

ONCLE ANGHEL DE PANAÏ ISTRATI
OU L'AVENTURE ANTÉCHRISTIQUE D'UN JOB MODERNE

Aurora BĂGIAG¹

Abstract

*This research aims to explore the novel *Oncle Anghel* (first published in 1924) by Panait Istrati, Romanian writer of French expression, from a double perspective: religious and aesthetic. The analysis of the numerous biblical references in the novel allows us to highlight a religious metaphor anchored in a rustic Orthodoxy and packed with pre-Christian remains. A reading approach from the perspective of early 20th century modernism, which proclaims the absence of God, helps identify the movement towards creative atheism suggested by this work of art, which anticipates the rise of a new dogma. By alternating between the temptation of the Western world and the calling of the East, Istrati's novel sacralises the artistic act and allows the storyteller to take the place of the divine figure.*

Keywords: religious metaphor, the myth of Job, atheism, artistic act, storyteller, Western world, Eastern world.

1. L'orthodoxie rustique et l'histoire d'un Job roumain

Oncle Anghel, le deuxième ouvrage que Panait Istrati publie chez Rieder en 1924, une année après son début retentissant avec *Kyra Kyralina*, conserve l'imaginaire balkanique de son premier récit, tout en introduisant un réseau particulièrement dense de références religieuses. Cette composante peu exploitée par la critique istratienne sera interrogée sous un angle à la fois thématique et esthétique. L'approche thématique nous permettra d'identifier dans un premier temps un intertexte biblique, ancré dans un univers dominé par une orthodoxie rustique, saturée de réminiscences préchrétiennes, d'où émerge le mythe de Job. Dans un deuxième temps, l'analyse du dialogue que le récit institue avec la métaphore religieuse nous aidera à mettre en évidence le clivage vers un athéisme redevable à un siècle qui proclame la mort de Dieu. Nous parviendrons enfin à dégager une

¹

Aurora Băgiag, PhD, Senior Lecturer in French and Romanian for Medical Purposes, Department of Modern Languages, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca, aurora.bagiag@yahoo.fr

esthétique du roman, où la création littéraire et le récit se substitue à la création divine, tandis que le conteur devient un avatar privilégié de la figure divine.

Les trois récits quasi-indépendants qui forment ce recueil - « Oncle Anghel », « Mort de l'oncle Anghel » et « Cosma » - focalisent sur l'agonie spectaculaire d'un vieil alcoolique, à laquelle assiste bouleversé son neveu, Adrien. Au bout de plusieurs années passées à Bucarest et à l'étranger, absorbé par le mouvement révolutionnaire ainsi que par la vie aventureuse, Adrien Zograffi revient dans sa ville natale, Braïla. Il découvre ainsi dans le hameau obscur de Baldovinsti, à côté de la légende tragique d'un être en décomposition, des fragments de sa propre histoire familiale, des morceaux d'identité et surtout la voie à suivre. Pour le « fougueux vagabond qui touchait à tout et ne s'arrêtait à rien », l'amoureux d'aventure qui « apparaissait et disparaissait comme un fantôme », l'affrontement du vide désolant de la campagne roumaine, de la « vaste solitude noire, froide, humide », du cabaret en ruine, « descendu dans le sol », avec la chambre du moribond empoisonnée d'odeurs pestilentielles, le tout culminant avec la présence spectrale du gisant squelettique, représente une scène évoquant le topos du Jugement Dernier : « Il [Adrien] avait le sentiment de comparaître devant un tribunal où son sort serait jugé, et d'où il sortirait condamné » (Istrati, 1968: 190).

La figure du conteur émerge de cette ambiance funéraire, car Anghel, l'ermite cloué à son lit de mort, ajourne plusieurs fois son trépas pour débiter le récit biblique de sa vie tumultueuse. C'est l'histoire de Job que cet « élu » d'« un Destin impitoyable » réitère, incarnant en même temps un dicton roumain qui se lamente : « Le bon Dieu ne jette pas sur les épaules d'un homme autant qu'il peut porter ! » (Istrati, 1968: 171-172). Le vieillard est le protagoniste d'une « œuvre de destruction » systématiquement orchestrée par un Dieu qui multiplie démesurément ses épreuves. Torturé par l'oisiveté infernale de son épouse, Anghel supporte l'incendie de sa demeure, la noyade de ses deux filles dans le Danube, la mort de son unique fils dans l'armée, l'agression des voleurs, le délaissement et la maladie, oscillant de l'impuissance à la révolte, du blasphème au repentir. L'intrigue du récit suit donc « l'ascension et la déchéance d'un être, brûlé par sa passion fatale » (Jutrin-Klenner, 1970 : 213). Comme dans la plupart de ses écrits qui ont pour titre le nom d'un personnage dominant, Istrati retrace le destin d'un être :

Saisissant les personnages à un certain moment de leur existence, le récit déroule une vie entière, éclairant quelques épisodes, laissant le reste dans l'ombre. Il n'analyse pas les actes et leurs mobiles : une force irrésistible mène les êtres à leur perte. L'action ne ressemble nullement à un cheminement lent et patient : c'est une course à la mort. Cette force qui emporte l'homme, toujours plus loin, toujours plus vite, se nomme destin (Jutrin-Klenner, 1970 : 213).

Ce destin est projeté sur le fond d'une orthodoxie rugueuse, tellurique, aux allures préchrétiennes, où Dieu et l'« Impur » se côtoient, tandis que les coutumes

barbares et les fêtes chrétiennes interfèrent. Ainsi, le jour de la Résurrection, l'abondance du dîner traditionnel « composé de *borche*, d'agneau frit, de *cozonac* et d'*œufs rouges* » rejoint les « hommages rustiques orthodoxes rendus à la mémoire de celui qui fut le meilleur des hommes »: des feux qui montent « droit vers le ciel » et autour desquels les enfants dansent comme « des petits diables rouges », des cris et des coups de fusil, marqués par autant de « Christ est ressuscité ». La veille de Noël est vécue elle aussi comme un événement « gaillard et dramatique à la fois », avec un repas gargantuesque : « un petit fût de dix décalitres de vin, six chapons gras et autant de petits cochons de lait à rôtir sur la choucroute », présidé par un « couple “divin” » absolument épicurien : Stéphane, le prêtre sexagénaire qui affiche « une denture de chimpanzé et une virilité de coq », et sa prêtresse « cavale aux reins solides et au visage de pivoine », « enceinte de son dix-huitième enfant ». La « bénédiction circonstancielle », abrégée par l'appétit dévorant, se conjugue avec une voracité qui réduit les convives, contraints à suivre l'exemple du serviteur de Dieu, à un panorama de profils gourmands :

Son menton à lui pilonnait, broyait les cuisses, les os, les cartilages, comme s'il avait eu à faire à de la graine de tournesol, pendant que sa respectable barbe tournait en rond sur sa poitrine comme la meule courante du moulin...

A côté du prêtre, ma mère – consciente du saint jour et pieuse jusqu'au bout des ongles – luttait vaillamment avec le hachis de nos sarmale... Le frère Dimi, coléreux et rusé, choisissait adroitement les meilleurs morceaux... Jérémie s'envoyait le tout sans choisir et sans mâcher, tandis que Costale-Long – long des membres comme de parole – promenait ses interminables bras sur toute la surface de la table, raflait tout, parlait peu et faisait parler les autres pour leur « combler la bouche de vide ». (Istrati, 1968: 203)

Absolvant les convives du péché de gourmandise et ajournant indéfiniment le récit de la Grande Cène, le prêtre géant domine en réalité lui-même une assemblée qui évoque un épisode similaire à celui biblique, transposé dans un registre païen : treize convives, sept hommes et six femmes enfilés d'un côté et de l'autre de la table, mangent, boivent, chantent et dansent vigoureusement, se désolant de « se trouver treize, “le chiffre du diable” » et se préparant pour la confrontation entre les deux hommes qui se disputent la main de Zoïtza, la mère d'Adrien. La « danse affolante », pimentée par des refrains facétieux qui opposent les deux Nicolăi rivaux², culmine avec un enchevêtrement martial et silencieux de corps humains dans l'obscurité. Les gestes se succèdent simplement, comme dans un rituel, le passage d'une attitude extrême à l'autre se fait imperceptiblement, sans hésitation aucune, les excès rentrent dans l'ordre normal des choses. Ainsi, après les avoir

² Călin Teuțișan y voit une référence au mythe biblique par « l'image des frères ennemis, la lutte fratricide, le profile de l'être en miroir, à deux visages, tendu et scindé » (traduction de l'auteur): « imaginea fraților-dușmani, a luptei fratricide, profilul ființei în oglindă, cu două fețe, tensionată și scindată » (103).

désarmés de leurs couteaux, la vieille maîtresse de la maison asperge les hommes belliqueux avec de l'eau bénite, baptise la pièce, brûle de l'encens et prie :

- Seigneur tout-puissant ! Chasse l'Impropre de cette maison, où il vient de planter sa queue et de brouiller les hommes !... Envoie-le, Seigneur, dans le désert !... Aie pitié de nous autres pêcheurs, au nom de ton Fils qui vient de naître aujourd'hui ! (Istrati, 1968: 207).

2. Athéisme, révolte et aventure antéchristique

Le récit se fonde, certes, sur un réseau de topoï chrétiens, exceptionnellement dense dans l'œuvre istratienne, où le péché originel, l'histoire de Job, la trahison des frères, le Jugement Dernier sont projetés sur un fond de pure barbarie. Cependant les multiples références bibliques recomposant une métaphore religieuse saturée de réminiscences archaïques, n'occultent pas leur situation dans un siècle qui proclame la mort de Dieu et la faillite des religions. Ainsi Anghel, dont l'orthodoxie est calquée sur un attachement païen à la vie organique, ne possède pas la foi inébranlable de son ancêtre biblique. C'est un Job moderne qui matérialise sa révolte contre un Dieu injuste en enterrant l'icône de la Vierge à l'enfant au fond de son jardin. Au discours dévot du prêtre Stéphane, qui reprend le « fameux exemple biblique », lui rappelant le désastre de Job ainsi que l'hermétisme de la pensée divine, selon laquelle les malheurs d'un mortel peuvent représenter autant d'épreuves pour en faire un élu, Anghel oppose une imperturbable impiété : « Je ne crois pas que Christ est ressuscité ! Les morts ne ressuscitent point. » (Istrati, 1968: 181) Conviction qui sera modulée par son frère cadet, l'oncle Dimi, impressionné par le spectacle de la décomposition de l'homme « rongé vivant par les vers »:

Il est pire que Job. Celui-ci [...] s'est relevé de sa maladie et a retrouvé, vivants, ses enfants morts et ses vaches volées, mais Anghel ne retrouvera plus rien et ne se relèvera plus. Les temps ont changé depuis Job, Dieu ne fait plus de miracles. (Istrati, 1968: 187)

Enchaînant les gestes iconoclastes, tels les escapades amoureuses avec la femme et la fille d'un serviteur de l'autel, Anghel ne manque pas de démasquer les superstitions et les préjugés des croyants : la présence du prêtre est indispensable non seulement aux baptêmes, mariages et enterrements, mais aussi pour « chasser les revenants des maisons hantées », « baptiser un champ stérile » « lire une liturgie sur une gangrène, sur les vêtements d'un mari qui boit trop, sur la tête d'un fou, sur celle d'un épileptique » (Istrati, 1968: 212). En revanche, en l'absence du « porte bonheur de la contrée », Anghel et son ami Jérémie, lui aussi « ennemi déclaré des papes », étant donné que la mort de son père avait été orchestrée par un prêtre, mordent voluptueusement « au fruit défendu » :

Voici deux femmes, voici deux hommes, voici quatre créatures entièrement dominées par la queue de Satan. Plus le moindre souvenir en nous de l'intention divine !... Plus de vertu, plus de bienséance, plus de contenance, plus de respect !... Deux femmes et deux hommes face à face, traversés des pieds à la tête par l'immense queue de l'Impur !... (Istrati, 1968: 214)

L'image de ce double couple adamique, qui revit le péché originel, alimente la culpabilité d'Anghel, pour lequel sa déchéance progressive devient la conséquence immédiate de ses actes. Lorsque les quatre adultères se font surprendre par les maris, Anghel a l'impression que c'est « la main vengeresse de Dieu » qui ouvre la porte, laissant apparaître dans son cadre le prêtre et son gendre, assimilés à « deux terribles juges ». De plus, le serviteur de Dieu « tien[t] à la main le petit chaudron contenant l'eau bénite et le goupillon ». Le discours du prêtre semble lui aussi inspiré directement par la divinité: « la voix du Tout-Puissant retentit par la bouche de son serviteur offensé ». Développée autour d'une morale punitive, illustrant à trois reprises le fait « qu'une correction sévère menace celui qui abandonne le sentier », la parole du prêtre s'achève sur une menace: « Paix soit avec vous mais craignez Dieu et les *vers non endormis* » (Istrati, 1968: 216). Des « vers vigilants, éternellement en vie » - comme l'explique Istrati même -, qu'Anghel croit identifier dans son corps défaillant:

As-tu entendu, Adrien?... Les vers non endormis!... Eh bien, les voilà!... Ils sont ici, sous ces haillons qui les couvrent, eux et mon cadavre vivant... Ils me dévorent lentement, depuis un an... Et depuis un an je n'ai plus rien de vivant que mon cerveau, ma tête... (Istrati, 1968: 216)

Annoncée par une citation de l'Ecclésiaste – « il y a un temps pour tout; un temps pour rire, et un temps pour pleurer; un temps pour embrasser, et un temps pour s'éloigner des embrassements » (Istrati, 1968: 214) – l'évocation de cet épisode infernal s'achève sur un hommage similaire rendu à ce livre de la Bible qui déplore la futilité de toute action humaine: « L'Ecclésiaste a dit dans une heure d'entretien tout ce que l'on peut dire sur la vie [...] *c'est encore là de la vanité, et poursuite du vent* » (Istrati, 1968: 217).

Cependant, l'ancien cabaretier est un Job du XX^e siècle, qui, ne pouvant pas échapper à son époque, bascule dans l'athéisme. Après avoir lu et relu *L'Ancien et Le Nouveau Testament*, il ne renonce pas à la recherche de la vérité ; seulement que, pour celui qui « n'a [...] plus de foi dans *leur* Dieu », celle-ci « doit être ailleurs » (Istrati, 1968: 185). Et cet « ailleurs » lui est révélé, comme à un ermite, lors de son agonie qui le contraint à la claustration, au jeûne et à la veille. Muré dans son ancien cabaret, immobilisé sur son grabat, se privant de nourriture et de sommeil et se ressourçant uniquement d'eau-de-vie, Anghel considère paradoxalement ce laps de temps « l'époque la plus puissamment vécue de [s]a

vie ». C'est que la maladie a opéré la rupture de la pensée d'avec le corps en putréfaction, la séparation de la matière et de l'esprit. La « vanité » et « l'éternité » se conjuguent à travers les lamentations d'Anghel, dans l'esprit de l'*Ecclésiaste* :

Cent cinquante livres de glaise inutile qui voulaient accaparer la terre ! Les voici étendus inertes !... Tant de besoins, tant de désirs, tant de tumulte, et si peu d'éternité !... Seigneur, pourquoi si maladroit avec ton chef-d'œuvre !... La tête seule nous aurait suffi. Où, ailleurs, mieux que dans le cerveau, ai-je trouvé de l'immensité ? (Istrati, 1968: 217)

Le squelette alité est un mort vivant dont seule la tête survit. Se désistant du tumulte des sens et des passions, le moribond fait l'apologie de la pensée pure, censée être aussi forte que la mort : « Il n'y a plus que la tête qui vit ; le reste... je ne le sens pas. Il est fini... *le reste*. Mais la tête !... Quelle admirable chose ! » (Istrati, 1968: 193) Celui qui revient de chez les morts, avec des dons d'ubiquité et de clairvoyance, se dit un homme qui a retrouvé sa liberté, après s'être affranchi de la prison des émotions et des sens :

Et voilà pourquoi j'ai quitté la vie et je me suis tourné vers la mort... On est mort dès que l'on ne goûte plus... Je suis mort depuis trois ans... Mais je ne suis libre que depuis six mois, depuis le jour où mes paupières se sont fixées ouvertes sur l'éternité... Là, j'ai trouvé de la durée... Le jour et la nuit me sont indifférents... Je suis partout ; je vois tout ; je sens tout ; et rien ne me touche... La joie et la douleur sont des obstacles à la liberté... (Istrati, 1968: 218)

Immobile, impassible et serein, Anghel vit son agonie dans les termes d'une reconversion, qui opère simultanément un retour à la foi et un écart, manifesté par la tyrannie d'un culte de la pensée. Celui-ci ne se confond ni avec la doctrine philosophique de Descartes et de Hegel, ni avec le rationalisme compris comme croyance et confiance dans la raison, ou encore avec un culte de la raison dans le sens théologique. S'il existe une forme de « religiosité intérieure, sans dogmes desséchants, sans prêtre imposteur » (Jospin, 1990 : 82) dans cette apologie de la pensée qui défie la mort, celle-ci réalise plutôt un revirement vers une acception poétique, revirement dont le bénéficiaire sera son neveu Adrien. L'esprit est dorénavant convié à la remémoration et au récit.

3. De la religion du récit et du conteur divin

C'est à Adrien Zograffi, l'apprenti écrivain, de métisser le culte de ses désirs et une « sagesse céleste », en rien tributaire à la religion. Car le jeune athée est un aventurier qui interroge le savoir dans des livres et pour lequel la *Bible* n'est qu'« un livre de foi » qui « demande de croire et non pas de chercher » (Istrati, 1968: 184). La « *Bible* de [s]on adolescence » à lui c'est le *Dictionnaire Universel*

de la Langue Roumaine, comme il le précise dans les pages autobiographiques de *Mes Départs*. Sa religion, tout comme celle d'Anghel et de Jérémie, rayonne alors d'un centre appelé *récit*. Ce n'est pas par hasard si l'oncle suspend à plusieurs reprises son agonie pour faire part à Adrien de quelques longues histoires anecdotiques de sa jeunesse. Et c'est extrêmement significatif le fait que son dernier essai d'ajourner son trépas se transforme en un cérémonial de la transmission du droit au récit. Si le malade est incapable de continuer à raconter, ce sera Jérémie, le nouveau conteur introduit en scène, qui accomplira le dernier souhait d'Anghel : évoquer la vie orageuse de son propre père, le contrebandier Cosma. Dans une scène invraisemblable, qui succède immédiatement au décès du vieil alcoolique, Jérémie, secondé par Adrien, passe dans la pièce voisine et, pour tout rite funéraire, mange, boit et entame une longue nouvelle, la troisième de ce recueil, intitulée « Cosma ». Le récit s'insère ainsi naturellement dans la veillée mortuaire, préfigurée par les réflexions du moribond. L'agonie spectaculaire en soi n'est qu'une série de récits invraisemblables (Perpessicius, 1989 : 278), qui s'achève sur le regret de ne pas pouvoir enchaîner avec une autre histoire merveilleuse.

Au niveau de la construction du récit triparti *Oncle Anghel*, il est important de souligner que Panaït Istrati recourt au procédé du récit-cadre et du récit encadré. Ainsi, le troisième chapitre repousse l'histoire familiale dans un passé héroïque, puisqu'elle s'organise autour de la figure du brigand levantin Cosma. Le fait que le final de ce troisième récit n'opère pas le retour attendu à la narration cadre équivaut à « une mise en abîme définitive » :

Elle laisse le lecteur suspendu dans le labyrinthe du texte par le biais d'un processus élémentaire de substitution, qui fait qu'au récit-cadre se substitue le récit encadré. Le nœud de l'édifice textuel se situe dans le final du deuxième fragment du cycle. Le monde refusé, destitué par Anghel, se ré-institue par la révélation métaphysique qui précède la mort (l'accomplissement de la malédiction jetée par le prêtre trompé) et surtout, par le récit.³ (Teuțișan, 2001 : 103 ; traduction de l'auteur)

Ce déplacement de l'attention vers le récit est anticipé par un autre détail de la scène de l'agonie. Celle-ci présente Anghel, dont le prénom évoque de par son étymologie latine – *angelus* – la figure de l'ange, en train de revendiquer et ensuite de refuser son statut de créature de Dieu, dans une parabole qui préfigure une fois de plus le basculement de l'énergie créatrice du côté de l'art. Il reprend l'anecdote que la femme du prêtre lui raconte, en guise d'explication pour le péché de luxure

³ « Ea lasă lectorul suspendat în labirintul textului printr-un proces elementar de substituție, în care narațiunii cadru i se substituie narațiunea încadrată. Punctul nodal al edificiului textuel se află în finalul celui de-al doilea fragment al ciclului. Lumea refuzată, destituită de Anghel, se reinstituie prin revelația metafizică dinaintea morții (împlinirea blestemului preotului înșelat) și, mai ales, prin povestire. » (Teuțișan, 2001 : 103)

qu'ils commettent ensemble, et qui situe l'Impur aux côtés du Tout-Puissant lors de la Création. Touchant de sa queue la « pâte divine », que Dieu utilise afin de mouler l'être humain, le Malin altère la « blancheur éblouissante » d'une sale nuance grise :

- Vous savez [...] que Dieu ne fut pas seul le jour de la création de l'homme, et que l'Impur y était présent... Il se mêlait à tout, voulait être partout, et agaçait constamment, dans son œuvre, le Tout-Puissant, qui se défendait de son mieux. Regardant la blancheur éblouissante de la pâte divine que le Seigneur était en train de pétrir pour y créer l'être humain – l'œuvre qu'il voulait parfaite entre toutes – l'Impur eut une envie irrésistible de la salir. Mais le Créateur y faisait grande attention. Alors, trompant la bonne foi du Maître, le Méchant lui posa rapidement cette question, en même temps qu'il lui montrait le soleil se cachant derrière un nuage : « Pourquoi, ô toi, qui es si intelligent, as-tu rendu un faible nuage capable de supprimer l'éclat d'un astre si puissant, et d'obscurcir la terre, en la plongeant dans la tristesse ? – C'est, expliqua le Créateur, pour que toutes les choses terrestres soient vues dans les lumières différentes ; que l'homme n'ait aucune certitude et qu'il doute de tout, sauf de ma puissance. » Le Démon écouta et fit semblant de rester confus, mais pendant ce temps il réussit de toucher de sa queue la pâte divine qui devint aussitôt grise. Le Seigneur le remarqua et en fut étonné. « Pourquoi t'étonnes-tu ? ricana le Malin ; la pâte est grise parce que la lumière a changé ! » Dieu se sentit attrapé et, par orgueil, voulut être logique. Il mit la pâte dans le moule, lui donna la forme de l'homme, souffla dessus et mit Adam debout. (Istrati, 1968: 213-214)

Secondé dans sa création par le démon, Dieu admet un relativisme qui fait que la perception de l'univers devienne une affaire de « lumière », d'éclairage. Plus que la « maladie divine », l'intervention maligne renvoie ainsi à l'acte artistique, qui se cristallise lui aussi autour du concept de récit et de perspective. Les conteurs qui pullulent dans les récits istratiens deviennent ainsi autant d'avatars de l'Impur, Adrien en tête.

Car Adrien, « le fils spirituel de l'oncle Anghel », mais aussi celui qui a jadis reçu la vie des mains magiques du conteur Jérémie lors d'une mystérieuse maladie, se détache des « obscurs mortels » par un « cerveau [qui] a connu la lumière ». Une lumière forgée par ses innombrables pérégrinations et surtout par ses livres. Certes, dans un premier temps, Adrien joue le rôle de l'auditeur, écoutant les récits de ses deux pères symboliques. Mais ce n'est que l'étape initiale de son programme esthétique, qui veut que le jeune homme se remplisse des histoires des autres avant de se lancer courageusement sur la scène littéraire. Si, pour le jeune homme épris de l'art du vagabondage, la dernière rencontre avec son oncle représente une sorte de scène du Jugement Dernier, les paroles d'Anghel constituent notamment une investiture symbolique: le « garçon qui parle comme un livre » est en état de pallier la mort de Dieu:

Te souviens-tu avec quelle sincérité nous restions tous – moi et mes braves charretiers – suspendus à tes lèvres qui débitaient de la sagesse céleste ? Ah ! Ce passé ! Je le vois comme si c'était hier. Dehors, neige et bise... Dans le cabaret, chaleur bienfaisante, travailleurs bavards, plaisir de vivre... Je coupais le lard fumé sans peser, sans compter, sans parcimonie, et je versais le vin d'une main généreusement poussée par le cœur... On mangeait, on buvait, on louait Dieu et on t'écoutait, toi, qui renversais son architecture, qui multipliais les mondes, qui mesurais les étoiles et qui te moquais de la sottise des popes !... (Istrati, 1968: 197)

C'est donc Adrien le débiteur de « sagesse céleste », capable de charmer les auditeurs au point qu'ils restent « suspendus à [s]es lèvres ». Son acte est profondément méphistophélique, parce qu'il « se moque de la sottise des popes », « mesure les étoiles », « renverse » l'architecture divine et « multiplie les mondes » (Istrati, 1968: 197). Tout comme son oncle, chez lequel le refus de la parole, le silence dans lequel il se réfugie après les événements tragiques de sa vie, renvoie à « un refus non seulement du monde, mais aussi du sens de celui-ci, et surtout de son sens en tant que création divine »⁴ (Teuțișan, 2001 : 102 ; traduction de l'auteur). La rencontre du « grand alcoolique » et du « fougueux vagabond » reçoit alors les connotations d'un transfert rituel : la mort de la créature impure de Dieu ne se produit pas avant la transmission de son statut de conteur vers le nouveau créateur de destins. Dans un univers chaotique, profondément relativisé par la mort des dieux, l'aventure de la reconstruction d'un centre et des repères objectifs et immuables, de la recherche de l'équilibre divin, incombe à l'écrivain. *Oncle Anghel* se rattache ainsi à une aventure esthétique antéchristique, censée redonner au monde sa cohérence.

Cette aventure esthétique à référent religieux privilégie une forte dynamique Occident – Orient, très développée dans le contexte culturel de l'après-guerre. Adrien Zograffi apparaît globalement dans l'œuvre istratienne comme une figure déchirée par les appels contradictoires du pittoresque balkanique, de l'exotisme méditerranéen et de l'esprit occidental. Son oncle Anghel, protagoniste d'une fable d'origine biblique, assiste à sa propre « œuvre de destruction », sur un fond religieux qui confond la révolte contre un Dieu qui ne se manifeste plus et une orthodoxie calquée sur des croyances et coutumes préchrétiennes. Les fêtes religieuses déchaînent un appétit vital titanesque, mélangeant le « sang du Christ » à celui des hommes, et transformant les topoï majeurs du christianisme en scènes primitives de ripaille, danse et sensualité. Dans l'histoire tragique de ce Job roumain du XX^e siècle, Adrien Zograffi est, lui, le représentant d'une révolte luciférienne, opposant à la « sottise des popes » un « cerveau [qui] a connu la lumière » (Istrati, 1968: 196). Et cette lumière, le « garçon qui parle comme un

⁴ « Refuzul cuvântului (tăcerea lui Anghel, bâlbâiala indescifrabilă a slugii) mărturisește nu doar despre un refuz al lumii, ci și al sensului acesteia, mai ales al sensului ei de creațiune divină. » (Teuțișan, 2001 : 102)

livre » l'a connue ailleurs, lors de ses pérégrinations orientales mais surtout dans les lectures qui lui viennent d'Occident. L'agonie de l'oncle représente un appel au « culte de l'esprit » qui s'oppose à la domination des passions. Cette dichotomie est extrêmement suggestive dans le contexte plus général de l'œuvre d'Istrati, car emblématique pour l'évolution d'Adrien Zograffi du statut d'aventurier à celui d'écrivain. Il convient de rappeler que dans son dernier roman, *Méditerranée*, Istrati recourt à un plaidoyer similaire pour la culture, conçue en opposition avec ses « farces méditerranéennes ». Intitulé « L'appel de l'Occident », ce récit final opère un revirement capital de l'Est vers l'Ouest : abandonner ses vagabonds qui « pullulent dans [s]a Méditerranée », « [s]on Egypte », « [s]a Syrie » et « [s]a Grèce dégénérée », et mettre le cap sur la France en tant qu'espace de la littérature. « Connaître l'Occident », « apprendre une grande langue occidentale », transformer ses aventures orientales en récit. Si le personnage d'Adrien Zograffi ne représente dans *Oncle Anghel* qu'« un bon prétexte épique pour internaliser les commentaires extérieurs de la voix auctoriale⁵ » (Teuțișan, 2001 : 102 ; traduction de l'auteur), il cristallise l'apparition de la figure du conteur qui professe indirectement une religion du récit.

4. Conclusions

Adrien Zograffi se situe dans le sillage d'un personnage biblique, le très éprouvé Job, dont son oncle moribond, Anghel, est un avatar. Les accents bibliques sont présents dans la conversion de cet athée désabusé, qui met en scène devant son neveu le spectacle de l'expiation de ses péchés par le biais d'une pénitence viscérale. Cependant, affirmant un athéisme qui ne renonce pourtant pas aux fondements d'une orthodoxie rustique pénétrée de croyances préchrétiennes, le personnage autobiographique d'Istrati restitue l'écho de son siècle où « les religions ont fait faillite », où « Dieu est mort » et où « les morts ne ressuscitent point » (Istrati, 1968: 181).

Dans un monde qui vit l'aventure de la mort de Dieu comme une libération des énergies créatrices, et entraîne l'homme vers la réinvention de l'univers, la figure de l'écrivain émerge des représentations bibliques. Oscillant entre les appels de l'Occident et les rappels de l'Orient, Adrien Zograffi, le conteur nouvellement consacré, se revendique d'une investiture divine, qui le transforme, lui, en nouveau démiurge.

⁵ « Un bun pretext epic pentru internalizarea comentariilor exterioare ale vocii auctoriale » (Teuțișan, 2001 : 102).

References and bibliography

- Brezu-Stoian, C.** 2007. *Panaït Istrati: radiografia unui manuscris*, Editura Muzeul Literaturii Române.
- Iorgulescu, M.** 1986. *Spre alt Istrati*, București: Editura Minerva.
- Istrati, P.** 1924. *Kyra Kyralina*, Paris: Rieder.
- Istrati, P.** 1924. *Oncle Anghel*, Paris: Rieder.
- Istrati, P.** 1928. *Mes départs*, Paris: Gallimard.
- Istrati, P.** 1935. *Méditerranée. Coucher du soleil*, Paris: Rieder.
- Istrati, P.** 1968. *Oncle Anghel* in *Les récits d'Adrien Zograffi*, vol. I, Paris : Gallimard.
- Jospin, R.** 1990. « Panaït Istrati, Oncle Anghel et la flamme de l'esprit », in *Cahiers Panaït Istrati*, n° 7, Valence: Fondation Panaït Istrati: 81-85.
- Jutrin-Klener, M.** 1970. *Panaït Istrati, un chardon déraciné. Ecrivain français, conteur roumain*, Paris: Editions François Maspéro.
- Oprea, A.** 1964. *Panaït Istrati. Dosar al vieții și al operei*, București: Editura Pentru Literatură.
- Perpessicius,** 1989. « Ciulinii Bărașanului », in *Scritori români*, vol. IV, București: Editura Minerva: 269-284.
- Simion, E.** 1985. « Pactul autobiografic », in *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, București: Editura Cartea Românească: 270-274.
- Sorrenti, A. C.** 2011. « La représentation de l'espace dans *Oncle Anghel* de Panaït Istrati », in *Caiete critice*, 4: 27-39. <http://caietecritice.fnsa.ro/pdfs/CC%204%202011.pdf>
- Teuțișan, C.** 2001. « Moș Anghel », in POP, I. (ed.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință : 102-104.
- Toma, D.** 2014. *Panaït Istrati de A à Z*, Peter Lang.
- Zephir, F.** 2005. « L'éthique dans les récits de Panaït Istrati », in *Cahiers de Narratologie*, 12. URL: <http://narratologie.revues.org/223>.

The author

Aurora Băgiag, PhD, Senior Lecturer in French and Romanian for Medical Purposes since 2008, Department of Modern Languages, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca. Research areas: comparative literature, francophone literature, intercultural communication, tandem language learning and two-way bilingual immersion.