les images du front vont le hanter, car ce sont elles qui fournissent le langage et les images directrices. Mary Jean Green affirme que « ...ce sont elles qui lui fournissent sa langue et ses images directrices » et elle range aussi Céline dans cette catégorie d'auteurs qui traitent de thèmes contenant « des visions de mort, de dissolution, d'asphyxie » (Green 1993 : 798). Une autre forme et formule de la décadence d'après-guerre. Cette expérience constitue une base, un déclencheur qui provoque le drame ultérieur amplifié par le contexte social qu'il découvre pas à pas autour de lui. La soit distante « obscénité » ne se limite pas au dialogue, mais domine également la narration. La voix narrative décrit ce qu'elle perçoit et comment elle le perçoit. Il est conscient de la liberté de l'acte d'écrire, censure rarement l'expression, qu'il ne sacrifie peut-être que par pudeur personnelle. Son expérience ne va cependant pas jusqu'au bout, comme dans le cas d'Henry Miller, mais se déroule sur fond d'un aspect culturel et social difficile et incomplètement assimilé. Cependant, les conceptions des deux (Céline et Miller) peuvent converger sur Paris. On voit souvent comment Céline perçoit aussi la même réalité commune : « Paris is simply an artificial stage, a revolving stage that permits the spectator to glimpse all phases of the conflict. Of itself Paris initiates no dramas. They are begun elsewhere. Paris is simply an obstetrical instrument that tears the living embryo from the womb and puts it in the incubator. Paris is the cradle of artificial births. » (Miller 1961 : 29). Mais ces « paradis artificiels » sont semblables aux monde des Arnoteni de Pirgu ou aux Karakioi de Dragomir.

L'oralité est une épreuve trop difficile pour être surmontée sans un contrecoup presque organique : « C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation. Cette corolle de chair bouffie, la bouche, qui se convulse à siffler, aspire et se démène, pousse toutes espèces de sons visqueux à travers le barrage puant de la carie dentaire, quelle punition ! Voilà pourtant ce qu'on nous adjure de transposer en idéal. C'est difficile. Puisque nous sommes que des enclos de tripes tièdes et mal pourries nous aurons toujours du mal avec le sentiment. Amoureux ce n'est rien c'est tenir ensemble qui est difficile. L'ordure elle, ne cherche ni à durer, ni à croître. Ici, sur ce point nous sommes bien plus malheureux que la merde, cet enracinement à persévérer dans notre état constitue l'incroyable torture. » (Céline 2010 : 227). On peut facilement observer une réaction organique et viscérale contre la conversation tournée contre l'Homme lui-même qui se baigne dans une obscurité sans fin, la nuit. Si dans ce fragment on peut déduire une certaine expression directe, un style qui évolue librement et sans grandes contraintes,

dans l'œuvre de Mateiu Caragiale le procédé utilisé est plutôt euphémistique. Certes, le sens d'un tel langage pour décrire un monde qui, à un certain niveau, correspond à celui de Céline, semble suggérer, comme nous l'avons dit plus haut, le caractère et la vulgarité du personnage. Les contraintes de Mateiu Caragiale relèvent d'une bienséance théâtrale aristocratique qui le place également dans la sphère du dandysme.

Les réactions à l'apparition des romans décadents roumains dont il est question ici ont été diverses, et des déclarations telles que celle de Philippide, dans laquelle le *Craii de Curtea-Veche* capture un « environnement de pourriture morale et de saleté de l'âme », le sujet étant ancré dans un « passé dépourvu de poésie, pittoresque et sale », dans une « atmosphère pestilentielle » et écrit dans un style « original, plastique, plein et excessif » (Philippide, dans Caragiale 2001 : 870), sont censées démontrer un intérêt croissant pour le roman qui prend quelque peu au dépourvu les autorités critiques de l'époque. Bien qu'écrit dans le style renouvelé du décadentisme occidental, le livre réussit à se maintenir en autochtonisant un tel style appliqué à un balkanisme qui est également lu et particularisé dans un cadre authentiquement roumain. On peut certainement faire une référence directe au style et à la manière ouverte dont les procédures dandies sont reprises par Mateiu I. Caragiale, qui transpose cette tendance dans la littérature roumaine. Comme l'observe et l'analyse à juste titre Ovidiu Cotruș, l'idéal d'existence et d'écriture de Mateiu est « formé sous l'influence de ses lectures » (Cotruș 2001 : 56), à savoir : Edgar Allan Poe, Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Villiers, Gobineau, etc. Cette influence est beaucoup plus évidente dans *Remember* que dans *Craii de Curtea-Veche*, dont Aubrey de Vère est un représentant typique. Il est aussi vrai que : « Mateiu Caragiale is a writer who invented himself as a literary tradition and created a noble genealogy for himself in order to deny and deconstruct it in the spirit of Decadence. » (Oprescu 2021: 164). Si pour Istrati la décadence est une donnée naturelle, implicite, de son existence tragique, pour Caragiale c'est une construction livresque et mondaine assumée, jouée, intentionnelle.

La manière dont Alexandru George aborde le roman subjectif, et en particulier le roman de Proust, est peut-être plus valable dans l'espace d'une nostalgie toujours retrouvée. L'effet d'un tel processus à la causalité évidente (réaction contre le social) est une diminution de l'action elle-même, qui passe au second plan, et une amplification du lyrisme confessionnel. Il ne faut pas y voir un retour au roman psychologique, au roman ionique (Manolescu 1983), mais plutôt un abandon délibéré du réalisme descriptif et l'adoption d'une « convention non réaliste » qui charge le texte de symboles superposés à l'action et la présente dans la sphère d'une construction « corinthienne ». *Kyra Kyralina*

et *Craii de Curtea-Veche* nous surprennent en brisant la convention du roman réaliste typique, qui domine l'époque, mais aussi en refusant le psychologisme propre au roman naturaliste ou à l'introspection moderniste. La formule des deux romans propose la dénonciation des normes éthiques référentielles et réalistes des romans sans thèse. Ce sont des romans centrés sur l'évocation (obsession poétique), la désintégration, la décadence et le résidu. Heinrich Stiehler parle lui aussi du résidu dans Istrati, « tant sur le plan thématique que stylistique » (Stiehler 2008 : 265), définissant cette réalité esthétique supposée comme « Ce qui tombe du filet de l'institution appelée culture » (Stiehler 2008 : 263), c'est-à-dire une réminiscence de la culture officielle.

Dans un article intitulé « Fantasma genealogice și identități sublimite: Mihail Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Panaït Istrati », Paul Cernat estime que « pratiquant une archéologie imaginaire de leur propre identité, ils s'inscrivent dans la tradition *orientale* du conte » (Cernat 2022 : 18). Mais il ne s'agit pas d'histoires « nocturnes » orientales, et peut-être pas d'une recherche d'identité dans le grand Bosphore, mais de ce sentiment même de désintégration, de fragmentation indissoluble du monde, tel qu'il apparaît chez les décadents, tel qu'il apparaît certainement chez Céline. Adrien de Panaït Istrati, le Narrateur de Mateiu Caragiale et Bardamu de Céline sont pris dans le même mécanisme de dérision, de désintégration et surtout de monde résiduel, au sens précisé par Heinrich Stiehler. C'est finalement la coordination essentielle des romans décadents.

Références

- Barthes, Roland, 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Editions du Seuil.
- Călinescu, George, 1982. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, Ediție și prefață de Alexandru Piru, București : Minerva.
- Caragiale, Mateiu I., 2001. *Opere*, Ediție de Barbu Cioculescu, Prefață de Eugen Simion, București : Univers Enciclopedic.
- Cioculescu, Șerban, 1929. « *Craii de Curtea-Veche* », de Mateiu Ion Caragiale, dans : Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 864.
- Céline, Louis-Ferdinand, 2010. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Denoel.
- Cernat, Paul, 2022. « Fantasma genealogice și identități sublimite: Mihail Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Panaït Istrati », dans : *Studii și cercetări științifice*. Seria filologie 47 : 13-23.
- Cotruș, Ovidiu, 2001. *Opera lui Mateiu I. Caragiale*. Pitești : Paralela 45.
- George, Alexandru, 1981. *Mateiu I. Caragiale*. București: Minerva.

- Green, Mary Jean, 1993. Dans Hollier, Denis (éd.), 1993. *De la littérature française*. Paris: Bordas.
- Iorgulescu, Mircea, 1986. *Spre alt Istrati*. București: Minerva.
- Istrati, Panaït, 1966. *Opere alese*, I, Texte alese, prefață și note de Alexandru Oprea, Traducere de Eugen Barbu, București : Editura Pentru Literatură.
- Manolescu, Nicolae, 1983. *Arca lui Noe*, vol. III. București: Minerva.
- Miller, Henry, 1961. *Tropic of Cancer*, Introduction by Karl Shapiro, Preface by Anais Nin, New York: Grove Weidenfeld.
- Muthu, Mircea, 2017. *Balkanismul literar românesc*. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană.
- Oprescu, Monica 2021. *Decadence Revisited. Mateiu Caragiale and Oscar Wilde*. Wien : Praesens Verlag.
- Pintea, Gabriela-Maria, 1975. *Panaït Istrati*. București: Cartea Românească.
- Praz, Mario, 1992. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Introduzione di Paola Colaiacono. Firenze: Sansoni.
- Stiehler, Heinrich, 2008. « Repere privind receptarea lui Panaït Istrati în RFG și RDG », dans: *Philologica Jassyensia* 1 (07) : 263-269.
- Vianu, Tudor, 1981. *Arta prozatorilor români*. București: Minerva.