



Gisèle Vanhese

Géographie infernale et *nigredo* existentielle dans l'œuvre de Panaït Istrati

INFERNAL GEOGRAPHY AND EXISTENTIAL
NIGREDO IN THE WORK OF PANAIT ISTRATI

ABSTRACT

This essay on the imaginary of Panaït Istrati uses the methodology of mythocriticism (in particular the work of Gaston Bachelard) in order to deal with the literary treatment of the theme of Hell in Istrati's work. A topography of Evil is sketched out starting from the infernal spaces laid out in concentric circles and which the narrator explores in a symbolic *katabasis* which brings about a veritable inversion of values: the family circle, the workplace, the prison, the circle of crucified childhood. In Panaït Istrati all of these unhappy places reveal a terrestrial Hell far distant from any theodicy and which are related to an existential *nigredo* which is punctuated by falls and losses under the sign of the nocturnal realm of the imaginary.

KEYWORDS

Panaït Istrati; Hell; Evil; Topography; Violence; Imaginary; Alchemy.

GISÈLE VANHESE

Università della Calabria, Cosenza, Italia
gvanhese@libero.it

Dans son essai *Mal et modernité*, Jorge Semprun centre sa réflexion sur la problématique du « Mal radical » telle qu'elle a été envisagée par Immanuel Kant et montre comment elle rompt radicalement avec celle du péché originel. À la suite de Paul Ricœur, Semprun sort du champ argumentatif de la théodicée pour choisir celui « d'une phénoménologie de l'expérience du mal »¹ et reporter la question dans « l'épaisseur concrète et tragique de l'histoire »². Loin de nous arrêter aujourd'hui sur un débat théorique concernant les fondements ontologiques du Mal, nous voudrions nous aussi plonger dans l'épaisseur de l'histoire et prendre en considération l'expérience du Mal telle qu'elle se présente dans les récits littéraires de Panaït Istrati, en nous réservant d'aborder son essai *Vers l'autre flamme* dans une autre étude³.

Si nous envisageons les récits istratiens dans leur entièreté, nous constatons qu'ils forment une sorte de *Comédie humaine* balkanique dont le modèle archétypal serait celui de Balzac qui se référait lui-même à la *Divina Commedia* de Dante. Comme chez ses illustres prédécesseurs, une topographie du Mal s'y dessine à partir de lieux infernaux qui se disposent ici aussi en cercles concentriques, espaces sociaux qu'explore le « vagabond affamé, inspiré, enivré, – selon Joseph Kessel – qui allait, au début du siècle, à travers villes, ports, souks, bazars, chants grecs,



mélodées arabes et surtout à travers le cœur des hommes »⁴.

Panaït Istrati est, selon les termes d'Eugen Simion, « un prosateur qui voyait le monde comme un spectacle à la fois grandiose et infernal »⁵. Comme nous l'avons montré ailleurs, le nomadisme istratien n'est pas exempt de risques et de souffrance. « Misère, famine, manque d'abri, poux, mégots » (A., p. 604) : ne condense-t-il pas ainsi toutes des épreuves qu'il endure durant son séjour à Naples ? Son exploration du monde se présente alors comme une véritable *nigredo* existentielle, ponctuée de chutes et de pertes :

Et aujourd'hui, en pensant à cet homme, ainsi qu'à tant d'autres auxquels j'ai ouvert mon cœur, je me demande par quel miracle mon destin n'a pas fait de moi un perpétuel voyou, un bizarre aventurier, et même un bagnard, tant la chose eût été facile. Je n'ai jamais levé un doigt pour influencer ma destinée, et cependant maintes fois j'ai été à un pas du gouffre (P., p. 119).

1. Le premier cercle : la famille

Paradoxalement, le premier cercle qui peut se transformer en lieu infernal est le cercle de famille comme l'illustre emblématiquement le récit istratien *Kyra Kyralina*. Une violence, accompagnée de sadisme, s'exerce en effet du plus fort vers le plus faible. Il s'agit ici du père et du fils aîné qui brutalisent régulièrement la mère, la fille et le cadet assombrissant la vie de fête où la pauvre femme s'étourdit pour oublier son mariage forcé. Les danses, les chants et les rires s'interrompent pour céder abruptement à des scènes insoutenables où le mari cherche à détruire la beauté de Kyra en frappant en particulier son visage. Crime doublement odieux si on se rappelle avec Emmanuel Levinas que « Le visage, c'est

certes la personnalité, mais la personnalité, dans sa manifestation, dans son extériorisation et dans son accueil, dans sa franchise originelle. Le visage est de soi et, si l'on peut s'exprimer ainsi, le mystère de toute clarté, le secret de toute ouverture »⁶. C'est ainsi que la malheureuse perdra toute apparence humaine et disparaîtra en laissant les deux enfants seuls en proie au malheur du monde :

dehors, au spectacle de ce qui restait de notre brillante mère, nous tombâmes à ses pieds, comme devant une martyre. Un œil était caché sous le bandage, mais on pouvait juger de son état d'après le reste du visage tuméfié, le nez crevé, les lèvres fendues, le cou et la poitrine pleins de sang caillé... Les mains, également, étaient ensanglantées, et un doigt écrasé (K., p. 99).

Parfois, comme dans *Codine*, la violence se condense dans le couple mère-fils, couple en opposition explicite avec celui que forment le narrateur, Adrien Zografi, le double d'Istrati, et sa mère qui doit beaucoup à la figure inoubliable de Joïtza. Le géant Codine, non content de frapper – parfois à mort – ses ennemis, s'acharne aussi sur sa vieille mère et cela de manière répétitive comme le révèle l'imparfait itératif :

Codine arrivait, trouvait sa mère sur la prispa et lui flanquait quelques coups avec sa botte ; puis la soulevant par la nuque, presque avec deux doigts, comme on fait des chats galeux, il la jetait à la rue (C., p. 589-590).

Mais ici a lieu un retournement qui fait basculer la narration dans l'horreur et que résume Joseph Kessel : Codine meurt « des mains de sa mère, sorcière épouvantable qui, durant son sommeil, lui versa deux



litres d'huile bouillante dans la bouche »⁷. Et c'est une vision dantesque qui se présente aux voisins accourus aux cris inhumains du malheureux :

Ma mère n'était pas encore de retour à la maison, quand neuf heures sonnèrent à la pendule en même temps qu'un formidable rugissement de bête assassinée s'entendit.

Puis un autre rugissement aussi fort, et une suite d'horribles râles qui firent vibrer les vitres (C., p. 614).

L'atroce vengeance bouleverse par l'horreur et aussi par le fait qu'elle brise l'image traditionnelle de la féminité et surtout de la maternité. Le crime est encore plus odieux car il est commis durant le sommeil de la victime dans la maison natale. Homologue au ventre maternel – Bachelard parle de « la maternité de la maison »⁸ – et au nid, la maison natale devrait offrir un abri contre l'hostilité de l'univers extérieur. « La maison est donc toujours l'image de l'intimité reposante »⁹ affirme Durand. Et voilà que le danger provient du foyer même qu'incarne la Mère. Surtout cette vengeance réactive un puissant symbolisme qui associe, selon Jung, bouche et feu¹⁰. On pense à certaines tortures des hordes asiatiques qui envahirent l'Europe et que les fresques des églises et des monastères médiévaux ont dépeintes dans leur représentation de l'Enfer.

2. Le deuxième cercle : le lieu du travail

C'est sans doute surtout pour le monde du travail qu'Istrati a su tracer des évocations que l'on peut qualifier d'inhumaines. Il s'arrête en particulier longuement sur la description du travail au port de Braïla à son époque. C'est d'ailleurs à partir de telles expériences que l'auteur va s'engager dans la militance politique et commencer à écrire des articles pour dénoncer cette situation dramatique. Dans un autre récit, le narrateur nous conte l'histoire d'un Roumain rencontré en Syrie et de son travail de pêcheur d'éponges. Prisonniers sur une caravelle, où ils sont réduits en esclavage par le commandant et ses aidants, les pêcheurs d'éponge supportent des conditions épouvantables, la rébellion étant punie de la mort :

Remonté à bord, si la chance vous a aidé à apporter une belle éponge, vous êtes payé de quelques instants de répit, qui vous semblent doux comme une caresse de femme aimée. Si vous apportez une éponge en loques ou rien, un bon coup de poing, reçu à nu dans les côtes, vous fait blasphémer la vie et son créateur.

Ce n'est pas la douleur du coup qui vous fait mal, mais la haine et l'envie de planter votre couteau dans le ventre du tyran.

On a trouvé des malheureux qui, débordés par la haine, ont oublié le péril et ont frappé. Une minute après, ils allaient à la mer, le cœur traversé d'une balle (P., p. 112).

Mais c'est surtout le dur travail des enfants qu'il va narrer. En effet, Adrien Zografî entre d'abord, à douze ans, comme apprenti dans la taverne de Kir Léonida, un Grec âpre au gain. Son père, Barba Zanetto,



et le caissier vont transformer le travail en un véritable supplice et Adrien en souffre-douleur. « Cependant, ce ne sont pas les gifles qui m'ont fait le plus de mal » (M. D., p. 27) dira-t-il amèrement longtemps après :

Dix-neuf heures par jour, de peine, de courses, ou de station debout (de six heures du matin jusqu'à une heure après minuit).

Paroles barbares, jurons obscènes, tourments sadiques, gifles sans compter.

Torrents de larmes, tumulte insoupçonné, rêves évanouis.

Envie de fuir (M. D., p. 26).

Istrati décrit en des pages terribles les tourments cruels endurés par Adrien et les autres enfants dans cette taverne qu'il qualifie de « géhenne » (M. D., p. 52) :

Souvent, lors de nos assoupissements, profitant de la position d'un bras pétrifié par le sommeil, au hasard du corps qui s'abandonnait contre quelque meuble, le misérable nous faisait la diligence, c'est-à-dire nous fixait une bande de papier entre les doigts et y mettait le feu, ce qui nous occasionnait de fortes brûlures (M. D., p. 29).

C'est surtout la descente dans le souterrain, où sont entreposés les tonneaux de vin, qui est assimilée à une véritable descente aux Enfers :

il y avait la terrible *hrouba*, labyrinthe suintant et sans air, creusé « au fond de la terre », épouvante du pauvre gamin forcé d'y descendre cent fois par jour [...]. On prétendait que vers minuit, les *hroubas* sont peuplées de fantômes qui se cachent parmi les tonneaux, éteignent la bougie du garçon et lui sautent sur le dos. Nombre de

malheureux s'évanouissent. Certains sont morts d'effroi (M. D., p. 19).

La *hrouba* s'inscrit ici dans le symbolisme de la cave qui est, pour Bachelard « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines »¹¹. Elle appartient aux lieux chthoniens, comme la caverne dont elle reprend le symbolisme : « cavité sombre, région souterraine aux limites invisibles, abîme redoutable, qu'habitent et d'où surgissent les monstres »¹². Elle est homologue à l'inconscient et à ses périls : « au-dessous de la haute maison psychique, il y a en nous un labyrinthe qui conduit à notre enfer »¹³. Il parle encore d'une « nuit d'outre-noir »¹⁴, une nuit qui y est « murée »¹⁵. Le philosophe insère cet espace profond dans la dialectique de l'apparent et du caché et conclut que « cette dialectique est bientôt travaillée par une volonté de secret, par des rêveries qui amassent des secrets puissants, des substances condensées, des poisons et des venins dans le chaton des bagues. Le rêve de la substance profonde est tenté par des "valeurs infernales" »¹⁶.

Cette descente dans la *hrouba* coïncide avec un parcours dans le labyrinthe, un labyrinthe qui prend des connotations infernales par son assimilation à des images digestives, lorsqu'Istrati écrit, dans le même passage : « Cette auberge n'était pas une auberge, mais une géhenne. Des légions de gloutons à l'estomac de boa. Hécatombes de poulets. Maquereaux grillés par centaines. Vingt hectolitres de vin vidés dans une journée » (M. D., p. 52). Il est vrai qu'il y a comme une sorte d'euphémisation de la vision car les légions ne sont pas celles de démons mais de gloutons, l'hécatombe frappe uniquement les poulets et il n'y a que les maquereaux à être grillés. Néanmoins, l'auteur retrouve la signification la plus archaïque du labyrinthe, dont le tracé originnaire reprendrait celui des viscères. Selon les historiens Böhl et de Freitas, l'inscription qui



accompagnait le dessin d'un labyrinthe sur une tablette d'argile babylonienne, *êbal tizani*, devrait être lue comme « palais des intestins »¹⁷. Gilbert Durand observe spéculativement que le tube digestif est « également en nous la réduction microcosmique du Tartare ténébreux et des méandres infernaux, il est l'abîme euphémique et concrétisé »¹⁸.

3. Le troisième cercle : la prison

Dans son exploration de la société, Istrati va traverser d'autres lieux assimilés à l'Enfer pour celui qui subit sévices et infamies, comme dans l'armée durant le service militaire, qu'il décrit en particulier dans *Cordine*. Mais c'est certainement la prison qui représente pour lui un des points les plus bas de la déchéance humaine. Ici aussi, il emploie le terme *Enfer* pour qualifier ce lieu maudit. Dans *Kyra Kyralina*, Stavro-Dragomir – le frère de Kyralina – est enfermé dans une prison turque pour avoir tenté de pénétrer dans un harem où, croyait-il, sa sœur était prisonnière. Cette prison se présente comme un gouffre, vocable qui la désigne aussi dans la citation istratienne déjà reportée : « je me demande par quel miracle mon destin n'a pas fait de moi un perpétuel voyou, un bizarre aventurier, et même un bagnard, tant la chose eût été facile. Je n'ai jamais levé un doigt pour influencer ma destinée, et cependant maintes fois j'ai été à un pas du gouffre » (P., p. 119).

Comme le relève Durand, après Bachelard, « le mot gouffre n'est pas un nom d'objet, c'est un "adjectif psychique", nous ajouterons que c'est même un verbe moral »¹⁹. Verbe qui recouvre, chez Istrati, un puissant schème catamorphique unissant l'attraction et la chute vers le gouffre, vers n'importe quel gouffre. Durand affirme par ailleurs que « le ventre est bien le microcosme euphémisé du gouffre »²⁰, mettant en évidence un glissement de la chute vers le

digestif et le sexuel. Nul doute que, dans la citation d'Istrati, il n'y ait une association occulte entre prison – indexée par « bagnard » – et gouffre, association qui réapparaîtra dans le récit de Stavro-Dragomir. Jean Libis parle, à propos de la réflexion bachelardienne sur le gouffre, d'une « psychologie de la béance »²¹. Pour Bachelard

les gouffres réels restent une exception sur notre bonne terre, on peut souvent éviter de les aller voir, éviter d'aller trembler devant eux. Mais notre inconscient est comme creusé par un abîme imaginaire. En nous, toute chose peut tomber, toute chose peut venir en nous s'anéantir²².

Par ailleurs, nous pensons que l'épisode de *Stavro* recèle les obsessions les plus secrètes de l'auteur, comme en témoigne un passage révélateur, marqué par les réticences et les ellipses, d'une lettre à Romain Rolland :

Mais de tous, Stavro est la seule figure qui m'avait poursuivi et effrayé pire que l'ombre de Banco pour lady Macbeth.

J'ai horreur de son vice, qui m'avait, malgré moi, frôlé deux fois dans ma vie d'il y a vingt ans avec son souffle puant et que je considère comme une des calamités de notre malheureuse humanité [...].

Et cependant, j'aimais Stavro. Pendant dix ans, je me suis refusé à l'aborder dans une esquisse littéraire : c'est que [...] je ne voulais pas le rendre « acceptable » [...].

Pour cela, il me fallait un Stavro « é-mouvant »²³.

Romain Rolland avait, de son côté, décelé « l'âme trouble et troublée »²⁴ du personnage :



Stavro. Il est dangereux ; et c'est bien d'un grand art de l'avoir su rendre non seulement acceptable, mais émouvant ; il faut être, semble-t-il, bien aguerri déjà dans l'art d'écrire pour avoir réussi ce tour de force ; que votre instinct vous y ait conduit aussi sûrement est une des preuves les plus évidentes de votre maîtrise innée²⁵.

Voici le récit de Stavro :

Les prisons préventives, dans la Turquie de ce temps-là, étaient de vraies oubliettes pour les sujets ottomans. Le malheureux qui y entrait, surtout pour des délits aussi graves que le mien, ne savait jamais quand il serait jugé, à moins qu'une personne influente ne courût, avec des cadeaux, implorer la grâce d'un potentat. Mais ce dont il avait le plus à souffrir, ce n'était pas tant de la perte de sa liberté que de l'horrible existence qu'il menait dedans, tout particulièrement quand le prisonnier était un homme jeune [...].

Les pratiques les plus odieuses s'accomplissaient sous les yeux de tous. Turcs, Grecs, Arméniens ou Arabes, ils n'étaient plus des hommes. L'abjection humaine était telle qu'on ne pourrait la comparer qu'à elle-même, car seul le genre humain, de toutes les créatures de la terre, peut se dégrader à ce point. C'est dans cet enfer terrestre, au milieu de ces monstres que je tombai. Quelle aubaine pour eux !

Aucun ne prit ma défense, aucun ne me protégea, musulmans, pas plus que chrétiens. Bien mieux, ils se battirent pour la proie fraîche, s'arrachèrent les barbes, s'ensanglantèrent ; armés, ils se seraient tués !... Ainsi, pendant un mois, je connus les plus atroces offenses que l'on puisse concevoir... (K., p. 166).

La conclusion qu'en tire Stavro ne laisse pas de nous déconcerter : « Aujourd'hui, je ne regrette pas d'avoir passé par là ; c'est ainsi que j'ai connu l'être humain à fond » (K., p. 166-167). On y entend comme une sorte d'appel du gouffre qui n'a cessé de résonner à travers toute l'œuvre d'Istrati. Pensons à l'une de ses affirmations : « se jeter ainsi, confiant, dans le gouffre de l'inconnu, un inconnu qui vous appelle d'une voix irrésistible » (P., p. 132). Plus avant, Istrati parlait de plonger la « main nue dans le brasier de votre destin » (P. 130). « Plonger dans le brasier de votre destin » ne nous fait-il pas penser à un complexe d'Empédocle masqué tel que l'a défini Bachelard :

L'être fasciné entend l'*appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. Cette rêverie très spéciale et pourtant très générale détermine un véritable complexe où s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir. Pour être rapide, on pourrait l'appeler le *complexe d'Empédocle*²⁶.

Il s'agit bien d'une catabase symbolique, unissant les schèmes imaginaires de « la descente intime, de la chute, de l'exploration souterraine »²⁷. Pour Jean Libis, le complexe d'Empédocle scelle « le destin de l'homme comme être voué au feu de la terre »²⁸, métaphore qui définit – à notre avis – toute l'œuvre et la vie même d'Istrati.



4. Le quatrième cercle : l'enfance crucifiée

Parmi les lieux de l'Enfer istratien, ceux où des enfants sont emprisonnés pour subir les pires sévices sont les plus horribles. Certes, les enfants sont toujours les premières victimes du malheur qui frappe les adultes. Que l'on pense au drame du travail des enfants comme nous l'avons déjà vu précédemment, que l'on pense au drame de la faim qui marque toute l'œuvre de son sceau maudit :

Quels regards toute cette marmaille avait pour la platchynta ! Les petits avalaient leur salive ; leur mère la crachait tout simplement sur le plancher. Kir Nicolas, considérant le ventre qui soulevait la jupe de la pauvre femme, prenait le sou pour la cuisson de la courge et offrait une dégustation de *platchynta* qui valait deux sous (C., p. 620).

Pourtant, l'horreur atteint son comble lorsque les enfants sont enlevés à leur famille pour être emprisonnés afin de satisfaire les vices et les perversions de puissants notables. La deuxième partie de *Kyra Kyralina* se termine par l'enlèvement de Kyralina et de Stavro, que le riche turc Nazim Effendi attire à bord de son voilier. Il vend Kyralina à un harem de Constantinople et retient le jeune garçon pour son plaisir : « ma sœur [...] fut enfermée dans un harem, dès l'arrivée à Constantinople. Moi, je fus plié aux plaisirs du respectable bienfaiteur, et perversi à jamais » (K., p. 119). Stavro réussit à s'enfuir mais ne peut échapper aux griffes d'autres « bienfaiteurs ». Le libertin Moustapha-Bey emprisonnera l'enfant dans sa demeure pour mieux en abuser. Comme Stavro le dit lui-même, perdu dans Constantinople, « mon premier mouvement me

mena droit dans le gouffre » (K., p. 129), « gouffre » étant toujours – chez Stavro – un synonyme d'Enfer :

Ici : prison, débauche, tyrannie... Je voyais l'arrivée du bey et le recommencement de la sarabande avec tout son cortège. Je me sentais englouti. La chambre me parut une cage infernale saccagée par les démons. Un frisson glacial traversa mon dos, des sueurs froides inondèrent mon visage, un tremblement furieux saisit mon corps et le secoua au point que je me mordis la langue au sang (K., p. 146-147).

L'enlèvement et l'emprisonnement des deux enfants sur le voilier de Nazim Effendi apparaît alors comme un véritable voyage vers l'au-delà, épisode qui recèle un complexe de Caron occulté. Notons déjà qu'à l'annonce de la mort de leur oncle Cosma, qui avait vengé leur mère en mettant le feu à leur maison et en y brûlant leur mari et père, Stavro et Kyra avaient pensé se jeter dans le Danube, suicide par l'eau qu'ils ne réaliseront pas mais que substituera le départ sur le voilier :

Notre terreur fut mortelle. Plutôt que de revenir à l'auberge, mieux valait le Danube ! Mais sur la rive la chaloupe nous attendait ; et sur le voilier, nous nous jetâmes dans les bras de Nazim Effendi, comme si nous étions ses enfants (K., p. 118).

Gaston Bachelard a montré magistralement que « tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau »²⁹. Il a étudié comment l'un des quatre éléments domine toujours notre imaginaire et a mis en évidence « la loi des quatre patries de la Mort »³⁰. Pour Héraclite, l'anéantissement



aqueux indiquait déjà l'étape ultime de la « voie descendante ». L'eau est bien un destin : « Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux »³¹. Avec le départ du navire, première barque des morts, l'eau devient frontière de l'au-delà, espace qui s'ouvre sur le monde de la létalité.

En fait, il s'agit ici de l'instant conclusif où les deux enfants abandonnent leur première vie. C'est la fin d'une existence insouciance sous la protection maternelle avant de descendre dans l'enfer des harems féminins et masculins. Ce n'est pas un hasard si après le départ définitif de la mère, ils avaient déjà constaté : « Au réveil, nous eûmes l'impression que nous n'appartenions plus à ce monde » (K., p. 101). C'est aussi à partir de là qu'ils vont se quitter et se perdre à jamais, toute la troisième et dernière partie – *Dragomir* – narrant la quête de Stavro pour retrouver Kyra. Le voilier de Nazim Effendi s'apparente ainsi souterrainement à la barque des morts et au vaisseau-fantôme. Comme le noyé en mer, ils représentent, pour l'imaginaire universel, l'être du voyage sans fin. Ainsi Kyra et Stavro parti à sa recherche continueront leur migration infinie sans plus jamais se retrouver³².

D'autres scènes odieuses, allant jusqu'à l'abjection³³, sont encore narrées dans *Domniza de Snagov* et dans *Présentation des haïdoucs*, en particulier dans le *Récit d'Elie le sage*, pour stigmatiser la dégradation et la violence de l'époque phanariote en Roumanie. Le haïdouc Elie narre en effet comment ses frères et lui ont tué trois personnages infâmes – l'évêque du bas Danube, le boïar Dumitraki Cârnău et l'aga de Brăila – après qu'ils aient passé une nuit de débauche, dans une pièce isolée du *han*, avec des enfants qu'ils avaient fait enlever. À ce sujet, Elisabeth-Sanda Geblesco parle

d'« orgies pédophiles dignes de la forteresse sadienne de Silling, où des enfants, garçons et filles, sont violés et torturés au point qu'ils se tuent ou perdent la raison... »³⁴.

5. Enfer et *nigredo* existentielle

Les lieux de malheur que nous avons évoqués révèlent, chez Panaït Istrati, un Enfer terrestre³⁵. Il s'agit bien « d'une phénoménologie de l'expérience du mal » vécue dans « l'épaisseur concrète et tragique de l'histoire » selon les termes de Jorge Semprun. Dans son *Autobiographie*, plusieurs passages laissent pressentir qu'Istrati lui-même a connu ces lieux et expériences terribles. Nous y retrouvons les principaux traits d'une topographie infernale où s'unissent la faim, la dureté du travail, le dénuement le plus total et – ici – le froid. Nul doute que pour Istrati l'Enfer ne soit avant tout un Enfer glacé :

Départ (seul) pour Giurgiu, port danubien. Déchargeur de wagons de sel. Misère atroce. Faim inouïe. (Couché dans une baraque à moitié couverte, par un gel de – 25°, sans couverture, sans matelas, sur la paille) (A., p. 604).

Dans les exemples cités, l'espace infernal – logis, salon, chambre, cabine de navire, etc.. – est caractérisé par l'étroitesse³⁶ en violente opposition à l'immensité du monde où se déploie l'errance istratienne. La valence infernale actualise parfois une véritable inversion de valeurs : la maison natale de *Codine* se métamorphose en un lieu de torture, le salon de *Kyra Kyralina* en un endroit de brutalité, la pièce du *han* en un espace de viol et de sévices. Même le voilier de Nazim Effendi n'est plus « la barque enchanteresse »³⁷ bercée par l'eau féminine et maternelle dont parle Bachelard, mais une barque de malheur.



Ce renversement paradoxal s'inscrit, à notre avis, dans une structure imaginaire plus ample qui recouvre un schème initiatique que nous avons analysé ailleurs³⁸. En effet, le terrible passage par l'Enfer terrestre est, pour certains personnages l'affrontement d'une épreuve qui les conduira vers un salut final. C'est ainsi que Stavro reconnaît, après les cruautés de la prison turque, que

Aujourd'hui, je ne regrette pas d'avoir passé par là ; c'est ainsi que j'ai connu l'être humain à fond. Si je suis resté bon en dépit de tout ce que j'ai vu, de tout ce que j'ai souffert, c'est simplement pour rendre hommage à celui qui a créé la Bonté, l'a rendue rare, et l'a placée parmi les brutes – seule justification de la Vie (K., p. 166-167).

Oui, cette traversée de l'Enfer terrestre coïncide souvent, chez Panaït Istrati, avec une *nigredo* existentielle, « le "Dragon", l'Esprit chthonique, le "Diable" ou, comme l'appellent les alchimistes, le Noir, la *nigredo* »³⁹ selon Mircea Eliade. Les ténèbres de la *nigredo*, accompagnée de la *putrefactio* et de la *dissolutio*, indiquent un retour au stade germinal de l'existence. À cette phase d'épreuves correspond ce que l'historien des religions nomme « l'ère sombre », âge de décomposition : « L'époque sombre est assimilée à l'obscurité, à la nuit cosmique. Comme telle, elle peut être valorisée dans la mesure précise où la mort représente une "valeur" en soi ; c'est le même symbolisme que celui des larves dans les ténèbres, de l'hibernation, des semences qui se décomposent dans le sol pour rendre possible l'apparition d'une forme nouvelle »⁴⁰. Le passage dans le lieu infernal devient, pour Adrien Zograffi, Stavro et le narrateur, promesse de révélation. Leur dérégulation dévoile en effet que la *nigredo* n'est qu'une étape, *materia prima*, terre fertile pour une future renaissance. Toute l'œuvre istratienne

est tendue vers une aube résurrectionnelle à travers une « connaissance par les gouffres » de la finitude humaine. Bachelard note, au sujet de ce processus dialectique : « salir pour nettoyer – corrompre pour régénérer – perdre pour sauver – se perdre pour se sauver »⁴¹.

On sait que *l'opus magnum* indique en fait un processus de transformation spirituelle de l'adepte en chemin vers le Centre de son être intérieur. La matière-âme aspire à se purifier : « la Matière souffre jusqu'à la disparition de la *nigredo*, lorsque l' "Aurore" sera annoncée par la *cauda pavonis* et qu'un jour nouveau se lèvera »⁴² continue Mircea Eliade. N'est-ce pas cette *albedo* qui se dessine à l'horizon d'un texte comme *Méditerranée lever du soleil* ? Pour Eliade, l'*albedo* reste un état idéal abstrait qui doit être vivifié durant la *rubedo* :

C'est seulement l'expérience totale de l'être qui peut transformer cet état « idéal » de l'*albedo* en une *existence humaine intégrale*. C'est le « sang » seul qui peut réanimer une conscience glorieuse dans laquelle s'est dissoute la dernière trace de la « noirceur », dans laquelle le « Diable » n'a plus d'existence autonome mais rejoint l'unité profonde de la psyché⁴³.

Pour l'historien des religions, le mystère central de l'alchimie est le mystère de la conjonction qui « poursuit justement la synthèse des opposés »⁴⁴, la *coincidentia oppositorum*. C'est son schème directeur qui structure le régime nocturne mystique de l'imaginaire dominant l'œuvre istratienne au niveau des thèmes comme au niveau de l'écriture. Il institue « une sorte de cohabitation concrète des incompatibles – et en inventant pour cela des schèmes de juxtaposition, de mélange, d'organisation, d'ambiguïté, de métamorphose »⁴⁵. Dans la *Préface* à *Kyra Kyralina*, Romain Rolland a



218 comparé le développement de la narration istratienne au Danube et à ses méandres :

Il est conteur-né, un conteur d'Orient, qui s'enchant et s'émeut de ses propres récits, et si bien s'y laisse prendre qu'une fois l'histoire commencée, nul ne sait, ni lui-même, si elle durera une heure, ou bien mille et une nuits. Le Danube et ses méandres... (K., p. 46).

Cette sinuosité rhapsodique rappelle celle du *Thyrse* dont parle Baudelaire et qui indique le rameau des participants aux mystères dionysiaques⁴⁶. La structure du *Thyrse* emblématise non seulement l'union du masculin et du féminin, mais aussi « l'équivalence des émotions positives et négatives » ainsi que celle de la langue française et de la langue roumaine dans l'œuvre istratienne dont Rodica Zafiu a montré qu'elle cachait une secrète violence linguistique⁴⁷. La linguiste affirme d'abord que le prototype de la violence est avant tout l'agressivité physique, comme l'analyse de son côté Ruxandra Cesereanu dans *Imaginarul violent al românilor*⁴⁸. Elle relève ensuite le traitement spécifique du point de vue dans la narration istratienne, en particulier dans « la ritualisation de l'acte agressif et l'équivalence des émotions positives et négatives »⁴⁹. Bien plus, la façon de narrer cet univers violent et infernal « exclut totalement l'émotion à laquelle le lecteur s'attendrait »⁵⁰ face à une telle situation dramatique. La linguiste ramène cette singularité à la vision même de l'auteur : « La violence et la souffrance s'alternent simplement comme l'amour et la joie, en un cycle vital qui les rend quasi équivalents, en tout cas indissociables »⁵¹. Une rhétorique de la *coincidentia oppositorum* sanctionne ainsi la rupture de l'ordre établi et des normes dont l'art istratien nous offre de nombreux témoignages.

Gisèle Vanhese

Les représentations de l'enfer terrestre dévoilent secrètement le versant nocturne de l'imaginaire istratien structuré sur la *coincidentia oppositorum* et plusieurs éléments relient cette œuvre à l'imaginaire dionysiaque. Les fêtes dans la maison de Kyra sont souvent frénétiques. L'attraction incestueuse de Stavro pour sa sœur est un autre indice de la confusion nocturne des sens, que thématise la présence obsessionnelle des parfums. Quant à Kyralina, sa furie homicide contre son frère aîné et son père l'assimilerait bien à une ménade. Dans son étude du mythe de Dionysos, « dieu de la contradiction tragique »⁵², Marie-Catherine Huet-Brichard remarque que

Dionysos intervient pour saper toute certitude en pratiquant l'inversion des normes et en gommant la différence entre soi et l'autre. Il est le dieu de la dualité et de l'altérité à soi-même. En déplaçant la seule frontière entre masculin et féminin, il ébranle la relation entre raison et pulsion, esprit et matière, culture et nature, sens et folie. Des ténèbres intérieures, il fait surgir le monstre enfoui, l'Autre⁵³.

Une même « énergie vitale qui fait battre le cœur du monde »⁵⁴ passe d'un personnage à l'autre et d'une page à l'autre, acquiescement à la vie malgré l'Enfer terrestre. Souvenons-nous que Dionysos n'est pas « la figure de l'espoir, mais celle de l'élan vers la vie malgré le désespoir ou, plus justement, accompagné du désespoir »⁵⁵, philosophie qui est aussi celle de Panaït Istrati ainsi que de tant de ses héros et héroïnes. Et peut-être tenons-nous ici une autre hypostase – dans cette représentation de l'Enfer terrestre – de l'*homo duplex* balkanique que plusieurs critiques reconnaissent chez l'auteur de *Kyra Kyralina*⁵⁶.



Bibliographie

- Bachelard Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1975.
- Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- Bachelard Gaston, *La Terre et les rêves du repos*, Paris, Éditions José Corti, 1979.
- Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, Éditions José Corti, 1979.
- Bachelard Gaston, *La Terre et les rêves de la volonté*, Paris, Éditions José Corti, 1980.
- Baudelaire, *Le Thyrses*, in *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, pp. 284-285.
- Cesereanu Ruxandra, *Imaginarul violent al românilor*, București, Humanitas, 2003.
- Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/ Jupiter, « Bouquins », 1982.
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.
- Eliade Mircea, *Briser le toit de sa maison. La créativité et ses symboles*, Paris, Gallimard, 1990.
- Eliade Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1991.
- Geblesco Elisabeth-Sanda, « Présence turque en Roumanie dans l'œuvre de Panaït Istrati : souvenir/s, phantasme/s, réalité », in Daniel Lérault (ed.), *Les haïdoucs dans l'œuvre de Panaït Istrati*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 47-68.
- Huet-Brichard Marie-Catherine, *Dionysos et les bacchantes*, Paris, Éditions du Rocher, 2007.
- Istrati Panaït – Rolland Romain, *Correspondance intégrale 1919–1935*, Saint-Imier, Canevas Éd., 1989.
- Istrati Panaït, *Œuvres*, I, II et III, Paris, Éditions Phébus, 2006.
- Jutrin-Klener Monique, *Panaït Istrati. Un chardon déraciné*, Paris, François Maspéro, 1970.
- Kessel Joseph, *Préface*, in Panaït Istrati, *Les récits d'Adrien Zograffi. Oncle Anghel*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 7-30.
- Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Levinas Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.
- Libis Jean, *Bachelard et la mélancolie. L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Libis Jean, « Les métamorphoses du complexe d'Empédocle », in Francesca Bonicalzi e Carlo Vinti (ed.), *Ri-cominciare. Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 147-154.
- Magliocco Giovanni, « L'inferno dell' amore. Alterità e sessualità in Kyra Kyralina di Panaït Istrati », in Gisèle Vanhese (ed.), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali*, Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 2008, pp. 105-131.
- Muthu Mircea, « De la balkanité au balkanisme littéraire », in *Du côté du Sud-Est*, Cluj- Napoca, Clusium, 2001, pp. 43-66.
- Muthu Mircea, « Nebănuita aventură », in *Balcanismul literar românesc*, I, Cluj-Napoca, Dacia, 2002, pp. 152-162.
- Otto Walter-Friedrich, *Dionysos, le mythe et le culte*, Paris, Mercure de France, 1969.
- Richard Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- Rossi Catherine, *Les Voies initiatiques chez Panaït Istrati et Harry Martinson. Rêverie, vagabondage, écriture*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2010.



Semprun Jorge, *Mal et modernité. Suivi de « ... vous avez une tombe au creux des nuages ... »*, Paris, Éditions Climats, 1995.

Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Simion Eugen, « Introducere », in Panaït Istrati, *Opere*, I, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de Teodor Vârgolici. Introducere de Eugen Simion, București, Editura Academiei Române, 2003, p. V-LXXVIII.

Sorrenti Anna Carmen, « La représentation de l'espace dans *Oncle Anghel* », in Eugen Simion et Gisèle Vanhese (eds), *La littérature migrante – Literatura română « migrantă »*, *Caiete critice*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, n. 3-4, 2011, pp. 68-80.

Vanhese Gisèle, « L'Albanie dans l'œuvre de Panaït Istrati », in Gisèle Vanhese (ed.), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali*, *op. cit.*, pp. 13-34.

Zafiu Rodica, « L'immaginario della violenza », in Gisèle Vanhese (ed.), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali*, *op. cit.*, pp. 35-45.

Notes

¹ Jorge Semprun, *Mal et modernité. Suivi de « ... vous avez une tombe au creux des nuages ... »*, Paris, Éditions Climats, 1995, p. 35.

² *Op. cit.*, p. 51.

³ Panaït Istrati, *Kyra Kyralina* (K.), *Oncle Anghel* (O.), *Codine* (C.), *Mikhaïl* (M.), in *Œuvres I ; Méditerranée (Coucher du soleil)* (M.C.S.), *Le pêcheur d'éponges* (P.), in *Œuvres II ; Autobiographie* (A.), in *Œuvres III*, Paris, Éditions Phébus, 2006. Toutes les citations de ces œuvres seront désormais suivies de l'abréviation et de la page.

⁴ Joseph Kessel, *Préface*, in Panaït Istrati, *Les récits d'Adrien Zograffi. Oncle Anghel*,

Paris, Gallimard, 1992, pp. 14-15.

⁵ Eugen Simion, « Introducere », in Panaït Istrati, *Opere*, I, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de Teodor Vârgolici. Introducere de Eugen Simion, București, Editura Academiei Române, 2003, p. XXII : « un prozator care vedea lumea ca un spectacol măreț și, totodată, infernal ».

⁶ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 112.

⁷ Joseph Kessel, *op. cit.*, p. 11.

⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 27.

⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 278.

¹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/ Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 141.

¹¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 35.

¹² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 181.

¹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions José Corti, 1979, p. 232.

¹⁴ *Ibidem*, p. 175.

¹⁵ *Ibidem*, p. 107.

¹⁶ *Ibidem*, p. 257.

¹⁷ Lima de Freitas, *O Labirinto*, Lisbonne, Arcadia, 1975, p. 106. Cité par André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 43.

¹⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹ *Ibidem*, p. 130.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Jean Libis, *Bachelard et la mélancolie. L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 198.

²² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éditions José Corti, 1980, p. 351.



²³ Panaït Istrati – Romain Rolland, *Correspondance intégrale 1919–1935*, Saint-Imier, Canevas Éd., 1989, pp. 117-118.

²⁴ *Correspondance intégrale 1919–1935*, op. cit., p. 116.

²⁵ Op. cit., p. 115.

²⁶ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 35.

²⁷ Jean Libis, « Les métamorphoses du complexe d'Empédocle », in Francesca Bonicalzi e Carlo Vinti (ed.), *Ri-cominciare. Percorsi e attualità dell'opera di Gaston Bachelard*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 153.

²⁸ Jean Libis, op. cit., p. 151.

²⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Éditions José Corti, 1979, p. 103.

³⁰ *Ibidem*, p. 98.

³¹ *Ibidem*, p. 18.

³² Giovanni Magliocco parle, à propos de l'errance de Stavro-Dracomin, d'une véritable quête de l'*anima* (« L'inferno dell'amore. Alterità e sessualità in Kyra Kyralina di Panaït Istrati », in Gisèle Vanhese (ed.), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali*, Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Librario, 2008, pp. 105-131).

³³ Pour Julia Kristeva, « l'abject nous confronte [...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'*animal* » (*Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 20).

³⁴ Elisabeth-Sanda Geblesco, « Présence turque en Roumanie dans l'œuvre de Panaït Istrati : souvenir/s, phantasme/s, réalité », in Daniel Lérault (ed.), *Les haïdoucs dans l'œuvre de Panaït Istrati*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 63.

³⁵ On peut toutefois déceler dans *Oncle Anghel* un germe de réflexion théologique sur Dieu et le Mal, fortement teintée de manichéisme, que nous voudrions analyser dans un autre essai. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager l'étrange

sérénité d'Anghel alors que son corps est devenu un cadavre vivant : « C'est l'époque la plus puissamment vécue de ma vie » (O., p. 210).

³⁶ Nous renvoyons, pour cette problématique, à l'article d'Anna Carmen Sorrenti qui a analysé la poétique istratienne de l'espace (« La représentation de l'espace dans *Oncle Anghel* », in Eugén Simion et Gisèle Vanhese (eds), *La littérature migrante – Literatura română « migrantă »*, *Caiete critice*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, n. 3-4, 2011, pp. 68-80)

³⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 178.

³⁸ Gisèle Vanhese, « L'Albanie dans l'œuvre de Panaït Istrati », in Gisèle Vanhese (ed.), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali*, op. cit., pp. 13-34. Consulter aussi Catherine Rossi, *Les Voies initiatiques chez Panaït Istrati et Harry Martinson. Rêverie, vagabondage, écriture*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2010.

³⁹ Mircea Eliade, *Briser le toit de sa maison. La créativité et ses symboles*, Paris, Gallimard, 1990, p. 48.

⁴⁰ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1991, p. 162.

⁴¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêves de la volonté*, op. cit., p. 250.

⁴² Mircea Eliade, *Briser le toit de sa maison. La créativité et ses symboles*, op. cit., p. 49.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 8.

⁴⁶ Baudelaire, *Le Thyrses*, in *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 285 : « Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs,



c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indissoluble du génie ».

⁴⁷ Rodica Zafiu, « L'immaginario della violenza », in Gisèle Vanhese (ed.), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali, op. cit.*, p. 39.

⁴⁸ Ruxandra Cesereanu, *Imaginarul violent al românilor*, București, Humanitas, 2003.

⁴⁹ Rodica Zafiu, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 44.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Walter-Friedrich Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 85.

⁵³ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les bacchantes*, Paris, Éditions du Rocher, 2007, p. 120.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 189-190.

⁵⁶ Mircea Muthu, « De la balkanité au balkanisme littéraire », in *Du côté du Sud-Est*, Cluj- Napoca, Clusium, 2001, p. 62 : « le balkanisme littéraire roumain est une subtile et parfois surprenante association d'états contrastants qui se déroule à la température de l'arc voltaïque, indifféremment si ces états fusionnent ou seulement cohabitent [...]. Du point de vue de l'attitude, le personnage de cet espace a un œil qui rit et un œil qui pleure ». Consulter, pour Panaït Istrati, Mircea Muthu, « Nebănuita aventură », in *Balkanismul literar românesc*, I, Cluj-Napoca, Dacia, 2002, pp. 152-162.