

Corin Braga

Le moi et l'autre dans le roman psychologique roumain

THE SELF AND THE OTHER IN ROMANIAN PSYCHOLOGICAL NOVEL

Abstract: In the inter-war period, Romanian novelists imported from Western literature the techniques of the psychological novel. The exploration of subjectivity obliged them to develop polyphony and poly-perspectivism, experimenting with individual narrative points of view. As Camil Petrescu puts it, "I cannot evade myself... I can only speak truthfully in the first person". This paper explores the relationship between identity and alterity in Romanian psychological novels within three significant creative periods: Inter-War Modernism, Communist Neo-Modernism, and, after 1989, Postmodernism.

Keywords: Romanian Literature; Psychological Novel; Stream of Consciousness; Identity and Otherness; Subjective Perspective; Polyphony.

CORIN BRAGA

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Corinbraga@yahoo.com

DOI: 10.24193/cechinox.2019.37.06

La fin du XIX^e siècle connaît un tournant radical dans la manière de concevoir (du point de vue philosophique, littéraire ou artistique) la conscience et la subjectivité humaines. Les sources de ce qu'on appelle littérature psychologique doivent être cherchées précisément là, dans cette attention accrue portée à l'intériorité, une attention qui peut sembler parfois carrément monomane. À l'encontre de la tradition antérieure, les Romantiques avaient doublé « l'âme diurne » de la philosophie classique rationaliste d'une « âme nocturne ». Les premiers « courants » de la subjectivité dans la littérature moderne se font ainsi sentir chez des auteurs tels que Rousseau, Goethe ou Novalis et ils se prolongeront tout au long de la période romantique ; plus tard, dans les débuts du modernisme, on les retrouve chez Dostoïevski, George Meredith, Henry James, Joseph Conrad, Gertrude Stein ou Italo Svevo. C'est en particulier Dostoïevski qu'on célèbre aujourd'hui pour la manière dont il a exploré dans ses romans et ses nouvelles les abîmes insondables du psychisme humain. Selon une anecdote paraphrasant l'affirmation de Marx selon laquelle il aurait beaucoup plus appris sur l'économie politique dans les romans de

Balzac qu'en lisant les économistes, Freud aurait affirmé à son tour qu'il avait plus appris chez Dostoïevski sur la psychologie que chez tous les autres psychologues contemporains à lui. On s'accorde cependant à observer que le genre a connu son apogée seulement pendant la première moitié du siècle dernier, grâce à des représentants majeurs tels qu'Édouard Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*), Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*) ou François Mauriac (*Faux pas*) dans l'espace français, James Joyce (*Ulysse*), Virginia Woolf (*Mrs Dalloway*, *Promenade au phare*), Dorothy Richardson (*Pilgrimage*), Dos Passos (*Manhattan Transfer*), William Faulkner (*Le Bruit et la Fureur*, *Tandis que j'agonise*) dans l'espace anglo-américain.

Si on peut retracer ses origines dans le culte romantique de la subjectivité, tandis que le « fleuve » imaginaire (au sens prêté à ce terme par Gilbert Durand) se cristallise pendant le haut modernisme, le « bassin » psychologique reçoit son baptême (ou sa définition) moderne grâce aux concepts de « flux de conscience » et de « durée psychique » introduits par William James et Henri Bergson. C'est dans son traité fondamental, *Les Principes de psychologie* (1890), plus précisément dans le neuvième et le dixième chapitres, que James propose les syntagmes « stream of thought » et « stream of consciousness ». La tradition philosophique antérieure, du moins après Descartes et Locke, avait postulé le fait que les idées simples correspondaient à des objets naturels simples et que notre pensée serait composée de manière atomiste, comme un ensemble de faits de conscience ponctuels qui correspondraient à la matière divisible du monde extérieur. À l'encontre de cette vision atomiste (« mind-stuff

theory »), James avance l'hypothèse que l'unité minimale de l'esprit serait un état de conscience complet et unitaire ; de pareils états s'enchaînent à leur tour dans un flux mental incessant. Notre vie subjective est représentée par ce « courant » ou cet écoulement, qui constitue en même temps un fondement psychologique (différent de ceux religieux et métaphysiques) pour comprendre le concept plus abstrait d'âme humaine.

Cette vision a été affinée et développée par Henri Bergson dans toute une série d'ouvrages, à commencer par *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) jusqu'à *Matière et mémoire* (1896), *Introduction à la métaphysique* (1903) ou *L'évolution créatrice* (1907). En reprenant la distinction cartésienne entre substance étendue et substance pensante, tout en apportant une critique des catégories aprioriques kantienne, Bergson fait une distinction radicale entre espace (qui serait caractéristique des choses extérieures) et temps (qui serait caractéristique de la conscience). Les choses extérieures « étendues » supposent une connaissance spatiale, quantitative et atomiste, qui divise et isole les objets et les qualités. Par contre, lorsqu'elle tente de se connaître soi-même, la conscience constate que ses états se déroulent de manière successive, qu'ils sont qualitatifs, intégraux et indivisibles. Le flux des états de conscience compose ce qu'on appelle la « durée », la manifestation subjective de la temporalité. La connaissance du monde extérieur est régie par l'intellect et elle fait l'objet de la science. L'exploration de l'univers intérieur, elle, se sert plus volontiers de l'intuition et fait l'objet de la métaphysique. De cette manière, Bergson réassigne la métaphysique classique, de nature ontologique, à

la psychologie humaine, qui devient ainsi un champ de recherche autonome, possédant ses propres catégories et son univers spécifique.

En s'appuyant sur l'idée que les phénomènes de la conscience appartiendraient en fait au « domaine du flux héraclitéen », Husserl pose les assises d'une « phénoménologie de la conscience ». Au-delà du vécu et des données immédiates de la conscience, il se propose de parvenir à la « couche nucléaire » centralisatrice du psychisme humain, celle que William James appelait le « self of the selves » ou « the Thinker ». Ce noyau actif de la conscience, qui serait en même temps l'élément responsable de la cohérence du flux de la conscience et de la mémoire, est identifié par Husserl dans ce que Kant appelait « le Moi transcendantal ». La révélation de ce noyau essentiel exige une double « épochè » : il s'agit, d'une part, d'une réduction phénoménologique mettant entre parenthèses la réalité extérieure afin d'isoler strictement la vie de l'esprit par rapport à l'existence naturelle et sociale et, de l'autre, d'une réduction eidétique, censée révéler le Moi transcendantal dans le flux noétique.

Finalement, la psychologie de la « profondeur » (P. Janet, Th. Ribot, W. Wundt etc.), la psychanalyse de Freud et de Jung, par la suite, et, dans son ensemble, tout le mouvement psychanalytique nous ont légué l'appareil conceptuel nécessaire pour analyser les formations et les complexes de ce qu'on a défini comme le Ça ou l'inconscient (personnel et collectif).

Toutes ces nouvelles idées et théories ont infléchi de manière radicale le rôle et la thématique de la littérature. (D'ailleurs, rappelons qu'Henri Bergson a reçu, en 1927, le prix Nobel de... littérature !)

La poésie symboliste et, plus tard, celle moderniste exigeaient déjà que le poète enregistre les sensations, les synesthésies, les fantasmes et les visions les plus spontanées de la vie de l'âme. Pour Mallarmé ou Valéry, l'écriture était censée devenir une sorte d'oscillographe de la vie de l'âme, tandis que l'abbé Henri Bremond donnait « l'ineffable » – les états intérieurs flous et fugitifs – comme le véritable objet de la poésie. Le défi a été repris ensuite par la prose, surtout par le roman moderne. À quelques exceptions près, dans la littérature antérieure, prémoderne, la vie de l'âme des personnages n'avait jamais fait l'objet d'une approche directe. Les écrivains préféraient plutôt « promener le miroir » de la prose « le long d'un chemin » (le roman, selon Stendhal, serait « un miroir qu'on promène le long d'un chemin ») dans le but de refléter la réalité extérieure. Le vécu intérieur des personnages était suggéré de manière indirecte soit par la description des faits et des gestes ou par la reproduction des dialogues, comme dans le réalisme comportementaliste, soit par des « corrélats objectifs » (selon la formule avancée par T. S. Eliot), soit par la projection de fantasmes inconscients dans des êtres et des décors fantastiques, comme dans le haut romantisme.

Le déplacement du point de vue auctorial vers l'intériorité a conduit à l'émergence d'une littérature complètement différente par rapport aux manières d'écrire des époques passées. La littérature psychologique avait comme but la reproduction de la vie intérieure, une incursion dans l'univers de l'âme, dans le flux de conscience (des personnages), dans la durée psychique. Pour donner un nom à ce « retour à l'intériorité » (comme l'appelle

Erich Kahler) ou à ce « principe d'internalisation » (selon Thomas Mann), Paul Bourget emprunte une formule déjà avancée par Edmond de Goncourt et consacre, dans les *Essais de psychologie contemporaine* (1883) et les *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* (1886), le syntagme « roman psychologique ». Plus tard, divers théoriciens et critiques littéraires se sont évertués à identifier les instruments narratifs et les techniques discursives employés par les écrivains afin de reconstituer la phénoménologie des faits de conscience et d'imaginer un décor tout nouveau, entièrement différent par rapport aux représentations réalistes ou fantastiques antérieures. Selon Robert Humphrey, l'un des théoriciens de cette littérature, le « flux de conscience » est un « sujet » (« subject matter ») et non une technique littéraire (Humphrey, 1962, 4-5) tandis que Melvin Friedman attire l'attention sur le fait que le courant de conscience représente un genre narratif à part entière, à la différence d'autres termes tenus pour synonymes et qui ne sont que des procédés employés pour reconstituer « une tranche de vie intérieure » (Friedman, 1955, 3).

Parmi les techniques narratives les plus connues permettant de reproduire « des tranches de vie psychique », il y a l'analyse intérieure ou psychologique (à travers laquelle un narrateur omniscient rend à la troisième personne le courant des pensées du personnage), le monologue intérieur (qui reproduit les pensées du personnage soit directement à la première personne soit indirectement, à la troisième personne, à travers le discours indirect libre), le flux de conscience (une transcription directe de ces pensées, manquant parfois de syntaxe), la reproduction des « impressions sensorielles » (le « cinéma intérieur » des

sensations et des images reçues du dehors par le personnage narrateur), les lettres, les journaux intimes, les confessions ou les témoignages « spontanés » (orales ou écrits, faits pour soi-même ou dans la présence d'un témoin). Dans une analyse systématique et plus large des « modes de représentation de la vie psychique dans le roman », Dorrit Cohn mentionne des techniques tant à la première qu'à la troisième personnes : le psycho-récit ou l'analyse intérieure (« le discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage »), le monologue rapporté ou le monologue intérieur (« le discours mental d'un personnage »), le monologue narrativisé ou le discours indirect libre (le « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur »), la perception narrativisée (à savoir la reproduction des perceptions conscientes d'un personnage qui sont présentées de manière qu'on ait l'illusion d'un récit objectif mais qui, à une analyse plus attentive, apparaissent plutôt comme une « transcription » de la conscience et moins comme une transcription de la réalité) (Cohn, 1978, 21-126 ; trad. fr., 1979, 25-29).

L'essor du roman psychologique dans la littérature roumaine

La littérature roumaine n'a pas tardé de faire sien ce nouveau paradigme. Très tôt déjà, les concepts introduits par Bergson commencent à attirer bien des théoriciens et des philosophes roumains, parmi lesquels nous pouvons mentionner Constantin Rădulescu-Motru (*Problemele psihologiei* [Les Problèmes de la psychologie], 1907), Constantin Antoniadă (*Filozofia lui Bergson* [La Philosophie

de Bergson], 1910), I. Botez (dans *Viața românească*, 1912), Ion Albu [un pseudonyme de Lucian Blaga] (*Reflexii asupra intuiției lui Bergson* [Quelques réflexions sur l'intuition de Bergson], 1914), Lucian Blaga (*Ceva despre filosofia lui H. Bergson* [Quelques notes sur la philosophie d'Henri Bergson], 1915), I. Petrovici (*Filosofie și știință* [Philosophie et science], 1923), G. Ibrăileanu (*Influențe străine și realități naționale* [Influences étrangères et réalités nationales], 1925), Tudor Vianu (*Geneza și creație. Contribuții la critica timpului* [Engendrer et créer. Quelques contributions à la critique du temps], 1936).

Quoiqu'ils aient correctement saisi la mutation en train de se produire avec l'apparition de la littérature d'analyse psychologique, les critiques de l'époque sont restés plutôt réservés à son égard, en reconnaissant ses mérites mais en la subordonnant à d'autres formes d'invention qu'ils tenaient pour bien supérieures à celle-là. Ainsi, dans son étude *Creație și analiză* [Création et analyse] (1930), Garabet Ibrăileanu commence par faire une distinction pertinente entre la littérature reflétant les personnages de l'extérieur (« le comportementalisme ») et celle qui analyse leur âme (« l'analyse »). Dans le même sens, il distingue entre deux types d'écrivains : les « moralistes » qui créent des typologies humaines simplifiées et géométriques et les « analystes » du type de Dostoïevski ou de Proust qui pratiquent l'observation intérieure. Il identifie d'ailleurs correctement les sources théoriques des techniques d'introspection dans les essais de William James (le continuum psychologique), d'Henri Bergson (la durée, l'intuition) et d'Edmund Husserl (la réduction eidétique) et dans les courants dominants

à l'époque, en particulier l'intuitionnisme, l'énergétisme, la phénoménologie, le volontarisme, le personnalisme et une certaine partie de la psychanalyse. La révolution apportée par Marcel Proust ne consisterait pas tant dans la « plongée » dans l'inconscient que le romancier français aurait pratiquée que dans sa capacité de transformer les états d'âme dans un récit, de narrativiser la conscience, de créer des « mondes de l'âme » autonomes. Ibrăileanu dévie pourtant de son opposition initiale, en remplaçant le concept de « comportementalisme » par celui de « création ». Par ce dernier, il comprend « la quantité de vie transposée dans un roman », à savoir la capacité de l'écrivain de créer des mondes fictionnels. Or, selon le critique roumain, « la création est supérieure à l'analyse » (Ibrăileanu, 1976, 221). De cette manière, la distinction fonctionnelle entre comportementalisme et analyse psychologique est remplacée de manière sophistiquée par celle entre création et analyse. Si, envisagés dans les termes de la première opposition, Tolstoï ou Balzac auraient été tout à fait égaux ou équivalents à Dostoïevski et à Proust, les choses ne sont plus de même dans la deuxième opposition, qui sert d'ailleurs à Ibrăileanu pour justifier son parti-pris pour ceux premiers, tenus pour des écrivains supérieurs aux deux autres.

En bon praticien de la théorie du synchronisme culturel, un autre critique roumain, Eugen Lovinescu prend acte lui aussi des mutations qui se font ressentir dans le roman occidental mais, en essayant de transposer le concept de courant de conscience dans la littérature roumaine, il arrive à son tour à en déformer le sens. Ainsi, à l'encontre de ce qui se passait dans d'autres courants littéraires roumains

(surtout *samanatoriste* et *poporaniste*), la littérature roumaine (notamment celle attachée à la revue *Sburătorul*) parcourrait une évolution allant du rural vers l'urbain (en ce qui concerne le décor dominant) et « du sujet vers l'objet ou du lyrisme vers la véritable littérature épique » (Lovinescu, 1973, 9). Le problème qui se pose est que, manquant d'informations suffisantes pour pouvoir bien saisir la spécificité de la prose psychologique par rapport à la littérature d'inspiration réaliste, Lovinescu superpose cette opposition à celle faisant la distinction entre une littérature subjective, entendue comme du lyrisme mineur, et une littérature objective, qui représenterait « l'épique dans toute sa pureté ». Ainsi, il critique Felix Aderca pour avoir parcouru, de *Domnișoara din strada Neptun* [La Jeune demoiselle dans la rue de Neptune] jusqu'à *Omul descompus* [L'Homme décomposé], une « évolution à rebours » (à savoir une involution allant de l'objectif vers le subjectif) sous l'influence de « la dernière nouveauté de la psychologie proustienne selon laquelle on n'expose pas les faits suivant leur ordre chronologique mais en vertu des associations provoquées par la nature des états d'âme qu'ils ont sollicités » (Lovinescu, 1973, 222). Suivant toujours le même raisonnement, il apprécie Hortensia Papadat-Bengescu pour son évolution allant du lyrisme poétique de ses premiers recueils de récits jusqu'au réalisme glacial présent dans le cycle des Hallipa, alors que, dans le cas de Liviu Rebreanu, il marque sa préférence pour la « création objective » de *Ion* qu'il goûte davantage que les analyses psychologiques présentes dans *Pădurea spânzuraților* [La Forêt des pendus] ou dans *Ciuleandra* (qui « a l'air d'une expérimentation psychologique développée de

manière artificielle mais traitée avec élégance », Lovinescu, 1973, 268).

Le plus important promoteur de la « nouvelle structure » proposée par le roman psychologique a été Camil Petrescu. Dans son essai « La nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust » (1935), il a imposé l'art poétique de la littérature psychologique. De par sa formation philosophique, l'écrivain roumain part lui aussi (tout comme Lovinescu) de la thèse du ralliement (de la « synchronisation ») de la littérature roumaine à l'esprit de l'époque. Si la littérature traditionnelle était marquée par les idéaux du rationalisme classique, la nouvelle littérature se place dans les courants contemporains de la philosophie de la vie (*Lebensphilosophie*), de l'irrationnel, du vitalisme, de l'intuitionnisme, de l'organique et de la psychanalyse, développés par Schopenhauer, Nietzsche, Dilthey, Bergson, Husserl ou Freud. À l'encontre pourtant des thèses de Lovinescu, qui était en faveur d'une évolution allant du subjectif vers l'objectif, Camil Petrescu considère que la grande mutation en psychologie est provoquée par « la nouvelle structure » qui mise « considérablement sur la subjectivité à la place de l'objectivité » (Camil Petrescu, 1971, 18). La durée bergsonienne, la réalité phénoménologique husserlienne, le flux de conscience ou le vécu du sujet deviennent le champ d'investigation (du Moi) privilégié par les écrivains se réclamant de Proust.

Le roman psychologique a été au cœur du débat lié aux nouvelles classifications entreprises par plusieurs critiques activant pendant l'entre-deux-guerres : Pompiliu Constantinescu, « Considerații asupra romanului românesc » [Quelques considérations sur le roman roumain] (1928), George Călinescu, « Condiția romanului »

[La Condition du roman] (1933), Al. Philippide, « Roman de analiză și roman pur și simplu » [Le roman d'analyse et le roman en général] (1933), Basil Munteanu, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (1938). Les critiques littéraires d'après la Deuxième Guerre Mondiale ont repris, affiné et fixé les principales catégories et concepts du genre. Ainsi, Dana Dumitriu distingue entre le roman d'analyse – compris comme un examen objectif et positiviste des états d'âme – et le « réalisme psychologique » vu comme une reproduction du vécu subjectif ou du processus psychique (Dumitriu, 1976, 51). De son côté, Al. Protopopescu insiste sur la différence entre un roman psychologique du type de celui théorisé par Bourget (un roman d'analyse causale de souche positiviste des phénomènes psychiques) et le roman « post-psychologique » de l'entre-deux-guerres (qui se penche sur l'investigation existentielle, « expérientiste » et « authenticiste ») (Protopopescu, 2000, 5-6). Afin de trouver un concept fédérateur pour toutes ces techniques (l'analyse auctoriale du psychisme humain, la reproduction directe du courant de conscience), Gheorghe Lăzărescu emploie une expression englobante, « roman d'analyse psychologique » (Lăzărescu, 1983, 23). Dans son synthèse critique *Arca lui Noe* [Arche de Noé], Nicolae Manolescu déplace le débat du niveau sémantique (le contenu ou l'objet de ces romans) vers celui sémiotique (celui des formes ou des structures narratives). Plus précisément, il désigne par le syntagme littérature « dorique » un type de littérature dans laquelle le narrateur tend à s'identifier à un auteur omniscient demiurge ou impersonnel, et par celle de littérature « ionique » un type de récit où

le narrateur assume le point de vue partiel et limité d'un ou de plusieurs personnages (appelés par Henry James des « personnages réflecteurs ») (Manolescu, 1981, 18).

Parmi les grands représentants étrangers de la littérature du courant de conscience, c'est plutôt Marcel Proust et moins James Joyce ou Virginia Woolf qui a eu l'impact le plus important sur la littérature roumaine – une littérature qui, à l'époque, était en grande partie francophone. À partir des années 30 paraissent des études et des essais consacrés à *La Recherche du temps perdu* : mentionnons, entre autres, Coca Irineu, *Marcel Proust și romanul inconstientului* [Marcel Proust et le roman de l'inconscient] (1922), Mihai Ralea, *Marcel Proust* (1923), Constantin Stere, *În căutarea timpului pierdut. Din carnetul unui solitar III* [À la recherche du temps perdu. Notes reprises au carnet d'un solitaire] (1925), Cezar Petrescu, *Marcel Proust și John Ruskin* [Marcel Proust et John Ruskin] (1927), Paul Zarifopol, *Gusturi și judecăți. O notă despre Proust* [Goûts et jugements. Une note sur Proust] (1929), Dan Botta avec plusieurs articles, à commencer par *Compoziția operei lui Marcel Proust* [La composition de l'œuvre de Marcel Proust] (1929), Henriette Yvonne Stahl, *O paralelă între Proust și Huxley* [Un parallèle entre Proust et Huxley] (1933), Mihail Sebastian, *Correspondența lui Marcel Proust* [La correspondance de Marcel Proust] (1939), s'y ajoutant aussi plusieurs articles repris par l'auteur dans le recueil publié à titre posthume *Cronici. Eseuri. Memorial* [Chroniques. Essais. Memorial] (1972), ou bien Tudor Vianu, *Problemele memorialistice* [Les problèmes de l'écriture « mémorialiste »] (1941). Dans *Arta prozatorilor români* [L'Art des prosateurs

roumains] (1941), ce dernier va placer le « nouveau roman » roumain (Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu) sous l'influence indéniable de Marcel Proust. Il est pourtant tout aussi vrai que, sans toutefois nier l'importance de l'écrivain français, plusieurs écrivains roumains, parmi lesquels Hortensia Papadat-Bengescu ou Anton Holban, refusent d'accepter sa tutelle sous prétexte qu'ils auraient écrit leurs livres avant d'avoir lu son roman. L'affirmation de Holban – « J'étais en train d'écrire *O moarte care nu dovedește nimic* avant de connaître Proust. Ce sont de simples coïncidences. » – est à prendre avec une certaine réserve, car le romancier aurait pu la faire justement par volonté de conserver son individualité et d'éviter ainsi d'être « happé » par le rayonnement du romancier français (il est inquiet que le « roman » de Sandu ne soit perçu que comme un « pâle reflet d'un original magistral »).

Ce changement de « constellation » imaginaire allant du dehors vers le dedans implique en même temps un déplacement de perspective auctoriale. La littérature réaliste supposait un chronotope objectif et un narrateur omniscient, en état de rendre tous les événements du monde tant physique que psychique. Selon Camil Petrescu, la littérature moderne, par contre, est contrainte de se limiter aux seuls faits de conscience du Moi connaisseur (et narrateur) : « l'artiste ne peut raconter que sa propre vision du monde. C'est ce que Proust fait avec fermeté et avec lucidité » (Camil Petrescu, 1971, 28). D'où sa célèbre profession de foi en matière de technique littéraire : « Décrire seulement ce que je vois, ce que j'entends, ce que mes sens enregistrent, ce que *moi*, je pense... Voilà la

seule réalité que je puisse raconter... Mais celle-ci est la réalité de ma conscience, mon contenu psychologique... Je ne peux pas sortir de moi-même... Quoi que je fasse, je ne peux décrire que mes propres sensations, mes propres images. Je ne peux parler honnêtement qu'à la première personne » (Camil Petrescu, 1971, 27).

Avec l'introduction du « perspectivisme » (la dimension subjective de la focalisation), les canons de l'art classique (l'unité d'action, de temps et d'espace, la typologisation des personnages, leur réduction à des caractères unipolaires) sont remplacés par des structures beaucoup plus libres et plus ouvertes, parfois même incontrôlables, censées saisir le courant de conscience, l'écoulement de pensées, de doutes, d'images, d'aspirations, d'affirmations ou de négations, de souvenirs. Les « caractères » unitaires et statiques de la littérature traditionnelle sont remplacés, dans les romans du cycle des Hallipa d'Hortensia Papadat-Bengescu, par des personnages changeants, avec des facettes multiples et une pluralité des « Moi » qui ne saurait être saisie qu'en fonction de la prise en compte de la durée intérieure et des évolutions psychologiques imprévisibles. La méthode la plus directe pour surprendre ce « présent total » de l'âme est représentée par les libres associations, par les « digressions inutiles » (selon la formule par laquelle Paul Souday critiquait Proust), par les développements « anarchématiques ». Du point de vue des contenus mentaux représentés, Camil Petrescu fait une distinction très révélatrice à l'égard de la primauté – aux yeux des écrivains roumains – de la littérature française sur celle anglo-américaine : même si tant Joyce que Proust misent sur une écriture du courant de conscience, chez le premier le

matériau de la vie intérieure, « est beaucoup trop pauvre et insignifiant pour justifier une telle réputation européenne », tandis que le second se penche sur un matériau beaucoup plus noble et plus significatif, à savoir les souvenirs ou la mémoire involontaire (Camil Petrescu, 1971, 33-34).

Grâce à de telles influences théoriques et littéraires mais bénéficiant aussi amplement de « l'esprit du temps », la fiction psychologique a trouvé très tôt un terrain d'accueil dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres. À l'avis d'Al. Protopopescu, une première tentative de ce type est représentée par le roman *Lydda* (1904) de Duiliu Zamfirescu qui s'inspire de Paul Bourget (Protopopescu, 2000, 10-12). Selon Gheorghe Lăzărescu, parmi les précurseurs du genre on pourrait compter des auteurs ayant un profil plutôt romantique ou naturaliste comme Pantazi Ghica, Eminescu, Delavrancea, Vlahuță, Slavici et surtout Caragiale (voir, par exemple, *O făclie de Paști* [Un cierge de Pâques]). Après la Grande Guerre, de nombreux auteurs plus ou moins importants sont à retrouver dans ce nouveau « bassin » sémantique, à commencer par Hortensia Papadat-Bengescu qui se fait remarquer par les accents subjectifs et lyriques de ses premiers recueils de nouvelles (*Ape adânci* [Eaux profondes] (1919), *Sfinxul* [La Sphinge] (1920), *Femeia în fața oglinzii* [La Femme devant le miroir] (1921), *Balaurul* [Le Dragon] (1923)) et ultérieurement par l'approche objective et analytique de ses écrits plus tardifs : *Fecioarele despletite* [Les Vierges échevelées] (1926), *Concert din muzică de Bach* [Le Concert de Bach] (1927), *Drumul ascuns* [La Voie cachée] (1932), *Rădăcini* [Racines] (1938). Il y a ensuite Liviu Rebreanu avec *Pădurea spânzuraților* [La

Forêt des pendus] (1922), *Adam și Eva* [Adam et Ève] (1925), *Ciuleandra* (1927), *Jar* [Braise] (1934) ; Cezar Petrescu avec *Omul din vis* [L'Homme du rêve] (1926), *Omul care și-a găsit umbra* [L'Homme qui a retrouvé son ombre] (1926), *Aranca, știma lacurilor* [Aranca, la fée des lacs] (1928), *Simfonia fantastică* [La Symphonie fantastique] (1929) ou *Baletul mecanic* [Le Ballet mécanique] (1931) ; Felix Aderca avec *Omul descompus* [L'Homme décomposé] (1925) et *Femeia cu carnea albă* [La Femme à la chair blanche] (1927) ; Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre] (1930), *Patul lui Procust* [Le Lit de Procuste] (1933) ; Anton Holban, *Romanul lui Mirel* [Le Roman de Mirel] (1929), *O moarte care nu dovedește nimic* [Une mort qui ne prouve rien] (1931), *Ioana* (1934), *Jocurile Daniei* [Les jeux de Daniela] (paru à titre posthume), *Halucinații* [Hallucinations] (1938) ; Gib Mihăescu, *Vedenia* [La Vision] (1929), *Brațul Andromedei* [Le Bras d'Andromède] (1930), *Rusoaica* [La Femme russe] (1933), *Zilele și nopțile unui student întârziat* [Les Jours et les nuits d'un étudiant attardé] (1934), *Donna Alba* (1935), *Visul* [Le Rêve] (1935) ; C. Fântâneru, *Interior* [Intérieur] (1931) ; Garabet Ibrăileanu, *Adela* (1933) ; Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului* [Isabelle et les eaux du diable] (1929), *Maitreyi* (1933), *Întoarcerea din rai* [Le Retour du paradis] (1934), *Lumina ce se stinge* [La Lumière qui s'éteint] (1934), *Șantier* [Chantier] (1935), *Huliganii* [Les Hooligans] (1935), *Domnișoara Cristina* [Mademoiselle Christina] (1936), *Șarpele* [Le Serpent] (1937), *Secretul doctorului Honigberger* [Le Secret du Docteur Honigberger] (1940), *Nopti la Serampore* [Minuit

à Serampore] (1940) ; Mihail Sebastian, *Femei* [Femmes] (1933), *Oraşul cu salcâmi* [La Ville aux acacias] (1935), *Accidentul* [L'Accident] (1940) ; Ury Benador, *Subiect banal* [Un sujet banal] (1935) ; Ion Biberi, *Proces* [Le Procès] (1935), *Oameni în ceaţă* [Des Hommes dans le brouillard] (1937), *Cercuri în apă* [Des Cercles dans l'eau] (1939), *Un om îşi trăieşte viaţa* [Un homme qui vit sa vie] (1946) ; Octav Şuluţiu, *Ambigen* [Ambigène] (1935) ; Dan Petraşincu, *Sângele* [Le Sang] (1935), *Monstrul* (1937) [Le Monstre], *Cora şi dragostea* [Cora et l'amour] (1943) ; Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată* [Aventures dans l'irréalité immédiate] (1936), *Vizuina luminată* [La Tanière éclairée] (paru à titre posthume) ; Lucia Demetrius, *Tinerete* [Jeunesse] (1936) ; Cella Serghi, *Pânza de paianjen* [La Toile d'araignée] (1938) ; Henriette Yvonne Stahl, *Steaua robilor* [L'Étoile des esclaves] (1934), *Între zi şi noapte* [Entre le jour et la nuit] (1942), *Marea bucurie* [La Grande joie] (1946) ; Ioana Postelnicu, *Bezna* [Les Ténèbres] (1943) ; Ticu Archip, *Soarele negru* [Le Soleil noir] (*Oameni* [Hommes], 1946 ; *Zeul* [Le dieu], 1949).

La littérature psychologique néo-moderniste

La littérature de l'après-guerre, avec l'instauration du communisme, a marqué une rupture radicale par rapport aux conquêtes et aux libertés conquises pendant l'entre-deux-guerres. Dans un système politique totalitaire obsédé de contrôler tous les niveaux de la société, y compris l'art et la culture, la dictature idéologique imposait la mise en place d'un « réalisme socialiste » où le narrateur impersonnel

du réalisme traditionnel devenait une expression de la légitimité historique du marxisme-léninisme et de la vérité du parti unique. Vu comme l'émanation d'une mentalité bourgeoise décadente, le subjectivisme était attaqué de toutes parts ; dans les rares écrits où celui-ci se frayait encore un chemin, on faisait attention à le subordonner au message idéologique. Ainsi, dans un roman comme *Desculţ* [Les nu-pieds] de Zaharia Stancu (1948), la perspective hypocoristique de Darie, l'enfant naïf qui vit émotionnellement la révolte paysanne de 1907, est suffoquée et manipulée par la perspective du narrateur adulte qui rationalise les événements par le crible du concept de lutte des classes.

Il n'est donc pas étonnant que, après le hiatus des années 50, la renaissance de la littérature roumaine vers la fin des années 60 et la reprise du contact avec la littérature de l'entre-deux-guerres aient supposé entre autres une redécouverte des procédés de la littérature psychologique, d'une littérature réflexive de l'introspection ayant au centre le sujet seul face à des institutions oppressives. Nicolae Manolescu a raison d'affirmer que le roman marquant le début littéraire d'Alexandru Ivăsiuc, *Vestibul* [Le Vestibule] (1967) constitue « la première tentative majeure de renouer dans les années 70 avec la tradition 'ionique' à laquelle le dogmatisme avait temporairement mis fin » (Manolescu, 1981, II, 238). En effet, l'amour et la mort, les deux grands thèmes de l'écriture psychologique de l'entre-deux-guerres sont repris de manière presque démonstrative dans ce roman : le professeur Ilea, qui tombe amoureux d'une étudiante en médecine pour qui il compose des lettres qu'il n'envoie jamais, est un digne successeur d'Emil Codrescu à qui il

emprunte toutes les obsessions liées à son âge ; le passé traumatique qui hante le protagoniste et que l'éros fait remonter à la surface est représenté par l'expérience de la guerre vécue de manière plutôt incohérente, comme chez Camil Petrescu ou Hortensia Papadat-Bengescu. En même temps, l'image allégorique par laquelle s'achève le roman *Cunoaștere de noapte* [Connaissance de nuit] (1969) où Ion Marina se projette soi-même sous la forme d'un géant parabolique progressivement chargé de toutes les couches de l'existence accumulées au long de l'histoire est un hommage, peut-être inconscient mais révélateur, rendu à Marcel Proust qui achevait *La Recherche* à l'aide d'une allégorie similaire.

Il reste que, par rapport au modernisme roumain de l'entre-deux-guerres, la littérature psychologique néo-moderniste a sa thématique irréductible. À une époque où la censure du parti interdisait aux écrivains de faire une critique directe de la société, en les contraignant à adopter un style ésopique, l'écriture en prose n'hésitait pas à débattre des problèmes de conscience comme une modalité indirecte de s'attaquer au système social mis en place. Le soi-disant « roman de l'obsédante décennie » (les années 50, de la dictature staliniste) semble entreprendre une (psych)analyse (réussie seulement de manière partielle vu le manque de liberté d'expression) de la mentalité collective. Les personnages d'Alexandru Ivasiuc, d'Augustin Buzura, de Mircea Ciobanu, de Nicolae Breban et de tant d'autres sont souvent soit des activistes de parti soit des victimes du régime ressentant des complexes dostoïevskiens de culpabilité.

Ivasiuc, par exemple, est obsédé par la volonté de puissance des détenteurs du

pouvoir, ainsi que par les réactions des victimes face à la contrainte et à la violence. Ainsi, le professeur Ilea, le personnage central du *Vestibule*, est un médecin sur le front contraint d'assister à la torture d'un saboteur (un illégaliste communiste) ; le protagoniste masculin du roman *L'Intervalle*, Ilie Chindriș, est un universitaire qui prend part de manière active à l'exclusion de l'université de sa collègue et bien-aimée, Olga ; Ion Marina, le protagoniste de *Connaissance de nuit*, est un activiste devenu un important homme politique ; Miguel enfin, dans *Le Cancer* est un futur dictateur sud-américain. Envisagés comme des expressions d'un déterminisme historique de type marxiste, les engrenages politiques où tous ces protagonistes sont tenus captifs sont décrits à travers des allégories obsédantes comme la prolifération exponentielle des cellules biologiques, la marche nocturne dans la boue, la croissance chaotique de la ville, la jungle qui envahit des temples ; et les exemples peuvent continuer. Obligés de faire face à une pression toujours croissante, les personnages d'Ivasiuc vivent le plus souvent un véritable déchirement intérieur où leurs sentiments et leurs émotions (bref, leur humanité) sont refoulés par une censure qui se prétend olympienne. L'intrigue de ces romans est déclenchée au moment où, sous la pression d'un événement bouleversant (l'amour, la mort, une maladie ou un coup d'État), le masque de la rationalité commence à se fissurer et les protagonistes entrent dans un état de crise, en remémorant et en mettant en question toute leur existence. Pourtant, bien qu'ils aient souvent la révélation que la source de leur trouble intérieur se trouve dans leur lâcheté ou dans leur peur de réagir face à la persécution de gens innocents,

leur procès de conscience n'est pas mené jusqu'au bout. Au lieu de se juger en toute honnêteté, ils transforment leur raisonnement dans une sorte d'« avocat du diable » qui, selon Sanda Cordoș, cherche à trouver une légitimité pour la soumission de l'individu face au pouvoir dans l'idée de la nécessité inévitable – ce qui, paradoxalement, au lieu de réhabiliter les victimes, parvient à donner raison aux tortionnaires (Cordoș, 2001, 17).

Augustin Buzura va encore plus loin dans la manipulation des procédés de la littérature de l'intériorité. Ses livres publiés avant la Révolution – *Absenții* [Les Absents] (1970), *Fețele tăcerii* [Les Masques du silence] (1974), *Orgolii* [Orgueils] (1977), *Vocile nopții* [Les Voix de la nuit] (1980), *Refugii* [Refuges] (1984), *Drumul cenușii* [Chemin de cendres] (1988) – sont autant d'expérimentations sur le « flux » de l'esprit, comme l'affirme Eugen Simion dans une étude de synthèse : « Le récit n'est pas linéaire ; il ne suit pas un fil épique prévisible mais bien le flux d'une mémoire où les faits fragmentaires et chaotiques du passé se superposent sur les événements désordonnés du présent. C'est une manière de raconter où l'introspection et la réflexion (le débat moral et social) se conjuguent avec d'autres formes épiques dans un roman massif et profond » (« Romanul social », dans *România literară*, n°15, 1987). Le récit à la troisième personne est presque entièrement englouti par des courants de conscience, des délires, des rêves ou des cauchemars, des souvenirs, des confessions, des autoscopies psychologiques, des monologues intérieurs et des dialogues dans lesquels il arrive que la réplique d'un seul personnage s'étende sur des chapitres entiers. De tels psycho-récits

à la première personne sont si compacts et si étendus qu'ils deviennent invraisemblables du point de vue psychologique, en se transformant dans une simple convention scripturale et dans une clé de lecture.

L'univers mental de ces personnages est une réplique en négatif d'une réalité extérieure tout aussi sombre, celle de « l'obsédante décennie » et, ensuite, celle des années 60 et 70. Éprouvant plus de courage civique et moral devant une censure acceptant la critique du passé (sous le régime de Dej) afin de sauver le présent (celui du régime de Ceaușescu), Buzura s'attaque à des sujets sensibles comme la résistance anticomuniste organisée dans les montagnes, la « coopérativisation » forcée, les classes et les groupes sociaux pauvres comme les travailleurs des mines ou les paysans, la délation et la terreur, la persécution par la Securitate, l'échec et le suicide, l'oppression de la femme dans une société patriarcale brutale et grossière, etc. Le monde des personnages de Buzura est divisé en deux : d'un côté, il y a les oppresseurs (des activistes et des propagandistes, des enquêteurs et des tortionnaires, des délateurs et des commissaires politiques tels Varlaam, Radu, Socoliuc, Filipaș, Veza, Redman ou Anton), d'autre côté on retrouve les victimes (des « koulaks », des paysans, des travailleurs des mines, des intellectuels ou des femmes, ou encore des opposants du régime comme la famille des Măgureanu, le professeur Ioan Cristian, Ștefan Pinteș, Helgomar ou Ioana Olaru). Les témoignages des personnages de la première catégorie sur le passé collectif sont le plus souvent provoqués ou même mis en question par un personnage plus jeune (le représentant symbolique d'une nouvelle génération qui ne partage

pas et ne comprend plus le sens derrière les actions pendant la terreur stalinienne) comme, par exemple, Dan Toma et Melania ou Andrei Cristian. Pourtant, même s'ils devaient jouer le rôle de *raisonneurs* en état de juger du point de vue éthique les attitudes et les faits racontés, ces personnages-témoins tendent le plus souvent à accepter en grande partie et même à empathiser avec les arguments des personnages « négatifs » comme Toma ou Rednic (déchu, il est vrai, de leurs positions d'autorité d'autrefois).

C'est la raison pour laquelle l'impression générale que donne les romans de Buzura est celle d'une uniformisation des culpabilités sociales et morales due à des arguments comme la pression de l'Histoire sur l'individu (les tortionnaires se disculpent en prétendant avoir fait « leur devoir ») ou de la vulnérabilité de la nature humaine (personne n'est « parfait », on est tous coupables d'orgueil, de dureté, d'intransigeance etc.). Ainsi, Rednic, l'ancien ami et le délateur de Ioan Cristian, trouve des excuses pour sa lâcheté, ses ressentiments, sa jalousie, sa trahison et son cynisme en accusant sa victime même d'avoir fait preuve d'égoïsme et de rigidité. Les problèmes de conscience des oppresseurs du roman roumain de « l'obsédante décennie » représentent une adaptation aux horreurs du totalitarisme communiste de la psychologie des « démons » dostoïevskiens mineurs tels Fiodor Karamazov, qui s'empêchent à faire culpabiliser leurs victimes. À leur tour, les victimes sont des antifascistes (on voit là une convention littéraire que Buzura adopte peut-être pour apaiser ses censeurs), qui ont combattu dans la guerre du côté des Soviétiques – ils sont des communistes honnêtes et

idéalistes, persécutés par les fanatiques, les arrivistes et les opportunistes du système en place. Au-delà toutefois de cet égalitarisme éthique, tous les romans de Buzura décrivent un monde sombre, celui des paysans déracinés, des travailleurs des mines, des intellectuels suspectés, des diplômés ratés, des femmes abusées. Or ce pessimisme sans issue, représenté à l'aide d'allégories comme les galeries de mine, la boue, le marais, le nuage de sauterelles ou le cancer se mue en accusation générale (indirecte, il est vrai) à l'adresse d'un régime qui est une source incessante d'angoisses et de peurs, de tristesses et d'échecs, d'un sentiment de « manque » vis-à-vis de son propre destin, d'absence de « refuges » ou de moments de bonheur, bref d'un horizon fermé et de mort intérieure.

Avec *Istorii* [Histoires] (1977-1986), le roman-fleuve en cinq tomes de Mircea Ciobanu, le réalisme psychologique de la deuxième période du communisme roumain atteint sa plénitude technique et narrative. Toutefois, s'il est représentatif pour les vertus et les raffinements du genre, il en épuise aussi les ressources. Le fil épique de cette pentalogie se déroule sur une courte période de temps, depuis la veille de Noël jusqu'au 3 janvier 1959. Sur cet intervalle temporel extrêmement condensé vient se greffer, dans un style rappelant le roman *Ulysse* de Joyce, tout un léviathan narratif qui raconte, comme dans une sorte de « compte à rebours », les trois derniers jours de la vie de Gheorghe Palada. Bien qu'il soit un roman de famille, ouvrant de multiples fils narratifs afin de composer la fresque narrative d'une époque, le roman de Ciobanu ne met pas l'accent sur la dimension épique mais bien sur celle introspective. L'analyse qui s'y déploie

est beaucoup plus raffinée que celle des auteurs de l'entre-deux-guerres et « l'écart en matière de finesse psychologique » se fait sentir surtout au niveau des « techniques du courant de conscience qui seront beaucoup plus audacieuses et plus précises que celles des *Vierges échevelées* » d'Hortensia Papadat-Bengescu (Manolescu, 1982, III). Mircea Ciobanu ne conceptualise plus la *durée* intérieure mais essaye de la surprendre dans un discours imagé et comportemental déployé sur un temps psychologique réel. Son roman excelle donc dans la *narrativisation* de l'intériorité à travers une juxtaposition intelligente de l'art du récit et de l'art du portrait.

Possédant une nature chtonienne, le protagoniste Gheorghe Palada peut être défini par deux traits complémentaires, la puissance et la froideur. Surnommé « le Grand » par ceux qui l'entourent, Palada domine les gens avec lesquels il entre en contact et à qui il inspire autant d'admiration que de peur. Une interprétation psychanalytique du personnage nous permettra de placer les ressorts de son caractère dans le trauma infantile de la perte prématurée du père. La mort du père oblige l'enfant de reprendre, de manière œdipienne, la place et les responsabilités du *pater* dans la famille. La construction du personnage suit le modèle implicite du Grand Inquisiteur de Dostoïevski. Sur les chantiers gigantesques qu'il est censé superviser, le grand ingénieur Gheorghe Palada prend la responsabilité de diriger ses subalternes et d'assurer leur « subsistance » au prix du renoncement à leur propre volonté. Tous ceux qui l'entourent – y compris ses frères – sont conscients de sceller un pacte par lequel ils cèdent leur libre arbitre et l'initiative en échange du confort quotidien

et de la sécurité de l'avenir. Avec finesse, le roman suggère, tout en évitant de les conceptualiser, les mécanismes collectifs par lesquels se produit l'investissement mythique ou même la divinisation d'un être charismatique. En bon connaisseur des mécanismes par lesquels on arrive à faire culpabiliser une collectivité et à la dominer par la peur, Palada se transforme en un petit dieu terrestre. Se servant de plusieurs personnages intermédiaires comme autant de boucs émissaires, il entretient un climat de suspicion générale et contrôle avec adresse la psychologie de la foule. Son rôle de dirigeant sera « consacré » et validé par le régime communiste, système lui aussi mené par la volonté de diriger la société tout entière selon un nouveau pacte luciférien.

Les conquêtes de la technique psychologique seront largement assimilées par les écrivains roumains de l'après-guerre même quand ceux-ci se dirigeront vers d'autres formules narratives (« doriques » ou « corinthiennes » selon les catégories de Manolescu). D'autres romanciers qui se sont (partiellement) rapprochés du thème de « l'obsédante décennie », parmi lesquels il y a Marin Preda, Constantin Țoiu, Nicolae Breban ou Mircea Bălăiță, se distancient à la troisième personne de leurs personnages mais n'hésitent pas à se servir au besoin soit du psycho-récit soit de la confession ou de la remémoration. Ainsi, Constantin Țoiu construit ses romans *Galeria cu viță sălbatică* [La Galerie de vigne sauvage] (1976), *Însoțitorul* [Le Compagnon] (1981), *Obligado* (1984), *Căderea în lume* [La Chute dans le monde] (1987) comme autant de procès de prise de conscience au cours desquels la vie et les attitudes des personnages sont enregistrées comme à travers

un prisme par un « compagnon » jouant le rôle de confesseur, de scribe, de chœur antique ou d'instance de jugement moral. Dans cette position de témoin se retrouve « la galerie », le sténographe des séances à l'Académie, le « tribunal intérieur » de Bartolomeu Boldei ou de Babiș Vătășescu, le fils qui consigne sur papier les souvenirs de son père.

Ainsi, dans le premier roman mentionné, la distribution de la fonction auctoriale suit un modèle savant, celle-ci étant partagée tour à tour par deux membres d'un groupe d'amis appelé de façon générique « la galerie » : d'une part, Chiril Merișor qui est l'actant du récit et donc un narrateur intradiégétique et, de l'autre, Isac Sumbasacu lequel, confiné dans un fauteuil roulant, est obligé d'assumer le rôle d'un narrateur extradiégétique, étant à la fois le témoin et le dépositaire de la mémoire du groupe. De cette manière, le caractère fragmentaire d'une psychologie individuelle – celle qui donnait leur structure composite aux romans de Buzura – est assumée ici par l'instance narrative même, geste qui est à l'origine d'une composition baroque, voire savante, d'une véritable mosaïque de scènes travaillées selon les formules de la reduplication, du récit gigogne et de la mise en abîme (Al. Călinescu). Quant aux personnages-victimes du roman, ils entrent dans la catégorie des « hommes sans qualités », des individus fragiles qui se retirent d'une histoire opprimante (la dictature communiste). Ainsi, bien qu'il soit un communiste convaincu et un fervent défenseur de ses idéaux purs et naïfs (une concession faite par l'auteur à la censure communiste), Chiril Merișor est exclu du Parti et ensuite enquêté à cause d'un journal intime où il se serait exprimé de manière trop libre

et trop spontanée. Le sentiment kafkaïen de culpabilité qu'il éprouve le mènera au suicide, en devenant en même temps une métaphore de l'état d'esprit de tous les excommuniés d'un régime totalitaire.

Quant aux deux romans de George Bălăiță, *Lumea în două zile* [Le Monde en deux jours] (1975) et *Ucenicul neascultător* [L'Apprenti désobéissant] (1978), conçus comme des volets d'une fresque romanesque plus ample qui ne sera jamais achevée, ils prolongent de leur côté le processus de dissolution corinthienne du roman roumain néo-moderniste. Bien qu'appartenant du point de vue thématique à la série de « l'obsédante décennie » (l'action prend place dans les années 50-60 dans de petites villes ouvrières, tandis qu'une série d'insertions appelées des « *Fiches de travail* » – puisées, en fait, dans les journaux de l'époque – reprennent le discours paranoïaque du régime stalinien), ils n'illustrent pourtant pas le réalisme gris et « ésopique » du néo-réalisme et se dirigent vers ce qu'on peut traiter de réalisme magique, à l'instar d'autres romans comme *La Galerie de vigne sauvage*. Même si certaines allusions à la terreur du régime fonctionnent subrepticement, le récit quitte le temps historique pour s'évader dans un temps parallèle dont la saveur rappelle celle du conte merveilleux. Les événements reçoivent un halo fantastique et un éclat intérieur qui prête à l'écriture un air doux et féérique. Le style chargé et raffiné y contribue à son tour, assimilant les facilités techniques de la remémoration proustienne, du flux de conscience joycéen et du descriptivisme du Nouveau Roman. Simple en fin de compte, le fil narratif se construit par des « dépôts » alluvionnaires et par la juxtaposition de multiples perspectives. Le

récit direct s'imbrique de manière savante aux souvenirs et aux perceptions ressenties pendant des moments d'introspection, de demi-lucidité ou d'hallucination éthylique du protagoniste, d'une part, et aux « témoignages » (oraux ou écrits) d'autres personnages, de l'autre. Grâce à une telle richesse analytique et stylistique, la psychologie des protagonistes reçoit une ouverture métaphysique et sous la parabole sociale on pressent le modèle mythique. Capable de prévoir la mort de ceux qui l'entourent, le protagoniste Antipa est un « fonctionnaire » kafkaïen « du néant », tandis que l'histoire de sa famille refait de manière allégorique la généalogie de la race humaine, de toute « la lignée d'Adam ».

L'ouverture métaphysique de la psychologie est à retrouver aussi dans les romans de Nicolae Breban, *Bunavestire* [L'Annonciation] (1977), *Don Juan* (1981), *Drumul la zid* [Le Chemin vers le mur] (1984). Dans les premiers romans, le thème de l'amour et de la jalousie ou des « jeux » de l'amour, si souvent exploité par les auteurs de l'entre-deux-guerres, verse dans un registre trivial tout en recevant, de manière paradoxale, une dimension mystique (tantrique). Les personnages masculins de Breban sont des manipulateurs de fantasmes érotiques. Si les protagonistes de Mihail Sebastian ou de Gib Mihăescu, pour ne donner que deux exemples de la littérature similaire de l'entre-deux guerres, se servaient de la frustration comme d'une méthode pour contrôler leur propre vie imaginaire, Rogulski, le protagoniste de *Don Juan*, emploie l'inhibition comme un moyen pour dominer les autres au niveau affectif. Retarder ou même suspendre la satisfaction peut conduire à une forme particulière d'extase, d'ailleurs

pratiquée par certaines écoles tantriques, où l'expérience psychique parvient à se substituer au contact physique alors que la vue et l'imagination remplacent l'acte sexuel proprement dit. Le nouveau « Don Juan » domine ses victimes par son refus de mener la séduction jusqu'au bout. Les fantasmes qu'il parvient à créer chez ses partenaires maintiennent celles-ci dans un état de dépendance affective. Refuser de « recevoir son paiement » représente en fin de compte une technique diabolique de domination puisqu'elle crée le cadre psychique nécessaire pour que la femme accepte par elle-même le rôle de *servante*, tandis que l'acceptation du « paiement », c'est-à-dire l'accomplissement sexuel, conduirait à faire décharger toute la tension du fantasme asservisseur.

Par contre, dans *Le Chemin vers le mur*, le mécanisme de l'annulation de soi, vu comme une véritable « épreuve » ou chemin initiatique, fonctionne dans sa pureté essentielle, métaphysique, dépouillée de tout érotisme. Le protagoniste Castor Popescu est un « homme sans qualités » dont la faiblesse « christique » est plus forte que la volonté de pouvoir de ceux qui l'entourent. Ainsi, tout comme dans le roman *Lumea în două zile* de George Bălăiță on pouvait entrevoir dans l'homme Antipa le mythique ange de la mort, chez Nicolae Breban dans le personnage Castor, incarnation de l'homme banal vivant dans un monde concret, commence à émerger Pollux, le frère divin. Pourtant, comme on vit à une époque de « l'apocalypse après Nietzsche » et de la mort de Dieu, la transcendance divine demeure vide. Si les romans de l'éros idyllique ou romantique puisaient leur force dans l'énergie vitale de la libido, les romans psychologiques

modernes de la jalousie et de la haine sont empreints du principe contraire, celui de la *mortido*, du soleil noir non de l'être, mais du néant.

Comme dans le cas de Mircea Eliade pendant l'entre-deux-guerres, les auteurs de « l'obsédante décennie » recourent à des techniques psychologiques dans le cadre d'un pacte de lecture non seulement réaliste mais aussi fantastique ou allégorique. À partir de ses récits fantastiques recueillis dans le volume *Straniul paradis* [L'étrange paradis] (1942), Laurențiu Fulga réussit à échafauder tout un univers narratif intérieur qui sera enrichi grâce surtout à *Alexandra și infernul* [Alexandra et l'enfer] (1966), *Moartea lui Orfeu* [La Mort d'Orphée] (1970), *Fascinația* [La Fascination] (1977), *Salvați sufletele noastre* [Sauvez nos âmes] (1980) et *E noapte și e frig seniori* [Il fait sombre et froid, messeigneurs] (1984). Ancrée dans un vécu biographique comme la Seconde Guerre mondiale (Fulga avait combattu sur le front de l'Est) ou les persécutions pendant la période stalinienne, « l'écriture de Laurențiu Fulga circonscrit un espace de projections obsessionnelles et cauchemardesques issues d'une conscience traumatisée. [...] Une mémoire blessée et souffrante. La force de l'assaut des souvenirs apocalyptiques, affirmait-il, ne diminue pas avec le temps, tandis que les traumatismes intérieurs provoqués par la guerre sont irréparables » (Mircea Iorgulescu). En se servant du récit à la première personne, ponctué par des remémorations, des récits de rêve, des délires et des insertions savamment dosées de pensées personnelles et de commentaires contrapunctiques sur le monde extérieur, le romancier oppose à « l'enfer » représenté par les atrocités commises sur le champ de

bataille ou par les arrestations et les tortures de la Terreur stalinienne, une figure féminine idéalisée et radieuse. Nous avons ainsi l'exemple d'Alexandra (le nom archétypal donné à toutes les bien-aimées des protagonistes des sept récits inclus dans le roman homonyme) ou d'Elle dans *Il fait sombre...*, autant d'avatars modernes des figures de Béatrice ou de Laure. Comme ces figures rédemptrices appartiennent à un autre monde, fût-il celui des fantasmes ou des ombres, la narration suit en filigrane une descente orphique aux enfers par le « couloir » de la mort jusque chez le « Vieil Homme » ou les Seigneurs de l'au-delà.

De son côté, D. R. Popescu construit lui aussi dans ses romans « cycliques » (*F* (1969), *Vânătoarea regală* [La Chasse royale] (1973), *Ploile de dincolo de vreme* [Les Pluies au-delà du temps] (1976)) un pays mythique autour des villages de Câmpuleț, Turnuvechi, Lăzăreni et Braniște, sorte d'équivalent roumain des chronotopes plus célèbres comme le comté de Yoknapatawpha de Faulkner ou le village de Macondo de García Márquez. Les intrigues narratives sont toujours tissées autour des abus du régime communiste connoté à travers des symboles comme la rage des chiens ou la peste. Les rapports entre les activistes tortionnaires (Moise, Gălățioan) et leurs victimes (Calagherovici, Horia Dunărințu, Haralamb) passent, comme chez Buzura, par le crible du jugement d'une génération postérieure (Ticu Dunărințu, Nicănor) intéressée de reconstituer la vérité historique. Les stratégies complexes d'un « poly-perspectivisme » poussé jusqu'à la fragmentation d'un récit composé de souvenirs, monologues, confessions, psycho-récits, rêves ou hallucinations sont « assaisonnées », comme par un ingrédient

servant à faire croître la tension du réel, par divers épisodes fantastiques (l'accident provoqué par Ticu Dunărințu dont la victime transportée en ville s'évanouit comme un fantôme, les spectres de Moïse et des deux vieilles sœurs qui emmènent en voiture l'ami de Ticu, la cadavre caché et enfoui dans le ventre d'un cheval etc.).

Dans le roman d'Octavian Paler, *Viața pe un peron* [La Vie sur un quai] (1981), le fantastique reçoit une dimension allégorique, tout comme dans *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati. La gare abandonnée et isolée du reste du monde est une parabole du totalitarisme ressenti comme un désert extérieur et intérieur tandis que les charmeurs de serpents, comme d'ailleurs la secte des mendiants dans *Biserica neagră* [L'Église noire] d'A. E. Baconsky, sont une métaphore de la dictature prolétarienne. Rédigé comme un journal intime ou comme une confession, le roman de Paler envisage l'univers spirituel des protagonistes comme une oasis opposée à la désertification et finalement à la mort (« En fait, j'écris comme si je parlais. Autour de moi tout est désert et si l'homme ne parle pas, ne fût-ce que de temps en temps, il meurt », p. 7). C'est une allégorie kafkaïenne et existentialiste de l'aliénation de l'homme et de sa fuite d'une Histoire oppressive.

Évoquant les romans « minimalistes » avec des psychologies atrophiées de Samuel Beckett, *Molloy* ou *Malone meurt*, le micro-roman *Până la dispariție* [Jusqu'à la disparition] (1968) de Vintilă Ivăncescu suit jusqu'à leur « disparition » tant le destin d'un personnage (Ion Dragalina) que le discours narratif même. À travers son protagoniste donné pour un illégaliste communiste torturé par la Sécurité de l'État (un stratagème narratif lui servant

probablement à contourner la censure du régime), l'écrivain dénonce en fait la condition des personnes persécutées par la Securitate et soumises aux horreurs des prisons comme celle de Pitești dans les années 50 : « Inquiétude, confusion, délire et syncope. Transfusion de sang. Fièvre, frisson, frisson, fièvre, vers intestinaux, éruption traînante, capillaires cassés, des parasites dans les alvéoles du poumon gauche, perforation de la paroi intestinale, migration des vers, canal cholédoque obstrué, les régions temporales et les joues sont flétries, les yeux sont ternes et enfoncés, goût altéré, crampes des doigts, tête lourde, crise d'asthme, la conductibilité du tissu spécifique diminue » (p. 51). Vintilă Ivăncescu recourt à la technique onirique telle qu'elle avait été définie par ses camarades Dumitru Țepeneag et Leonid Dimov, afin de reconstituer le flux de conscience du personnage. Dans ce délire prolongé, dans cet état déréalisé, les objets et les événements du monde extérieur apparaissent comme filtrés par le voile noir du cauchemar, la syntaxe des épisodes imitant le caractère imprévisible des associations dans les rêves.

La littérature psychologique postmoderne et postrévolutionnaire

Après un élargissement massif dans la littérature néo-moderne, le « bassin » sémantique du psychologisme cesse de monopoliser l'imaginaire des écrivains, s'ouvrant sur un delta fait de bras et d'écoulements individuels. Les grands courants qui émergent au début des années 80 envisagent la vie subjective et les états de conscience plutôt comme des décors ou des compléments discursifs, désormais traités avec le raffinement donné

par l'assimilation de la tradition narrative. Représentative pour le postmodernisme roumain, la « génération 80 » laisse de côté le grand thème de « l'obsédante décennie » – le *Bildungsroman* de l'intériorité, de même que la littérature d'évasion ou métaphysique, pour se pencher désormais sur la vie quotidienne, la transcription des événements contemporains et l'*uomo qualunque*, dépourvu de toute profondeur psychologique abyssale.

Néanmoins, chaque fois qu'ils ressentent le besoin d'adopter une perspective subjective, les écrivains roumains recourent avec succès à l'exercice de l'introspection. Faisant partie d'une génération intermédiaire, celle des années 70, Gabriela Adameşteanu fait preuve dans toute son œuvre – à commencer par *Dimineața pierdută* [Une Matinée perdue] (1983) et à culminer par *Fontana di Trevi* (2018) – de sa capacité de compléter, voire de remplacer la perspective objective et impersonnelle par le discours subjectif et polyphonique de personnages souvent placés dans des relations complexes de haine et d'amour, ou par les raffinements « corinthiens » d'un narrateur intradiégétique (devenu personnage dans son propre livre). Le thème du vécu érotique torturé sera repris par plusieurs poètes de la « génération des quatre-vingtards » attirés après les années 2000 par la formule de la prose. Dans *Acasă, pe câmpia Armageddonului* [Notre maison, dans la plaine de l'Armageddon] (2011), Marta Petreu présente ainsi, à partir d'une perspective intensément subjective avec des accents biographiques, le destin de plusieurs familles habitant un village transylvain. Dans *Supa de la miezul nopții* [La Soupe du minuit] (2017), elle décrit la relation entre un homme (Marcu)

et, d'une part, ses amantes et ses épouses successives (Maria, Pauline, Todora) et, de l'autre, sa fille Olga, en se servant dans ce but d'un dispositif narratif prismatique censé conjuguer les perspectives individuelles de tous les personnages dans un ensemble de monologues intérieurs, de confessions et d'analyses personnelles à la fois complémentaires et antithétiques. Les raffinements du psycho-récit à la première ou à la deuxième personne sont exploités également par d'autres auteurs contemporains à elle, parmi lesquels Dora Pavel, *Pudră* [Poudre] (2010), Octavian Soviany, *Viața lui Kostas Venetis* [La Vie de Kostas Venetis] (2013) et *Moartea lui Siegfried* [La Mort de Siegfried] (2015) ou Magda Cârneli, *FEM* (2014).

Le cas le plus éloquent d'éloignement (partiel) de l'esthétique quatre-vingtards de la « descente dans la rue » et de la fragmentation textualiste et d'utilisation extensive des techniques psychologiques pourrait être celui de Mircea Cărtărescu, vu pourtant comme le porte-fanion des 80. Dans ses grands romans *Orbitor* (*Aripa stângă* [L'Aile gauche] 1996, *Corpul* [Le Corps] 2002, *Aripa dreaptă* [L'Aile droite] 2007) et *Solenoid* [Solénoïde] (2015), il assume dès l'incipit un style proustien fondé sur la remémoration et le vécu intériorisé des événements narrés. Ses romans sont autant de flux de conscience alluvionnaires qui accumulent les expériences, les sensations, les rêves et les délires du narrateur, et auxquels s'ajoutent les consciences d'autres personnages et d'autres familles dans un mouvement d'expansion qui va jusqu'à occuper l'univers entier. L'auteur de *Tot* [Tout] (1985) attrape l'entière réalité dans la sphère d'expansion de sa subjectivité, son esprit s'élargissant jusqu'à faire

concurrence au logos divin. L'univers, lui, devient alors un chronotope psychologique gigantesque : « Car la Divinité est un cerveau énorme, une méduse solennelle ayant des milliards de sens et glissant dans la nuit abyssale, faiblement éclairée par des ampoules émanant une couleur bleutée. Sa coupole palpète légèrement et sa transparence n'est rien d'autre que de l'amour doré. Une méduse énorme qui pense ».

Dans *Exuvii* [Exuvies] (1997), Simona Popescu construit elle aussi un univers fantasmagorique fait des perceptions et des fantasmes miraculeux de l'enfance et de l'adolescence, perçu de l'intérieur comme à travers une sorte de kaléidoscope. Dans *Transparența* [La Transparence] (2018), une reconstruction proustienne et sabatienne d'une ville de Sibiu amplifiée de manière hallucinante, Radu Vancu imagine de son côté des chronotopes dont l'empreinte extrêmement subjective les rapproche dans une certaine mesure de ceux du réalisme magique. À une pratique similaire s'adonne Horea Poenar qui, dans *Locuri blinde pentru Aura* [Des Endroits doux pour Aura] (2018), reconstitue de manière prismatique une histoire tragique pendant « l'obsédante décennie », dans laquelle les états d'esprit sont traduits par une appréhension sensorielle du monde tandis que l'espace géographique semble s'effacer à la manière d'une photographie décolorée.

La génération des années 2000 débute à son tour en s'orientant de manière privilégiée vers la représentation de la réalité quotidienne banale ou même triviale, tout en exprimant son choix d'une poétique narrative minimaliste, d'essence « misérabiliste » et « fracturiste », très en accord avec la nouvelle vague dans le cinéma

roumain, fortement appréciée à l'étranger. Et pourtant, vers la fin de la première décennie et ensuite tout au long de la deuxième, la perspective subjective recommence à se faire sentir dans la littérature roumaine du nouvel millénaire. Les jeunes auteurs n'hésitent pas à se servir de tous les mécanismes offerts par le récit psychologique, en cherchant ainsi à transpercer la surface ou « l'écorce des choses » (pour emprunter le titre d'un roman d'Adrian Oțoiu) afin de parvenir dans l'intériorité des personnages. Placés dans un milieu extérieur misérable, dans des univers en décomposition, les personnages sont à leur tour des êtres « minimalistes », provenant soit de milieux marginalisés, soit de villages abandonnés, de quartiers populaires ou de familles vulnérables, bref d'une (sous-)humanité opprimée. Nous pouvons mentionner dans ce sens les livres d'Ovidiu Nimigean, *Rădăcina de bucsau* [La Racine de spartier] (2010 ; une introspection dostoïevskienne dans l'enfer et le purgatoire de l'âme) ou de Cosmin Perța, *În urmă nu mai e nimic* [Il n'y a plus rien derrière nous] (2014 ; un roman d'apprentissage post-moderne racontant, comme certains critiques affirment, non pas tant une formation qu'une dé-formation spirituelle). Le cycle de Cristian Fulaș, composé de *Fășii de rușine* [Lambeaux de honte] (2015), *Cei frumoși și cei buni* [Les Beaux et les bons] (2017) et *După plâns* [Après les larmes] (2019) reconstitue l'univers atrophié d'un personnage désemparé en proie à la dépendance alcoolique, à l'instabilité et à l'aliénation mais qui semble trouver une issue à travers la narrativisation même de la crise. De son côté, Lucian Dan Teodorovici propose dans *Cel care cheamă câinii* [Celui qui fait revenir les chiens] (2017) un récit

autobiographique transfigurant au niveau littéraire les états provoqués par une terrible maladie.

Si certains écrivains provenant des générations antérieures filtraient la réalité immédiate de la société communiste par le crible de la conscience de personnages adultes, en état de porter un jugement éthique sur le monde environnant (dans la mesure où la censure leur permettait de le faire), plus d'un écrivain de la génération des années 2000 semble abandonner la perspective accusatrice et moralisatrice pour revoir l'époque totalitaire avec l'œil de l'enfant qu'il était à l'époque. Apparaît ainsi un contraste troublant entre une réalité qui, sous l'œil lucide du lecteur, s'avère en effet déprimante et une vision infantile innocente, parfois même féérique. Les ressources de la technique hypocoristique avaient déjà été largement exploitées par Norman Manea dans *Octombrie, ora opt* [*En octobre, à huit heures*, traduit en français sous le titre *Le Thé de Proust*] (1981), un recueil de nouvelles et de récits courts conçus comme autant de brèves visions fulgurantes enregistrées par l'écrivain-enfant pendant sa déportation, avec sa famille, en Transnistrie à l'époque du régime d'Antonescu. Dans des romans comme *Degete mici* [Petits doigts] (2007) et *Toate bufnițele* [Tous les hiboux] (2012), Filip Florian reconstruit le communisme tardif à travers la lentille brouillée et floue de l'enfance et de l'adolescence. La nostalgie du passé personnel (récupéré par la perspective auctoriale) entre dans une collision discrète avec le décor social (enregistré visuellement sans pourtant être jugé de manière explicite). Le petit monde de la famille, des amis et des relations vécues au niveau individuel pendant le communisme

et/ou le postcommunisme est aussi le sujet et le décor des textes d'Adela Greceanu, *Mireasa cu șosete roșii* [La Mariée aux chaussettes rouges] (2008), un roman polyphonique qui enregistre les voix et les sensations d'une galerie de personnages féminins ; de Veronica D. Niculescu, *Spre văi de jad și sălbăție* [Vers des vallées de jade et d'ivraie] (2016), une sublimation de l'enfance grisâtre à travers une introversion féérique et poétique ; d'Andreea Răuceanu, *O formă de viață necunoscută* [Une Forme de vie inconnue] (2018), mettant en scène une série de portraits de femmes en train de s'analyser ; ou enfin de Ioana Nicolae, *Cartea Reghinei* [Le Livre de Reghina] (2019), qui se veut une exploration, avec des accents autobiographiques, de l'âme d'une mère vivant dans un village transylvain à travers « une incursion faulknerienne dans un esprit mélangeant les époques et les émotions » dans le but d'interroger « une vie, un destin, une trace que l'humanité des personnages laissent (ou non) dans le monde » (la quatrième de couverture).

Plus l'écart entre la capacité d'entendement du narrateur enfant et le monde où il vit est grand, plus le choc émotionnel du lecteur sera fort. Il y a aussi d'autres écrivains roumains qui vont s'arrêter avec beaucoup de finesse sur les traumas des enfants ignorés, incompris, abandonnés par les parents ou attendant le retour de ceux-ci, partis pour travailler à l'étranger, et sur les univers compensatoires d'une féerie noire qu'ils entendent créer. On pourra mentionner dans ce sens des romans comme *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* [La Fillette qui jouait au bon Dieu] de Dan Lungu (2014), *Kinderland* de Liliana Corobca (2015) ou *Părinți* [Parents] de Diana Bădica (2019).

Le plus atroce de tous ces romans est peut-être *Lizoanca* de Doina Ruști (2017), qui raconte l'histoire poignante d'une fillette devenue adolescente, obligée de vivre dans un monde des coups et des viols, du déclassement et de la violence. L'écart maximal entre l'imagination et la réalité est réalisé par les narrateurs, enfants ou adultes, qui zézaient ou parlent de manière infantile, tout en transfigurant les personnes rencontrées dans des personnages de contes de fées. Nous pensons, entre autres, à *Ținutul celălalt* [L'Autre Monde] de Ruxandra

Cesereanu et de Marius Conkan (2011) ou à des romans comme *Băiuțeii* [Les Garçonnetts] de Filip Florian et Matei Florian (2006) ou *Și Hams Și Regretel* [Hams et Regretel] de Matei Florian (2009), peuplés par des bonhommes sans visage ou des gnomes nés du brouillard.

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, within PNCDI III.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1928

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1932

Corin Braga, *Proza românească interbelică*, in *10 Studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 2007

George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982

Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978

Sanda Cordoș, *Alexandru Ivăsiuc. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2001

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ediție revăzută, București, Minerva, 1972

Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, București, Cartea Românească, 1976.

Melvin Friedman, *Stream of consciousness: A study in literary method*, New Haven, Yale University Press, 1955

Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic. O tipologie posibilă*, Iași, Tipo Moldova, 2013

Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, Prefață de Gabriel Liiceanu, București, Univers, 1978

Anton Holban, *Pseudojurnal. Corespondențe, acte, confesiuni*, Ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu, București, Minerva, 1978

Edmund Husserl, *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie*, Traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăiuțu, București, Humanitas, 1994

Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1962

Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți*, in *Opere*, t. 3, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, București, Minerva, 1976

William James, *The principles of Psychology*, t. 1-2, New York, Henry Holt and Company, 1890

Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, București, Minerva, 1983

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, t. 2, București, Minerva, 1973

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eșeu despre romanul românesc*, t. 1-3, București, Minerva, 1980, 1981, 1982

Romanul românesc interbelic, Antologie, prefață, analize critice, note, dicționar, cronologie și bibliografie de Carmen Matei Mușat, București, Humanitas, 1998

Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, București, Minerva, 1971

Liviu Petrescu, *Vârstele romanului*, București, Eminescu, 1992

Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ediția a II-a, Cu o postfață de Vasile Andru, Pitești, Paralela 45, 2000

Bătălia pentru roman, Antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Atos, 1997