Aspects du discours narratif dans les romans de Camil Petrescu

Narrative discourse aspects in Camil Petrescu's novels

Professeur d'Université Dr. Stefania Zlate
« Valahia » University of Târgovişte

Abstract:

The topic of this paper is the narrative discourse in the novel *The Last Love Night, the First War Night* written by Camil Petrescu. The main character, Ştefan Gheorghidiu, is the narrator, and the reader of the novel can notice him in an actor's role, reliving his past in the moment of writing. So, the reader sees the world through the eyes of this character. Consequently, the narrative perspective in this novel is fixed, the narrator and the character being the same person who presents the facts from a unique perspective.

The next novel presented here is *Procust's Bed.* Here the perception over a fact passes from one character to the next. So, here we deal with the actor narrative perspective. The variable focus turns *Procust's Bed* into a sort of metatext where the declared author assumes the role of organizer and, implicitly, that of author. The intervention of the author-character is a kind of invitation for the reader to new interpretations. This explains the impression of modernity coming from Camil Petrescu's novels.

Key-words: *Last Love Night, the First War Night*, *Procust's Bed*, narrative discourse, character, actor narrative perspective.

Introduction

Cet article a comme fondement une recherche théorique et pratique, se proposant d'esquisser un modèle narratif par la mise en œuvre d'une série de concepts opératoires nécessaires à l'analyse des romans et des nouvelles. Un premier concept que nous avons pris en compte se rapporte à la triade auteur – narrateur – personnage, le narateur pouvant ou non s'identifier à l'un des personnages, selon que la narration est à la troisième ou à la première personne. La dichotomie lecteur – narrateur oppose une instance intertextuelle à une présence extra-textuelle. Un deuxième concept qui se trouve à la base de l'analyse narrative que nous avons entreprise est représenté par le rapport narrateur-narrataire, à savoir celui qui raconte le texte – celui à qui on raconte le texte.

En ce qui concerne les instances narratives, nous nous sommes proposé de démontrer que dans les romans de Camil Petrescu l'auteur déclaré et l'auteur abstrait ne sauraient être confondus et, d'autre part, nous avons essayé de répondre d la question s'il s'agit d'une narration homodiégétique ou hétérodiégétique.

Une autre question à laquelle nous avons essayé de répondre est celle concernant le type de focalisation dans les romans *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre* et *Le lit de Procuste*. Les différents types de focalisation, l'alternance introspection-extrospection ne sont pas sans conséquence pour l'ensemble de la construction narrative chez Camil Petrescu.

Introspection / extrospection dans le roman *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre*

Dans le roman *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre*, Ştefan Gheorghidiu, le personnage principal est le narrateur, qui, revivant le passé, s'observe soi-même au moment de l'écriture. Le moi - narrant est identique donc au moi - narré et le lecteur perçoit le monde par les yeux du personnage, s'agissant d'une vision chargée de subjectivité.

Un problème qui se pose est lié à la manière dont la perception du narrateur est orientée. Celui-ci peut regarder vers l'extérieur, en présentant les autres acteurs, s'agissant d'une extrospection, ou il peut regarder vers l'intérieur, en sondant son moi, faisant donc une introspection.

BDD-A20483 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.236 (2026-11-15 04:11:57 UTC)

On peut observer que, dans la première partie du roman, Ştefan Gheorghidiu est orienté plutôt vers l'extérieur, enregistrant et interprétant ce qui se passe avec les autres. Cette perception est néanmoins limitée, car le protagoniste ne fait qu'examiner l'extériorité des autres, sans pouvoir dire avec certitude quelle est leur vie intérieure. D'ici l'inquiétude de Gheorghidiu qui comprend que pour lui il y a et il y aura toujours une zone de mystère dans laquelle il ne pourra pas pénétrer.

Le roman commence par une investigation de l'extérieur. L'auteur présente d'abord le lieu où était établi le régiment dont Gheorghidiu faisait partie. Ce n'est qu'à la fin des discussions de la popote que Ştefan commence à parler de soi-même, au moment où le capitaine Floroiu refuse de nouveau de lui donner une permission. C'est en fait le premier moment d'introspection du roman : « Quelques instants plus tard, une haine amère et sèche contre tous m'envahit. La bêtise que je voyais autour de moi me devint insupportable, tout de suite, comme si ma peau s'était chauffée et irritée partout. Tout ce que j'attendais c'était d'éclater… Je guettais une occasion, le tournant d'une phrase ou un geste, pour intervenir comme un jet de grenade. Pour moi l'insuccès est cause interminable de fautes, comme pour un joueur de roulette. Je suis à même d'affronter, avec un sang froid inhabituel, même des aventures extraordinaires. Mais je peux transformer de petits incidents en véritables catastrophes, à cause d'un seul moment contradictoire. »

Cette remarque sur l'intériorité est une sorte de justification d'avance de la scène suivante et du comportement hors du commun du héros. Néanmoins, à partir de ce moment-là, on n'analyse plus l'intériorité, Gheorghidiu se contentant de relater les histoires ou de discuter avec les autres.

La même stratégie est adoptée aussi dans le deuxième chapitre où une phrase sur sa souffrance intérieure justifie les faits présentés ultérieurement : « C'était une souffrance inimaginable qui se nourrissait de sa propre substance. » Tout ce chapitre n'est qu'extrospection, orientation vers l'extérieur, enregistrement des aventures qui devraient se constituer en arguments pour sa souffrance.

Ce n'est qu'à partir du troisième chapitre, « Il s'agit toujours de philosophie… », que le narrateur commence à s'auto - analyser.

Sa première constatation est qu'il souffrait voyant sa femme dans une nouvelle hypostase, heureuse grâce au luxe qu'elle menait : « Je souffrais comme si j'avais suivi un traitement douloureux… », « la vie est devenue vite pour moi une torture continue. »

L'analyse du soi pousse Gheorghidiu à croire qu'il se trouve dans une opposition irréductible avec les autres, que sa sensibilité excessive lui provoque de la souffrance et que, dans son cas, il ne s'agit pas de jalousie : « Evidemment, je me demande parfois si je ne me provoque moi-même cette souffrance, si, peut-être, quiconque parle d'amour ne devrait pas avoir des doutes et éviter de parler au nom des autres. Je pense même qu'on ne devrait utiliser, quand on parle, la troisième personne, parce que l'on a de la peine à communiquer les sentiments que l'on éprouve et que les paroles ne correspondent pas au même contenu et, même s'il s'agit du même contenu, l'intensité et la durée du sentiment peuvent être infiniment différentes, car quelqu'un peut souffrir affreusement du fait que sa femme prend sous la table la main de son voisin, tandis qu'un autre considère ce geste comme insignifiant. De la sorte, celui qui aime est une sorte de voyageur, seul au monde dans son genre, et tout ce qu'il lui reste est de soupçonner les mêmes sentiments aux autres, aussi longtemps qu'il ne communique avec eux que par des moyens aussi imparfaits que le mot. Je me disais que je voyais trop de mal là où il n'y en avait plus. »

Ce monologue essaie de mettre en évidence une lucidité que le héros étale assez ostensiblement. La série des verbes dubitatifs « je me demande », « douter », « éviter » font que les affirmations faites gagnent une nuance d'incertitude, ce qui est suggéré aussi par le conditionnel présent du verbe « devoir » à deux occurrences dans ce contexte. L'incertitude est suggérée aussi par la présence du pronom « je » qui marque l'opposition du personnage à l'égard des autres. Dans la langue roumaine, c'est la seule situation dans laquelle son apparition est justifiée, car la personne est indiquée par la désinence verbale. Ştefan arrive de lui-même à la conclusion qu'il ne peut que soupçonner les sentiments des autres et qu'il pourrait se tromper parfois et extrapoler ses propres sentiments à la réalité. Malgré tout cela, il n'a aucun doute sur ce qu'il éprouve en affirmant d'une

BDD-A20483 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.236 (2026-11-15 04:11:57 UTC)

manière catégorique : « Non, je n'ai jamais été jaloux, aucun instant, quoique j'ai souffert tant par amour. »

Dans sa situation d'acteur en train de raconter, Gheorghidiu se trouve dans l'impossibilité de connaître l'intériorité des autres, de sorte que des affirmations telles que « il n'a eu le courage de rien dire », « énervée, elle tournait la tête pour voir s'il venait », « il ne pouvait plus se maîtriser », « il ne pouvait manger rien » ne sont pas justifiées, la seule certitude étant la souffrance vécue par le narrateur se trouvant dans la délicate posture de projeter ses sentiments vers l'extérieur et courant le risque, de cette manière, de devenir moins convaincant.

Dans la perception réelle sont mêlés, d'une manière permanente, des détails significatifs pour l'obsession du personnage, qui arrive à s'imaginer des scènes d'amour hallucinantes, tel qu'il avoue lui-même.

La perspective narrative étant celle de Gheorghidiu, le lecteur peut déduire aussi la conception sur l'amour, qu'il met dans une équation contreponctuée, selon laquelle il y a une correspondance entre les amours de lui et d'Ela et ceux d'Ela et de l'amant présumé. Qu'elle goûte du plat d'un étranger, c'est pour Ştefan une trahison catégorique, croyant ferme que le geste lui était réservé, qu'il constituait un des secrets de leurs amours. La valse que les deux dansent fait pendant à la romance qu'ils aimaient écouter ensemble et la manière dont Ela écoute les explications sur le fonctionnement des automobiles, que son nouveau partenaire lui donnait lui rappelle la manière dont elle écoutait, quand ils étaient étudiants, les compliqués problèmes de mathématiques uniquement pour lui faire plaisir.

En analysant ses sentiments, en se suggestionnant que sa femme a trahi leur amour, Ştefan passe de l'introspection à l'extrospection et narre, au début du chapitre suivant, « C'est la robe bleue », la manière dont s'était produite leur rupture. Avec une passion ardente, Gheorghidiu essaie d'être à tout bout de champ auprès de la femme aimée, jusqu'au moment où, à la suite d'une rencontre accidentelle, il a l'étonnante révélation qu'il ne peut pas vivre sans Ela et que leur amour est indestructible : « nos âmes flottaient au-dessus des mots, en hésitations, ondoiements, stabilisations, et petits vals, comme un essaim de papillons au-dessus d'une plante, emportée lentement le long d'un chemin. »

Dans la deuxième partie du roman, l'introspection est beaucoup plus fréquente que dans la première partie, le narrateur - acteur analysant attentivement ses états d'âme. La technique d'introduction des passages d'analyse intérieure qui suivent les événements qui ont eu lieu sur le front est aussi différente de la stratégie utilisée dans la première partie du roman.

Actoriale et fixe, la perspective narrative du roman *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre* appartient à un seul narrateur et personnage qui présentera les événements de son point de vue.

La relation auteur / lecteur dans le roman *Le lit de Procuste*

Ce qui particularise le roman *Le lit de Procuste* est une focalisation variable, la perspective d'une histoire passant d'un personnage à l'autre.

Le premier narrateur est Madame T., qui, dans les trois lettres, relate les événements passés dont elle a été la protagoniste. Elle s'adresse à un narrateur qui tient à dévoiler son identité en qualité d'auteur du roman, du « dossier d'existences » présenté au lecteur. Le roman devient ainsi un métatexte dans lequel l'auteur déclaré assume son rôle d'organisateur et, implicitement, de narrateur. En réalité, il ne raconte que quelques fois et alors dans l'hypostase de personnage, son rôle fondamental dans le roman étant celui de narrateur, en fonction duquel on construit le discours.

Madame T. commence son histoire au présent, en s'adressant directement à l'auteur personnage, désirant nier le passé : « Vos remontrances n'ont aucune utilité. »

On reprend l'histoire à l'imparfait : « Ce jour-là, je venais de fleurs pleins les bras. » C'est un retour vers le passé, dans l'intention de surprendre un événement intérieur significatif : l'espoir de revivre un instant de bonheur à côté de l'ancien amant. En relatant les événements extérieurs, elle utilise le passé composé qui correspond à l'extrospection. Confirmant la première affirmation et considérant qu'elle ne peut se retrouver dans le passé, elle racontera une histoire qui lui restera

BDD-A20483 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.236 (2026-11-15 04:11:57 UTC)

extérieure du point de vue affectif : la manière dont elle s'est donnée à D. Tout est raconté à la première personne et exclusivement de la perspective de Madame T., qui pour expliquer la passion du jeune homme pour elle revient quinze ans en arrière. Les appréciations sont des auto - appréciations et on ne peut savoir si l'aura de la jeune fille de dix-huit ans ne provient que de la relation avec D., pour qui elle représentait « la plus belle fille » de la petite ville de montagne.

Dans la deuxième lettre, la présence de D. devient de nouveau le prétexte pour une introspection destinée à mettre en évidence le fait que l'amour est un sentiment que l'on peut extrapoler au partenaire, dont les vécus ne sont pas mesurables.

Mais en passant à l'introspection, Madame T laisse voir sa vanité, en reconnaissant qu'elle veut être aimée de tous, pour gagner, de cette manière, la certitude de sa valeur par rapport à ses rivales. C'est pourquoi elle choisit l'ambiguïté d'une relation qui flatte son orgueil, ne dévoilant ses sentiments réels qu'au narrateur à qui elle écrit.

La troisième lettre met en évidence, paradoxalement, le troisième type de vision, « de derrière » , les situations étant présentées exclusivement du point de vue du narrateur qui a un ascendant sur les acteurs, en connaissant leurs réactions. Madame T. avoue au narrateur ce qu'elle désire, ce qui devient avantageux pour elle, l'écriture lui offrant la distanciation nécessaire à l'égard des événements, des gens et de soi-même.

Le début de la lettre marque une pause dans le devenir narratif. Madame T. dit qu'elle ne sait plus ce qui est devenu D., ce qui la réjouit et la mécontente à la fois. Située jusqu'à ce moment-là sur la position du narrateur qui n'a pas de certitudes, Madame T. avoue d'une manière surprenante qu'elle est convaincue que X l'aime passionnément.

Le parallélisme entre la disparition de la passion dévorante de D. et l'indifférence que X pourrait un jour montrer à son égard constitue indirectement la preuve de la conviction qu'elle est aimée.

Ce qui suit n'est qu'un jeu de miroirs où se reflètent les diverses facettes de la passion envisagée exclusivement de la perspective de celui qui narre.

Le premier épisode présenté est celui de la rencontre fortuite avec D. au Théâtre National.

La narratrice, Madame T., sait tout sur les acteurs des événements. Même si l'on utilise la première personne du singulier, le récit reste traditionnel. La vision est « de derrière » et l'attitude du narrateur est omnisciente. Il connaît l'intériorité de ses personnages et ne laisse voir aucune incertitude.

En ce qui concerne la deuxième histoire, le récit commencé de la perspective de la première personne glisse vers une vision « de derrière » au moment de la rencontre de X accompagné de sa nouvelle maîtresse. En tant que narrateur omniscient, Madame T. met en évidence les réactions intérieures de son ancien ami, sa surprise et notamment son amabilité « évidemment voulue. » Elle tire des conclusions d'une manière semblable à celle d'un narrateur balzacien. On constate une évolution intéressante et paradoxale dans sa manière de narrer. Si l'on employait les termes de Gerard Genette, on dirait qu'elle passe d'une focalisation interne à une focalisation externe. Dans la dernière lettre, elle a recours à la traditionnelle focalisation zéro. Autrement dit, elle renonce à la sincérité, en se plaçant peu à peu dans une position favorable de narrateur omniscient. Son « horreur d'exhibitionnisme, soit-il psychologique » pousse l'auteur personnage à renoncer à écrire.

La méthode de Camil Petrescu est traditionnelle, mais l'effet est un de modernité.

En assumant le rôle de narrataire, l'auteur - personnage veut offrir aussi à ses éventuels lecteurs le point de vue du mystérieux personnage que Madame T. appelle X. De la sorte, la plus grande partie du roman est constituée par un cahier de Fred Vasilescu, identifié comme l'amant de Madame T. L'auteur - personnage raconte dans une note de sous-sol comment il a décidé Fred à écrire. Un jour, passant tous les deux dans la rue, ils ont rencontré une ancienne actrice du Théâtre National. Fred avoue, d'une manière un peu emphatique, qu'il connaît une histoire extraordinaire dont elle est la protagoniste et que cette histoire pourrait constituer un véritable sujet de roman. L'auteur - personnage lui demande d'écrire, de relater « tout comme dans un procès-verbal », d'être « prolixe » et d'utiliser « la comparaison. » Ce qui l'intéresse en tout premier lieu, c'est la vision « de l'intérieur » de l'histoire.

BDD-A20483 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.236 (2026-11-15 04:11:57 UTC)

Fred Vasilescu commence son histoire par la description d'un après-midi du mois d'août. Fred était assis à la terrasse d'un restaurant avec deux amis écrivains. Acteur et narrateur, Fred ne parle que de lui-même, surprend la réalité exclusivement de son point de vue. Il fait une parenthèse pour s'adresser à l'auteur - personnage à qui il présente les circonstances dans lesquelles il a connu l'un des écrivains qui l'accompagnaient.

Revenant au présent, on dévoile les réactions du narrateur dont la réalité n'a pas de contingences à l'extérieur, à l'existence des autres personnages. Nous assistons à une dilatation temporelle inondée par une subjectivité exacerbée qui transforme une situation gênante en un « véritable drame. » Cette inadéquation au réel crée au personnage - narrateur une sensation de malaise, le rendant maladroit, incapable d'exprimer ses sentiments.

Rendant visite à Emilia, une prostituée de luxe, il y rencontre aussi la sœur de celle-ci et un jeune homme bizarre. La technique utilisée pour relater la discussion qu'il a eue avec les deux sœurs rappelle, d'une manière impressionnante, le genre dramatique. Le discours direct des acteurs est doublé par les commentaires de Fred, semblables à ceux d'un metteur en scène. Ces interventions qui sont des monologues intérieurs, brefs ou amples, sont adressées à un narrataire dont on suppose la présence. Le contact direct avec celui-ci, considéré comme le récepteur du discours est maintenu par une série de parenthèses. Le moi - narrant distingue clairement les deux plans : celui du déroulement des événements et celui de l'écriture. Cela impose aussi une distanciation entre le moi - narré et le moi - narrant. Ce dernier, convaincu qu'il a une image complète des événements, se comporte comme un narrateur omniscient et adopte une vision « de derrière. » Fred interrompt brusquement son récit et s'adresse à l'auteur - personnage en avouant ce qu'il ressentait : « Un dégoût immense de moi-même m'envahit, je broie du noir (ce qui, à vrai dire, m'inquiète un peu, car j'ai peur que ce ne soit signe de vieillesse), une sorte de tristesse âpre m'accable. »

Les interventions paranthétiques de ce genre sont nombreuses, mettant en évidence le rôle de récepteur du discours, construit par une série d'insertions successives qui modifient la vision par le passage d'un palier à l'autre. De la sorte, Fred semble être un narrateur omniscient, mais la présence de l'auteur - personnage transforme cette focalisation zéro (vision « de derrière ») en focalisation intérieure (vision « avec ») par ce que le lecteur comprend que les événements sont présentés par les yeux du personnage. A son tour, l'auteur - personnage intervient, faisant, à la première personne, des appréciations sur ce que Fred raconte et offrant une autre vision « avec. » De la sorte, le modèle de la vision traditionnelle est brisé. Il n'y a plus de conteur qui connaisse pleinement les événements, tout est relatif et la vérité ne saurait être vérifiée. Néanmoins, paradoxalement, le modèle vers lequel tendent les personnages dans leurs hypostases de narrateurs est celui de la focalisation zéro, de l'omniscience, chacun d'eux dévoilant à un moment donné des pensées appartenant à ceux dont ils parlent et qu'ils ne sauraient connaître.

Il faut souligner que l'auteur - narrateur se borne à une présentation extérieure des autres personnages, séparant nettement le plan extérieur de celui intérieur.

Le dialogue est une succession de répliques dépourvues de propositions incises, mais parsemées de monologues intérieurs, ce qui rappelle, tel que nous l'avons déjà remarqué, le discours dramatique.

L'absence des propositions incises, de la technique traditionnelle de l'utilisation des verbes *dicendi* et de l'intervention du narrateur, à rôle d'indication, caractérise aussi la situation où le personnage assume le rôle d'écrivain.

L'introduction des lettres de Ladima dans le récit signifie l'apparition de la vision « de l'extérieur », parce qu'il est un personnage *in absentio*, dont on ne peut entendre la voix que par ces interventions destinées à établir une communication avec l'être aimé. On peut observer une nouvelle distanciation, une nouvelle « mise en abîme », Fred devenant témoin de certaines aventures qu'il complète parfois mais auxquelles il lui est impossible de participer. Il assume le rôle de l'auteur - personnage, en apportant des complètements ou en enregistrant les commentaires d'Emilia.

BDD-A20483 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.236 (2026-11-15 04:11:57 UTC)

Ladima s'adresse dans ses lettres à Emilia, le poète étant donc le narrateur et la femme qu'il aime le narrataire. Ce schéma peut être reconnu aussi dans le petit mot suivant : « Chère Emy, hier j'ai rencontré au théâtre l'auteur des *Ames fortes* qui m'a dit qu'il ne te connaissait pas, mais, qu'en principe, il ne trouverait rien à redire si tu voudrais doubler madame Filotti… Je lui ai demandé de m'écrire quelques mots pour le metteur en scène, et de lui dire que tu étais indiquée pour le rôle. A ce que je sache, les auteurs ont droit à choisir les interprètes… Par conséquent, à la Saint-Demètre tu joueras avec certitude. »

L'adverbe « hier » et le passé composé des verbes sont des indices temporels qui précisent que Ladima relate une histoire passée qui évolue en passant par le présent et ayant une projection à l'avenir.

Mais tout est mis en doute au moment où, assumant le rôle de narrateur, Fred inclut le billet dans son histoire, qu'il adresse à l'auteur - personnage. La distance temporelle entre le moment de l'écriture et le déroulement des événements transforme Fred en un narrateur omniscient, qui observe avec lucidité son moi - narré et qui fait des appréciations sur les pensées de l'interlocuteur.

On peut constater que l'intervention de l'auteur - personnage est une sorte d'invitation à une nouvelle interprétation de l'histoire par un lecteur abstrait censé observer, séparer le bon grain de l'ivraie, faire des ressemblances et construire de cette manière « son texte. » La stratégie narrative de l'auteur fictif est une voix située au dessus de celle de l'auteur - personnage laquelle établit des corrélations et oblige le lecteur à coopérer en changeant l'ordonnance des événements.

L'implication du lecteur dans la construction narrative est mise en évidence aussi par le paratexte qui, selon Gérard Genette, est constitué par l'ensemble des messages qui précèdent, accompagnent ou suivent le texte. En ce qui concerne le roman de Camil Petrescu en question, on peut y inclure les articles de journal reproduits par l'auteur - personnage dans les sous-sols des pages, les poèmes, les interventions au Parlement et même les lettres de Ladima.

En assumant le rôle de narrateur, l'auteur - personnage adopte la vision « de derrière » en s'adressant directement à un narrataire qu'il appelle « lecteur » et qui, à son tour, fait partie du texte. Il s'agit d'une nouvelle distanciation à l'égard du lecteur du texte et du lecteur abstrait qui se propose d'enregistrer objectivement ce que les différents narrateurs relatent.

Une question se pose alors : la narration est homodiégétique ou hétérodiégétique ? Si l'on admet l'existence d'un narrateur qui n'est pas impliqué dans l'histoire, cela signifie que la narration serait hétérodiégétique. Chaque histoire suppose quand même un narrateur impliqué dans l'histoire en qualité d'acteur, ce qui veut dire que la narration est homodiégétique.

En retirant complètement le narrataire du texte, Camil Petrescu transfère le rôle d'interprétation de celui-ci au lecteur. De cette manière, le schéma traditionnel de la narration hétérodiégétique est modifié. L'impression est de modernité, même si le modèle reste traditionnel.

Conclusions

La narration dans les deux romans de Camil Petrescu est homodiégétique et hétérodiégétique, étant transmise par un narrateur qui s'adresse à un narrataire. Dans le roman *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre*, la voix de l'auteur et celle du personnage principal, Stefan Gheorghidiu, se mêlent quelquefois jusqu'à l'identification. Les deux parties du roman présentent deux existences distinctes, la première ayant l'air d'une fiction, et la seconde, « empiriquement réelle », donnant une forte sensation d'authenticité.

Grâce à la focalisation variable, avec *Le lit de Procuste*, le roman devient une sorte de métatexte où l'auteur déclaré assume le rôle d'organisateur et, implicitement, celui d'auteur. L'intervention de l'auteur-personnage est une sorte d'invitation à des nouvelles interprétations faites par le lecteur qui s'implique de la sorte dans l'édifice narratif et construit « son propre texte. » D'ici, l'impression de modernité laissée par les romans de Camil Petrescu.

Bibliographie

ALBERES, René Marill, 1962, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel

BDD-A20483 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.236 (2026-11-15 04:11:57 UTC)

BALLY, Charles, 1951, *Traité de stylistique française*, Paris
BACHELARD, G., 1971, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF
BARTHES, R., 1964, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil
BARTHES, R., 1973, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse
BARTHES, R., 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil
BERTRAND, D., 1984, *Narrativité et discursivité : points de repère et problématique*, in « Actes Sémiotiques »
CARPOV, M., 1978, *Introducere în semiologia literaturii*, Bucureşti, Univers
CALINESCU, G., 1981, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Minerva
GREIMAS, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse
MARINO, A., 1986, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj, Dacia
NOTH, W., 1944, *La sémiotique de l'enseignement de la sémiotique*, in « Degrés »
SIMION, E., *Scriitorii români de azi*, vol. IV, Bucureşti
ZLATE, S., 2002, *Metodica însuşirii şi dezvoltării conceptelor specifice literaturii române şi teoriei literare*, Bucureşti, Ed. Bren
ZLATE, S., 2003, *Îndrumător metodic pentru predarea literaturii române în liceu – din perspectiva noului curriculum*, Bucureşti, Ed. Bren.

BDD-A20483 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.236 (2026-11-15 04:11:57 UTC)