

Georgiana ARGĂSEALĂ

**Le problème de l'espace dans le roman
roumain de l'entre-deux-guerres**



**Editura
Universității
Transilvania
din Brașov**

2024

EDITURA UNIVERSITĂȚII TRANSILVANIA DIN BRAȘOV

Adresa: Str. Iuliu Maniu nr. 41A

500091 Brașov

Tel.: 0268 476 050

Fax: 0268 476 051

E-mail: editura@unitbv.ro

**Editură acreditată de CNCS, categoria B
pentru domeniul Filologie (2020)**

Copyright © Autorul, 2024

Referenți științifici: Prof. dr. Vasile SPIRIDON

Prof. dr. Rodica ILIE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ARGĂSEALĂ, Georgiana

**Le problème de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-
guerres / Georgiana Argăseală - Brașov: Editura Universității**

Transilvania din Brașov, 2024

Conține bibliografie

ISBN 978-606-19-1723-5 (print)

ISBN 978-606-19-1726-6 (ebook)

821.135.1.09

81

Ce volume est l'édition française révisée du livre:

ARGĂSEALĂ, Georgiana, *Problematika spațiului în romanul interbelic românesc*, Ed. Universității Transilvania, Brașov, 2020.

À mes parents

ARGUMENT

L'une des fonctions de la littérature fait référence à sa capacité à dépeindre l'image d'une société à un moment historique, culturel et même social particulier. Il va sans dire qu'aucune œuvre ne peut être analysée en dehors du contexte dans lequel elle a été écrite, car s'y référer serait incomplet. D'autre part, le roman s'est avéré être une espèce littéraire qui implique une représentation de la réalité créant une vraisemblance à tous les niveaux, ce qui a conduit à l'incursion dans ce domaine, avec un focus sur le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Bien que l'on puisse affirmer que certaines œuvres ne peuvent plus offrir de pistes de recherche, une relecture permet de constater qu'il existe encore des directions inexplorées, du moins à certains égards.

Le problème de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres met en avant le concept d'espace dans la littérature roumaine, illustré par des études de cas sur le roman de l'entre-deux-guerres.

Pourquoi l'espace ? Tout d'abord, l'espace est un concept qui a été et est analysé en corrélation avec le temps, l'éclipsant souvent, du moins jusqu'à la modernité, où les deux commencent à être analysés au même niveau ou même avec une tendance à faire pencher la balance en faveur du terme espace. Il est vrai que les deux concepts forment un tout, mais pour le comprendre, il faut s'intéresser à ses éléments constitutifs.

Pourquoi le roman ? Parce que le degré de véracité est élevé à tous les niveaux de représentation, de sorte qu'il permet de brosser le portrait d'une société. L'espace est un élément important pour créer la véracité. Parallèlement, l'entre-deux-guerres est marqué, d'un point de vue littéraire, par l'apparition d'œuvres qui sont aujourd'hui considérées comme fondamentales en termes de thème, de complexité

de la construction des personnages et de composition du discours narratif objectif ou subjectif. La question est de savoir comment l'espace est représenté. A-t-il les mêmes fonctions, les mêmes rôles ? Domine-t-il ou est-il dominé ? Ou, au contraire, reste-t-il dans un cône d'ombre, le lecteur sachant qu'il existe, sans en avoir les détails ?

Dans ce sens, pour saisir la spécificité de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, j'ai choisi pour l'analyse 24 romans que je considère comme représentatifs du thème choisi, des œuvres appartenant à Max Blecher, George Călinescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu et Mihail Sebastian. J'aurais pu aborder d'autres auteurs ou en exclure certains de la liste parce que leurs œuvres ont été qualifiées d'échecs par les critiques littéraires. Cependant, leur sélection est justifiée car j'ai cherché des moyens de la représentation de l'espace et les fonctions qu'il remplit tant au niveau du discours narratif qu'au niveau de la réception, et à cet égard, les romans considérés comme des échecs, comme ceux de Mihail Sebastian, ont prouvé le contraire, et j'espère qu'à travers cette analyse j'ai rehaussé, même dans un petit pourcentage, la valeur de ces œuvres.

Pour une telle recherche, il était évident qu'une analyse du concept d'espace était nécessaire, suivant les théories de différents domaines et soulevant des questions au niveau du roman de l'entre-deux-guerres. La structure du livre reflète la manière dont les questions ont prouvé leur applicabilité dans la littérature à travers les études de cas réalisées.

Ainsi, la note spéciale accordée à la spatialité est ce qui lance ce travail, non pas dans une approche exhaustive du thème proposé, mais dans une analyse qui conduit à une interprétation différente du roman roumain de l'entre-deux-guerres.

CHAPITRE I.

PERSPECTIVES SUR L'ESPACE

1.1. Notes introductives

Toute recherche nécessite, en premier lieu, l'établissement du concept qui la sous-tendra. Afin de suivre la manière dont l'espace est défini dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, du point de vue de ses représentations, mais aussi de la relation avec le personnage, il est nécessaire de déterminer le sens du terme espace, qui déterminera la direction de l'analyse proposée. C'est indispensable, car l'espace est un concept défini à l'époque contemporaine selon de multiples perspectives, étant donné la fréquence d'utilisation de ce terme dans divers domaines appartenant aux sciences exactes, mais aussi aux sciences humaines. C'est précisément pour cette raison qu'une tentative d'englober le concept d'espace sous une seule définition serait une approche quasi-utopique. On parle aujourd'hui de l'espace comme dimension extra-terrestre, de l'espace comme moyen de délimiter un territoire, de l'espace culturel, de l'espace de la littérature et de l'espace dans la littérature. Le carrefour de ces notions est représenté par l'idée d'une limitation, déterminée par certaines règles en fonction des objets de référence.

En ce sens, les synonymes attribués au concept d'espace ne clarifient pas sa signification, mais, j'oserais dire que, en revanche, ils le rendent ambigu : lieu, aire, distance, intervalle, étendue, surface. Chacun de ces termes suppose d'autres explications ou définitions. En d'autres termes, la question « *Qu'est-ce que l'espace ?* » devient évidente. Par ailleurs, « *que signifie l'espace en littérature et quel rôle joue-t-il dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres ?* » sont les

questions qui sous-tendent cette recherche car la perspective que je propose est une perspective qui a été (est) éclipsée par la perspective de la temporalité, du moins jusqu'à la modernité et la postmodernité, lorsque la relation entre les deux a été inversée, ou du moins mise sur le même plan : espace-temporalité.¹

Afin d'identifier ces fonctions, il m'a semblé nécessaire de passer en revue les théories de l'espace qui posent des questions en littérature, notamment dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Ils constituent le point de départ d'une image de spécificité spatiale dans les œuvres sélectionnées.

1.2. Prémises de l'espace

Le concept d'espace a suscité l'intérêt de nombreux domaines de recherche, de la physique à la littérature. Ses multiples significations entraînent un besoin de définition. Ce n'est pas possible, précisément pour la raison déjà évoquée. Je me contenterai donc d'esquisser les coordonnées d'une définition, et d'indiquer la raison pour laquelle j'ai opté pour certaines théories. Tout au long de la recherche, je soulignerai ces interventions afin de marquer les termes que j'utiliserai pour développer les réponses aux questions posées dans l'*Introduction* de ce chapitre. Ainsi, la présentation des différentes définitions et théories énoncées concernant l'espace dans le temps soulignera son importance pour l'individu, la manière dont il est transféré dans la

¹ Robert T. Tally, *Spatiality*, ed. Routledge, Londres, 2013, chap. *The Spatial Turn*, p. 11-43.

N.B. Les traductions en français des citations de la théorie et de la critique littéraires, ainsi que des citations des romans utilisés pour l'analyse, ont été faites par l'auteur. Ceci est justifié par la bibliographie utilisée pour l'édition roumaine, publiée en 2020.

littérature et, surtout, le rôle qu'il « joue » dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres.

Dans les sciences exactes, l'espace est un concept lié à la notion de mesure, d'unités de mesure qui permettent d'établir des frontières, alors qu'en littérature, l'espace peut être mesuré par les mots, par le langage, comme le montrent les théoriciens de ce concept dans le vaste domaine de la littérature. Toutefois, cela ne signifie pas qu'aucune signification des sciences exactes ne peut être identifiée dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Il reste à voir où elles peuvent être appliquées et dans quelle mesure.

Le terme d'espace est utilisé pour la première fois dans l'Antiquité grecque par Démocrite et Épicure, qui considéraient l'espace « comme un réceptacle vide et infini des atomes matériels. »² Pour Démocrite, le monde est constitué d'atomes (particule indivisible) dans des espaces vides, et c'est lui qui formule la thèse des mondes infinis, étant donné que tout se transforme, selon le philosophe. En d'autres termes, l'espace vide attire les atomes qui donnent naissance aux choses qui composent le monde. L'espace est éminemment nécessaire à l'existence des choses et des êtres qui composent le monde. Sans espace, il n'y a pas de monde. Dans l'Antiquité grecque, nous trouvons également l'espace tel qu'il est défini par Aristote, qui considère qu'il « représente la somme de tous les lieux qu'occupent les corps », ce qui nous amène à la conclusion que les choses qui composent le monde constituent l'espace, un espace fini car, selon la théorie d'Aristote, là où il n'y a pas de corps, il n'y a pas d'espace/là où il n'y a pas de choses, il n'y a pas d'espace. La

² ****Mic dicționar filosofic*, Ed. Politică, București, 1969, p. 353.

question qui en découle est de savoir si les deux théories sont opposées? Pour qu'il y ait un monde, il doit y avoir de l'espace ? Pour que l'espace existe, il doit y avoir un monde ?

Il y a donc une interdépendance entre les deux notions. En même temps, si l'espace est fini, comment appeler ce qui se trouve au-delà des lieux ou des surfaces occupés par les corps ou les choses ? Ainsi, la notion est étendue pour appeler l'espace extraterrestre ou cosmos (<gr. kosmos « monde », « univers ») ou espace infini comme l'appelle Pascal. La dichotomie espace fini - espace infini est évidente à ce stade. Mais comment cette dichotomie se manifeste-t-elle dans la littérature ? Dans quel sens peut-on parler d'un espace infini dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres ? Y a-t-il un espace infini dans ces écrits ? Que signifie la notion d'espace infini ?

Le terme d'espace est également revendiqué par la philosophie moderne. Newton, à partir de la théorie euclidienne, considère l'espace et le temps comme « absolus, objectifs et universels, indépendants de la matière en mouvement », ce qui signifie que l'espace est homogène en tout point. La théorie newtonienne contredit la conception de Démocrite et d'Aristote car elle considère que l'espace ne dépend pas des corps qui l'occupent. Par conséquent, l'espace mathématique abstrait n'est pas le même que l'espace de notre expérience sensorielle. La dichotomie fini-infini définit l'espace comme un concept qui illustre une autre relation antithétique : concret-abstrait, tangible- intangible.

Kant s'oppose à cette définition newtonienne de l'espace. Selon la philosophie kantienne, l'espace et le temps sont des formes *a priori* de la sensibilité humaine, de sorte que l'individu perçoit les objets qui composent l'espace à travers des formes qui appartiennent à sa sensibilité et non aux objets eux-mêmes : « L'espace n'est pas un

concept discursif, un concept universel des relations des choses en général, mais une intuition pure »³. C'est pourquoi Kant parle de la capacité de la conscience d'un individu à découvrir l'espace de manière rationnelle, spontanée, en concluant que « l'espace n'est rien d'autre que la forme de tous les phénomènes des sens externes, c'est-à-dire la condition subjective de la sensibilité, sous laquelle une intuition externe nous est possible. »⁴ Il est évident que le lien entre l'individu et l'espace n'est pas basé sur une expérience préalable, mais qu'il est obtenu par une découverte intuitive. Ainsi, l'espace dans la perspective kantienne n'est pas lié à la composante matérielle comme les autres théories avancées, mais est lié à l'individu. En introduisant la littérature dans la discussion, une question légitime serait de savoir quel est le lien entre le personnage et l'espace ? La description de celui-ci, du cadre dans lequel se déroule une action, est-elle une perception intuitive du personnage, de l'*individu fictif* sur l'espace ? L'espace en littérature est-il donc déterminé par le personnage ? Ou, au contraire, le personnage détermine-t-il l'espace ? Existe-t-il de tels espaces appartenant à l'immatériel ?

Une autre conception de l'espace qui mérite d'être mentionnée dans cette recherche est celle du philosophe néo-kantien allemand Ernst Cassirer. Dans son étude, Cassirer consacre un chapitre aux notions d'espace et de temps⁵, chapitre dans lequel il analyse les

³ I. Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. Nicolae Bagdasar, Ed. IRI, București, 1998, p. 74.

⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁵ Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, trad. Constantin Cosman, Ed. Humanitas, București, 1994. Pour plus de détails, voir le quatrième chapitre *Lumea umană a spațiului și timpului*, p. 66-83.

formes de la culture humaine « afin de découvrir le véritable caractère de l'espace et du temps dans le monde humain »⁶. Ce que l'on peut voir dans cet extrait, c'est que le philosophe allemand attire l'attention sur le fait que l'espace n'est pas perçu de la même manière par tous les êtres, il distingue la perception humaine et animale de l'espace. En outre, il formule l'idée qu'« il existe des types fondamentalement différents d'expériences spatiales et temporelles »⁷. Nous pouvons en conclure que ce n'est pas seulement l'individu qui perçoit l'espace différemment par rapport au règne animal, mais que chaque individu perçoit l'espace et le temps de manière différente, en fonction non pas de la sensibilité humaine en général, mais de la sensibilité de chaque individu. Dès lors, traduite dans le domaine de la littérature, la représentation de l'espace est-elle générale ou dépend-elle de la manière dont chaque personnage ou narrateur la perçoit ?

Ce que nous avons vu jusqu'à présent, c'est que l'utilisation du concept d'espace défini dans l'Antiquité et la modernité soulève des questions au niveau de la littérature, plus précisément au sein des œuvres. D'autre part, comme mentionné au début de cet article, l'espace s'avère être un concept revendiqué dans divers domaines scientifiques ou humanistes. Pour tenter d'établir certains paramètres de recherche et pour une bonne compréhension de ce terme, qui est essentiel dans la recherche proposée, je pense qu'avant d'entrer dans le domaine de la littérature, il est nécessaire de saisir la signification de l'espace dans la sphère des arts visuels car, implicitement, à travers

⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁷ *Ibidem*, p. 67.

la description⁸, le lecteur crée une image de la réalité fictive et de ses composants. Dans quelle mesure nous pouvons emprunter les techniques de l'art visuel pour les appliquer à l'interprétation des œuvres littéraires, en particulier le roman roumain de l'entre-deux-guerres, reste à voir dans ce qui suit.

Le concept d'espace attire également l'attention des philosophes roumains, rappelant ici Lucian Blaga, mais aussi Mircea Eliade. Dans sa trilogie⁹, Lucian Blaga analyse la relation qui s'établit entre le style et l'espace, entre la culture et l'espace, à partir du syntagme *de la sensation d'espace*, théorisé, comme il le dit lui-même, dans l'histoire de l'art et de la culture. Blaga définit ce sentiment, puis l'attaque et propose sa propre théorie en se référant à ce qu'est le style, et donc la culture. Le philosophe s'engage dans plusieurs directions de recherche, à partir de la peinture, de l'architecture et de la philosophie de la culture, et met en discussion les théories de Spengler, Alois Riegl et Leo Frobenius dont le point d'intersection est l'idée de l'acte créateur, à la base duquel se trouve la sensibilité consciente, les théories dites morphologiques de la culture. Lucian Blaga va plus loin dans sa conception de la perception consciente de l'espace, en proposant dans ses recherches sur le lien entre style et espace, également l'inconscient : « Dans notre imagination, l'environnement spatial peut prendre l'apparence visionnaire de l'infini tridimensionnel, ou d'une sphère précise, c'est-à-dire de formes déterminées, que le même environnement spatial n'a pas comme

⁸ La description est le principal mode d'exposition par lequel le lecteur a accès à l'image de l'espace configuré dans l'œuvre littéraire.

⁹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii; Orizont și stil; spațiul mioritic; Geneza metaforei și sensul culturii*, Ed. pentru literatură universală, București, 1969.

simple cadre du paysage sensible.»¹⁰ Blaga attribue donc la possession d'un horizon spatial non seulement au conscient, mais aussi à l'inconscient, parlant ainsi de la théorie des horizons spatiaux de l'inconscient. Il les définit en les illustrant dans la culture populaire roumaine, en nommant le cadre inconscient comme l'espace mioritique, définissant ainsi le lien établi entre l'espace et l'homme. Cette relation est illustrée par la *doina* et montre la communion qui a lieu entre la colline (« un plan élevé et ouvert, sur la crête verte de la montagne, qui coule doucement dans la vallée »¹¹) et l'interprète de la *doina*. Ainsi, ce type d'espace « fait partie de son être ». Il est solidaire de cet espace, comme il l'est de lui-même, de son sang et de ses morts.¹² Cette perspective peut être mise en corrélation avec un autre concept utilisé en psychologie, celui de l'*inconscient collectif*, utilisé par Carl Jung. L'inconscient collectif implique la caractéristique de chaque individu à s'approprier un ensemble d'idées prédéfinies, transmises de génération en génération. Deux idées peuvent être tirées de la philosophie de Blaga. D'une part, le rôle de l'inconscient dans la perception de l'espace, et d'autre part, découlant du premier, la relation entre l'individu et l'espace. Par conséquent, la description de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres capte des images de l'inconscient du personnage, si l'on s'interroge sur le roman subjectif, comme ceux de Max Blecher, et pas seulement ? Quelle est la relation établie entre le personnage et l'espace ? À quel niveau peut-on l'identifier ? La relation espace - personnage - inconscient peut-elle

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p. 121.

¹² *Ibidem*, p. 126.

être placée sous l'égide du concept d'espace mental, de méta-espace, créé par une construction mentale ?

L'espace acquiert des valeurs multiples, y compris le sacré, comme le montre l'étude de Mircea Eliade. Dans *Sacral și profanul*¹³ nous trouvons l'idée d'*espace sacré*, défini comme un espace saint, un espace structuré et cohérent, en relation antinomique avec l'*espace profane*. Là encore, la relation entre l'individu et l'espace est mise en évidence, car l'analyse se fonde sur « l'expérience *de l'espace* telle qu'elle est vécue par l'homme religieux, par l'homme qui rejette la sacralité du Monde, n'assumant qu'une expérience profane. »¹⁴ C'est pourquoi certains lieux, comme le terroir ou une rue de la ville, sont des « lieux saints de l'univers privé » de l'individu, comme le dit le philosophe. En d'autres termes, la qualité de l'espace sacré est également saisie dans l'importance que revêt un lieu particulier pour l'individu, c'est lui qui confère une sacralité au lieu, car « tout établissement humain répète la Fabrication du monde, à partir du point central, [ainsi] le village se constitue à partir d'un carrefour. »¹⁵ On peut encore parler de construction mentale, c'est-à-dire de l'importance qu'un individu attache à l'espace dans lequel il se trouve. Le roman roumain de l'entre-deux-guerres met-il donc en valeur les « espaces sacrés » des personnages ? Comment sont-ils illustrés au niveau du discours narratif ? Comment sont-ils saisis dans la littérature dans l'opposition entre l'urbain et le rural, et que signifient-ils ? Ou, au contraire, illustrent-ils une désacralisation du monde, de

¹³ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Ed. Humanitas, trad. Brîndușa Prelipceanu, București, 2013.

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

l'espace ? Ce sont des questions auxquelles j'essaierai de répondre dans l'analyse des romans, en essayant de trouver un fil rouge de l'histoire de « l'espace » dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres.

Un autre philosophe, sociologue et ethnographe de l'entre-deux-guerres est Ernest Bernea, qui a consacré une étude à l'espace et au temps dans la culture roumaine. Pourquoi le mentionner dans cette brève incursion dans la définition et la compréhension de l'espace ? Non pas parce qu'il reprend les théories de l'espace, en mentionnant Alois Riegl, Splenger, Frobenius, Kant, Mircea Eliade ou Lucian Blaga, mais parce qu'il se concentre sur une branche particulière, à savoir celle de l'explication du rapport entre l'espace et l'individu au sein du village roumain, en sélectionnant un seul élément parmi les multiples données à travers lesquelles se définit une culture, une civilisation. Le roman roumain de l'entre-deux-guerres est à la fois urbain et rural. D'autre part, je considère comme importante l'idée qu'elle saisit « l'espace comme un phénomène appartenant au village traditionnel roumain »¹⁶, son étude conduisant à « la connaissance de la mentalité générale du village traditionnel ».¹⁷ Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi j'insiste sur le lien entre l'espace et l'environnement rural. Pendant l'entre-deux-guerres, les écrivains roumains ont saisi l'action dans leurs romans en choisissant comme cadre de l'action soit le village roumain dans différentes régions du pays, soit l'environnement urbain. Nous verrons tout au long du travail que nous trouvons à la fois des différences et des similitudes entre les

¹⁶ Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 19.

¹⁷ *Ibidem*, p. 20.

deux environnements, ce qui est assez évident, mais à travers cette analyse comparative, je mettrai en évidence des détails sur la question de l'espace et le rôle que cet indice joue dans le discours narratif roumain de l'entre-deux-guerres. Dans un autre registre, Ernest Bernea saisit les significations attribuées à l'espace par les habitants des campagnes. Ainsi, « pour le paysan roumain (...) le lieu est un fait concret, de grande variation, avec ses propres caractéristiques, qui ne peuvent être définies dans l'abstrait. Le lieu est défini par sa qualité spécifique, dans ses données matérielles et son potentiel spirituel ».¹⁸ Dans la mentalité rurale, l'espace acquiert des valeurs divergentes, de sorte qu'il existe des lieux « mauvais », des lieux « bons » et des lieux « protégés ». Tout cela est lié à la tradition, qui est encore présente dans les campagnes. Un exemple de « mauvais endroits » est l'espace affecté par *le jeu des méchantes fées*, ces filles dont la mort a été provoquée (noyade ou meurtre) et qui apparaissent dans les *coins* d'une ruelle, d'une maison ou d'un jardin. Bernea indique également les points de repère importants de l'espace ainsi que ses composantes. Il analyse le lien étroit entre l'individu et la maison, la cour, et, d'autre part, il saisit des concepts tels que *environs* et *voisinage*, ce dernier représentant dans la mentalité rurale une extension de l'espace familial¹⁹ comme il observe que le jardin le serait chez Hortensia Papadat-Bengescu ou Liviu Rebreanu. Ainsi, l'espace est un phénomène qui incarne, dans la façon de penser des ruraux, une forme de maintien d'un lien étroit entre ceux qui font partie de la communauté car, comme l'affirme Bernea, « la mentalité générale des

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹ *Ibidem*, p. 39.

villages traditionnels ne permet pas de quitter la maison, le quartier ou le village d'où l'homme tire sa substance »²⁰, raison pour laquelle tout individu qui vient d'autres régions ne s'intégrera jamais complètement, précisément parce qu'il représente le lieu d'où il vient. On en trouve de nombreux exemples dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres. Nous pouvons mentionner ici le cas de Titu Herdelea, le personnage de Liviu Rebreanu, qui quitte la *maison de sa famille*, son espace originel, pour s'installer dans l'environnement de la ville, mais il reste un étranger dans cet espace urbain, comme en témoignent sa maison, ses relations avec les autres personnages, les différences qui sont marquées dans le discours narratif par des descriptions ou des dialogues. Toujours à propos de l'étude de Bernea, je mentionne qu'elle remet en question la définition de concepts tels que la direction, le chemin, la route, mais aussi celle de l'espace, en mettant en évidence leurs attributs au sein de la mentalité rurale. Ainsi, la direction est liée à la fin, à l'endroit où elle doit mener, le chemin est celui qui relie deux lieux et est un moyen pour atteindre une fin. Par conséquent, tous ces éléments constituent des modes de connaissance et l'orientation dans une zone rurale car, dans la mentalité de la communauté rurale, «l'espace est défini par la relation entre le plan horizontal de la Terre et l'hémisphère du ciel. Le monde vu du paysan se situe entre ces deux dimensions de l'horizon ».²¹ En d'autres termes, dans la perspective du philosophe et sociologue roumain, pour l'individu de la communauté rurale, l'espace est représenté par la dimension dans laquelle il vit, il ne connaît pas la notion d'infini. L'espace « est vu comme un lieu, une

²⁰ *Ibidem*, p. 41.

²¹ *Ibidem*, p. 77.

maison, un jardin, un endroit précis à la croisée des chemins, un espace délimité par des choses, des directions. »²² Le reste de l'espace auquel il ne peut accéder, il le définit par un terme générique - le monde - qui correspond là encore à un ordre divin. Ce qui ressort des observations de Bernea, c'est qu'il existe un lien fort entre les individus qui composent la communauté rurale et l'espace, un lien soutenu par la tradition et la foi, et que sa représentation implique la représentation des choses qui la composent. Par conséquent, je crois que l'étude d'Ernest Bernea sur le temps et l'espace dans la culture roumaine nous fournit une clé pour comprendre l'importance de l'indice spatial dans les romans de l'entre-deux-guerres qui dépeignent des aspects des communautés rurales, comme dans le roman *Ion* de Liviu Rebreanu, où le lien entre le personnage principal et la terre guide ses actions. Sa perte implique une perte du lien entre lui et l'espace. Par conséquent, sa récupération ne signifie pas de ce point de vue une volonté de domination, mais une récupération d'un prestige symbolique. L'exemple le plus éloquent en est le reproche fait au père et aux sacrifices qu'il fait. La scène du baiser de la terre reste la preuve la plus claire de l'importance de l'espace dans la mentalité d'Ion, une sensibilité archaïque pourrait-on dire :

« Sous le baiser de l'aube, toute la terre, entaillée en mille fragments, selon les humeurs et les besoins de tant d'âmes mortes et vivantes, semblait respirer et vivre. Les champs de maïs, de blé et d'avoine, les chanvriers, les jardins, les maisons, les bois, tous bourdonnaient, chuchotaient, bruissaient, parlant un langage rude, se comprenant les uns les autres, et profitant de la lumière qui devenait de plus en plus victorieuse et féconde. La voix de la terre a pénétré l'âme du garçon comme un appel, le submergeant. Il se sentait petit et faible, comme un ver que l'on piétine, ou comme une

²² *Ibidem*, p. 101.

feuille que le vent virevolte comme il veut. Il soupire longuement, humilié et effrayé devant le géant : - Que de terre, Seigneur ! ...»²³

D'autre part, la même question foncière est illustrée toujours dans un roman de Rebreanu, *Răscoala*, une perspective qui sera développée dans les chapitres suivants. La terre est également perçue comme une récupération de prestige, mais qui ne se reflète plus sur un seul personnage, mais sur l'ensemble de la paysannerie de la région extra-carpatique. La terre prend une valeur différente dans ce roman. Le paysan veut posséder des terres afin de sortir de la « servitude » de la noblesse. Cette classe sociale est considérée comme le « maître » de tout ce qui est espace. Le plus grand mécontentement des paysans venait du fait qu'ils devaient donner leurs revenus parce que la propriété sur laquelle ils travaillaient ne leur appartenait pas et qu'une rébellion contre les propriétaires terriens signifierait «rester affamés».²⁴ L'espace sert d'indice du statut social, l'espace étant considéré comme une propriété. Dans la mentalité paysanne, la terre est synonyme de vie. C'est la cause du soulèvement de tout le pays, une rébellion ressentie dans les zones rurales et urbaines. Le déséquilibre rural est synonyme d'instabilité urbaine. Une perspective intéressante est la perception de l'espace reflétée dans le personnage de Nadine Iuga. Elle déteste le village, aime la ville, mais pas Bucarest. Elle adore voyager à l'étranger. Pour elle, Paris est la communauté de rêve, l'espace idéal : « C'est une bonne chose que Bucarest ait commencé à devenir une ville plus civilisée, sans ménétriers, ni grossièreté. »²⁵ En revanche, pour Miron Iuga, le citadin

²³ Liviu Rebreanu, *Ion*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 9.

²⁴ *Idem*, *Răscoala*, vol. I, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, p. 99.

²⁵ *Ibidem*, p. 158.

est la cause de la révolte des paysans, « tout part de la ville ». Ainsi, il représente l'idée d'une communauté archaïque, d'une résistance à la ville. Rebreanu illustre donc dans son roman le passage de l'utopie à la contre-utopie, de ce que signifie le village archaïque à ce qu'est la ville. En d'autres termes, l'espace apparaît comme une motivation pour une certaine action telle que la révolte ?

Que signifie ce passage de l'utopie à la contre-utopie ? Avec cette question, je réduis la discussion sur l'espace et ses représentations aux perspectives de la critique et de la théorie littéraires, à la façon dont l'indice spatial est considéré dans la littérature. La littérature est une forme de représentation de la réalité, cette mimesis dont parlait Platon, mais aussi Aristote dans sa *Poétique*, et c'est pourquoi le lecteur passionné tend à capter des aspects de fictionnalité dans la vie quotidienne. Ce fait est mis en évidence par Umberto Eco dans un livre qui retrace l'histoire de ces lieux que les gens ont été tentés de trouver le correspondant en réalité.²⁶ Il catégorise et identifie les lieux à caractère romanesque, les lieux romanesques inspirés de lieux réels, les lieux fictifs qui s'avèrent être réels, les lieux qui ont pu exister mais qui n'existent plus aujourd'hui ou qui ne sont mentionnés que dans les sources bibliques, ou encore les lieux qui existent encore aujourd'hui: « Ce livre a pour but de parler de la réalité de ces illusions. »²⁷ Partant des différentes théories sur la sphéricité de la Terre, sur les terres bibliques, sur les lieux traversés par Ulysse en route vers Ithaque, sur l'Eldorado ou le paradis terrestre, il arrive aux îles d'Utopie, qui représentent l'état

²⁶ Umberto Eco, *Istoria țărmurilor și locurilor legendare*, trad. Oana Saliesteanu, Ed. Rao, București, 2014.

²⁷ *Ibidem*, p. 8. Sur la même page, vous pouvez consulter la hiérarchie établie par le philosophe et sémioticien italien.

idéal. Eco note : « Les utopies, en tant qu'œuvres littéraires, ont la caractéristique d'être quelque peu répétitives, puisque l'aspiration à une société parfaite conduit toujours au même modèle. »²⁸ C'est pourquoi nous avons utilisé le concept d'utopie dans le sens de la définition de la société rurale, en tenant compte du lien entre l'individu et les représentations de l'espace dans ce type de communauté, le village étant considéré comme le centre du monde, comme l'a affirmé Ernest Bernea.²⁹ Dans le dernier chapitre, Eco insiste sur une idée, à savoir que la perception de l'espace dans le discours narratif consiste à accepter la « réalité de notre imagination ».³⁰ Par conséquent, la question à laquelle je chercherai à répondre dans les chapitres suivants est de savoir comment exactement l'utopie devient dystopie dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres ou, plus précisément, quel(s) roman(s) capte(nt) cette transformation.

Le domaine des arts visuels est un domaine qui traite de la notion d'espace, une composante qu'il est difficile à ignorer. Il existe de nombreuses études qui traitent de ce thème, mais ce qui a attiré mon attention, c'est la manière dont le concept proposé est lié à des éléments psychologiques, comme le font le philosophe italien Rosario Assunto ou Rudolf Arnheim, mais, surtout, la manière dont nous pouvons appliquer ces théories dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Je commencerai par les questions qu'Assunto aborde dans *Peisaj și estetică*³¹, son intérêt se concentrant sur la philosophie de l'art et de la beauté. Il note les différences entre le concept d'espace et de

²⁸ *Ibidem*, p. 310.

²⁹ Ernest Bernea, *op. cit.* p. 95.

³⁰ Umberto Eco, *op. cit.* p. 440.

³¹ Rosario Assunto, *Peisaj și estetică*, trad. Olga Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1986.

paysage, étant donné la confusion/synonymie entre les deux termes. En ce sens, il part de la définition du paysage, cherche les définitions qui lui sont attribuées et constate leurs limites. Par conséquent, le paysage pour le philosophe italien n'est pas seulement l'espace, mais l'espace n'est pas seulement le paysage. L'argument est que « l'espace inclut le paysage, mais n'est pas entièrement recouvert par lui »³² car un espace clos illustré par une pièce et les objets qui la composent n'est pas et ne peut pas être considéré comme un paysage. Ainsi, la synonymie entre les deux concepts est limitée car, comme l'affirme le même auteur, l'espace intérieur doit être exclu de la définition du paysage. Ce qu'il me semble utile de rappeler, c'est précisément cet aspect, à savoir qu'à partir de là, nous pouvons considérer la dichotomie espace fermé - espace ouvert, applicable en littérature, si nous tenons compte de leur rôle dans le développement de l'action et dans la caractérisation des personnages, dichotomie que nous retrouverons également chez le critique Valeriu Cristea lorsqu'il analyse les valences de l'espace dans la littérature roumaine. En poursuivant l'analyse de l'étude d'Assunto, on remarque que sa recherche ne s'arrête pas à la définition du paysage comme espace ouvert, l'exemple donné étant celui de l'organisation d'une ville. Ainsi, les éléments constitutifs d'une ville, de l'architecture aux rues et aux places, représentent un espace, mais ils ne sont pas des paysages, mais « peuvent appartenir à un paysage ; ils sont des formes de paysage ». Nous pouvons donc voir les *composantes de l'espace qui caractérisent une communauté*, des éléments qui font l'espace s'encadrer dans un paysage, un paysage assombri par de grands bâtiments qui ont fermé

³² *Ibidem.*, p. 55.

l'espace³³. Cependant, ce qui est frappant reste l'expression *métaspatialité (urbaine)* qui définit « un espace au-delà des déterminations sous notre regard, un espace défini par d'autres qualités et d'autres valeurs, par les dimensions et le caractère concret d'un lieu qui peut être mesuré et dont les composants peuvent être directement reliés aux données de l'expérience immédiate. »³⁴ Un espace au-delà de l'espace. Ce concept constitue, avec les autres idées exposées jusqu'ici, un point de départ pour expliquer le rôle que joue l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Toutefois, il reste à voir s'il s'agit également d'un point d'arrivée. En d'autres termes, la métaspatialité existe-t-elle dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres ? Et si oui, quels sont les éléments qui nous amènent à l'identifier ? À première vue, on peut dire que la métaspatialité existe dans le roman de l'entre-deux-guerres si l'on pense à la présence de l'église dans le roman de Rebreanu, *Ion*, ou du jardin dans le roman de Blecher *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*. J'esquisserai cette idée en détail dans les chapitres suivants. L'église représente un espace physique à travers lequel l'individu a accès à la divinité, à un « espace au-delà de l'espace », un espace qu'il sait exister mais qui n'est pas palpable, qu'il ne voit pas, mais qui est, au contraire, intangible. Et le lien entre les deux espaces est fait par la présence du Père Belciug, c'est une sorte d'*axis mundi*. Quant au deuxième exemple, nous pouvons voir que le méta-espace est défini par le fait que la même personne peut se trouver dans deux espaces différents au même moment. D'une part, le jardin est illustré comme faisant partie d'un

³³ Pour approfondir la théorie d'Assunto sur le paysage et l'espace, je recommande d'étudier le chapitre „Oraș și peisaj” dans le numéro susmentionné.

³⁴ *Ibidem*, p. 13.

rêve, sans avoir la réalité comme objet de référence, et d'autre part, nous voyons qu'il existe réellement : « Lors d'une de ces promenades, j'ai découvert le jardin de mes rêves. On ne pouvait guère soupçonner l'existence d'un tel parc dans les environs de Berck, et bien souvent, lorsque je revins avec ma voiture pleine de fleurs et que je leur dis d'où je les avais apportées, ils ne crurent guère que le jardin dont je parlais³⁵ [...] C'était le jardin que j'avais souvent vu en rêve, et je n'eus guère d'étonnement à le trouver si exact. »³⁶ Il reste à savoir s'il s'agit de cas singuliers ou si l'on peut parler de manière générale d'un méta-espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres.

La deuxième étude,³⁷ en référence à l'art visuel et à la perception de l'espace, met en évidence sa relation avec la psychologie. Cette vision n'est pas entièrement novatrice, si l'on tient compte de la théorie kantienne de l'espace, qui élimine le caractère empirique des choses et lie l'individu à l'espace. Dans le même ordre d'idées, sans faire une description détaillée et en essayant de me limiter aux données essentielles par rapport au présent travail, j'évoquerai l'hypothèse de Rudolf Arnheim sur l'espace³⁸. Le chapitre commence par un exposé de la théorie euclidienne des trois dimensions de l'espace : uni-, bi- et tri-dimensionnelle, l'auteur soulignant que cette dernière est celle qui donne toute liberté à la perception humaine, concluant qu'« au-delà de ces trois dimensions de l'espace, les images visuelles ne peuvent passer, toute extension de

³⁵ Max Blecher, *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, Ed. Art, București, 2009, p. 39.

³⁶ *Ibidem*, p. 43.

³⁷ Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, trad. Florin Ionescu, Ed. Polirom, Iași, 2011.

³⁸ *Ibidem*, p. 215-288.

celui-ci n'est réalisée que par des constructions mentales. »³⁹ La pertinence de cette affirmation est justifiée pour deux raisons. Premièrement, en ce qu'elle souligne que tout ce qui passe au-delà de ce que l'individu peut saisir par la vue est réalisé par *construction mentale*, ce qui nous ramène à l'hypothèse précédente sur le concept de *métaspacialité*, quelque chose au-delà de l'espace que nous ne pouvons pas saisir avec notre regard. Par conséquent, l'individu n'a pas un accès visuel direct à quelque chose qu'il ne peut pas voir. En revanche, l'accès est possible non pas par la vue, mais par une construction mentale. Qu'est-ce que cela signifie dans la discussion sur la question de l'espace dans la littérature ? Je pense qu'une des explications est que le lecteur crée une image mentale de l'univers fictionnel configuré par l'auteur à travers la perception visuelle ainsi que sa capacité de les réunir dans un tableau dont le cadre sépare les deux mondes. Au sein de l'univers fictionnel, c'est le personnage lui-même qui accède à la *métaspacialité* par une construction mentale, dans le cas de Blecher. La réalisation de ce phénomène nous est expliquée par Gilbert Durand dans son ouvrage *Structurile antropologice ale imaginarului*⁴⁰. L'individu perçoit l'espace extérieur, et cette expérience se transforme en une expérience intérieure, devenant ainsi un espace mental, un espace intime, un espace vécu. En réunissant les trois perspectives, nous pouvons noter que ce qui existe au-delà de ce que nous percevons visuellement devient un méta-espace, un espace mental à travers une construction

³⁹ *Ibidem*, p. 215.

⁴⁰ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Ed. Minerva, București, 1977.

mentale. Au risque de se répéter, il reste à voir si et comment ce type d'espace existe et est représenté dans les romans roumains de l'entre-deux-guerres, en dehors des exemples déjà donnés. La vision de l'espace de Durand, j'y reviendrai lorsque je parlerai de l'espace du point de vue de l'imagination littéraire.

Bien qu'elles semblent des théories disparates, placées dans un ordre didactique, leur brève présentation a une base raisonnée dans le sens où elles seront reprises dans l'analyse pour être validées ou invalidées. Nous ne pouvons faire l'impasse sur une autre théorie de l'espace, mais cette fois en relation avec le temps. Tiré de la théorie de la relativité d'Albert Einstein, le terme *chronotope*, qui définit le couple espace-temps (gr. *chronos* = temps, *topos* = espace), va acquérir de nouvelles valeurs sémantiques en littérature. Le terme *chronotope* (espace et temps) a été utilisé pour la première fois par G. Lessing dans son œuvre *Laocoon*, puis repris et développé par le théoricien et philosophe russe Mihail Bahtin (1975), qui l'a défini comme « la connexion essentielle des relations temporelles et spatiales telles qu'elles sont utilisées dans la littérature ». ⁴¹ La route, le salon, la ville, le village (éléments de la dichotomie espace fermé-espace ouvert mentionnée ci-dessus) sont des formes du chronotope dans la littérature universelle et roumaine, et on les retrouve chez Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu et d'autres, de sorte qu'il existe une relation d'interdépendance entre l'espace et le temps. Bien que l'étude du concept d'espace ait perdu son importance par rapport au concept de temps, du moins jusqu'à la

⁴¹ Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, trad. Nicoale Iliescu, Ed. Univers, București, 1982, p.294.

modernité et la postmodernité, où les rôles sont inversés, les deux notions ne peuvent être complètement séparées l'une de l'autre. Même si la présente recherche n'est orientée que dans une seule direction, nous avons toujours tenu compte de la contextualisation temporelle des œuvres proposées à l'analyse.

Afin de définir quelques catégories et sous-catégories de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, nous avons choisi des théories de différents domaines, mais aussi des théories dont l'applicabilité a été faite sur la poésie et non sur le roman. Gaston Bachelard offre une telle étude consacrée à l'espace⁴² dans le genre lyrique. Dans l'introduction de son livre, l'essayiste précise la perspective à partir de laquelle il aborde le problème de l'espace, à savoir du point de vue de l'imagination, notamment des « images de l'espace heureux ». Pour lui, l'espace contenu dans l'imagination ne peut être considéré mathématiquement, car c'est un espace vécu. Il considère la poétique de l'espace intime et fermé et la manière dont il est constitué par l'image de la maison, exploitant ce topos comme un « instrument d'analyse de l'âme humaine » avec une application, je le répète, à la poésie. La maison est une sous-catégorie d'espace intérieur que l'on retrouve également dans le roman, et ses représentations ne sont pas rares. Dans certains cas, il s'agit d'un refuge ou, au contraire, d'une captivité dont on veut s'échapper. Bachelard dit : « La maison est notre coin du monde. C'est- on l'a souvent dit-notre premier univers. Il s'agit véritablement d'un cosmos, dans le plein sens du terme. »⁴³ Pour des personnages tels que Costache Giurgiuveanu,

⁴² Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Pitesti, 2003.

⁴³ *Ibidem*, p. 36.

Aglae Tulea, la tante Agripina ou encore « la maison aux mites » (G. Calinescu) : la maison est un univers qu'ils ont construit selon leurs propres goûts, un endroit où les changements ne sont pas acceptés. Mais, comme nous le verrons dans les chapitres sur l'applicabilité des théories, pour le personnage blecherien, la maison/sanatorium est un lieu de terreur et non de bonheur. Le théoricien dit que « Tout espace véritablement habité porte l'essence de la notion de foyer. »⁴⁴ Le sanatorium devient le foyer des personnages de Blecher. Cependant, la notion de maison n'est définie que comme un espace à vivre, un espace reconçu pour répondre aux besoins des patients souffrant du « mal de Pot ». Il ne s'agit pas d'un espace revendiqué, assumé, mais plutôt d'un espace imposé. La perspective de Bachelard peut donc être liée à la perception de l'espace par l'individu ainsi qu'au *méta-espace* (Assunto), une relation assez forte, comme nous le voyons.

Des références à l'espace et à sa signification apparaissent également dans les études de théoriciens tels que Jean-Yves Tadié, Josef Frank et Jean Weisgerber. Chez le premier, avec une analyse approfondie du roman proustien, le concept d'espace en littérature est défini comme « l'organisation du noir et du blanc » et « tout texte est un espace ».⁴⁵ L'espace peut donc être conceptualisé tant du point de vue externe du texte, c'est-à-dire de la forme qu'il prend, de sa division en chapitres et de son placement sur la page, que du point de vue interne, c'est-à-dire de la dynamique des relations entre les personnages, le sujet de l'œuvre, le tout se déroulant dans un certain

⁴⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁵ Jean-Yves Tadié, *L'espace*, dans *Récit poétique*, Puf, 1978, p. 47, *Apud* Alina Pamfil, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul interbelic românesc*, Ed. Dacopress, Cluj Napoca, 1993.

cadre. C'est une perspective que je n'aborderai pas, car le but de cette recherche est de retracer le concept d'espace au sein de l'action. Josef Frank analyse les phénomènes de spatialisation dans le roman moderne qui s'expriment par la fragmentation du discours narratif, ainsi que par la saisie simultanée de deux moments différents de l'action. Jean Weisberger définit l'espace sous un angle nouveau, celui d'un ensemble de relations qui existent entre l'environnement, le lieu de l'action, les personnages et le narrateur. Cette conception nous ramène à la même question que celle posée à propos de la conception newtonienne : l'espace détermine-t-il le caractère en littérature ou vice versa ?

Le théoricien et critique français Gérard Genette a relevé le rôle majeur que joue l'idée d'espace dans la littérature : elle détermine la fiction. C'est une perspective qui se confirme dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. L'espace est établi comme un cadre pour le déroulement de l'action, réalisé à travers les représentations complexes du monde qui le composent. Cependant, l'espace ne s'arrête pas à la définition descriptive des lieux ou de l'environnement qui entoure physiquement ou géographiquement les personnages. La complexité de ce concept vient de la forme qu'il prend lorsqu'il devient un refuge pour les personnages. Dans ce cas, l'espace ne délimite plus la zone géographique, mais détermine les formes d'un espace intérieur, d'une intimité qui prend forme de différentes manières, l'espace acquérant ainsi le rôle de protecteur, en raison du sentiment de désorientation propre à la modernité. Par ailleurs, on peut parler d'un espace mental dans la mesure où les acteurs intègrent l'environnement dans leur propre échelle de valeurs existentielles, c'est-à-dire en saisissant la manière dont le topos est assimilé à la mentalité des

personnages : « La littérature doit être considérée dans son rapport à l'espace. La littérature parle de l'espace, décrit des lieux, des paysages, nous transporte dans notre imagination vers des terres inconnues que nous avons un instant l'illusion de traverser et d'habiter ». ⁴⁶ Cette inconnue est révélée par la description du contexte de l'action, l'espace acquérant ainsi la fonction de faciliter la compréhension du texte. En d'autres termes, les théories présentées jusqu'à présent semblent avoir un point d'intersection. Ce contrepoint est représenté par l'idée de l'existence d'une forme d'espace qui ne peut être perçue visuellement.

Compte tenu de la théorie d'Assunto et de l'existence d'un métaspace, j'évoque fugitivement le nom de Gilbert Durand. Dans *Structurile antropologicale ale imaginarului*, Durand consacre un chapitre distinct à la signification de l'espace, mentionnant les contributions de Bergson et de Kant. Il souligne ainsi les inconvénients des deux théories car pour l'une comme pour l'autre, le temps possède une « plus-value psychologique sur l'espace », ce qui signifie que l'espace est subordonné au temps, « le donné immédiat ». ⁴⁷ L'anthropologue conclut que Bergson « confond la faculté de projeter des images et d'incarner le destin, c'est-à-dire de « durable en dehors du déterminisme temporel » ⁴⁸ par la mémoire. Mais la mémoire, du point de vue de l'universitaire français, ne retient pas le temps : « Si la mémoire a bien le caractère fondamental de l'imaginaire, celui d'être un euphémisme, elle est aussi, de ce fait même, anti-destinataire et se dresse contre le temps. » ⁴⁹ J'ai choisi d'ajouter cette étude à la présente

⁴⁶ Gérard Genette, *Figuri*, trad. Angela Ion, Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1978, p. 143-148.

⁴⁷ Gilbert Durand, *op.cit.* p. 497.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 499.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 501.

recherche, car Durand place l'espace au-dessus du temps, ce dernier lui étant inférieur, désignant l'espace comme le « sensorium général de la fonction fantastique ». ⁵⁰ Il reprend les trois propriétés de l'espace fantastique de Piaget et trouve des concepts correspondants pour l'imaginaire, parlant ainsi d'*ocularité*, de *profondeur* et d'*ubiquité*. La première propriété de l'imaginaire concerne l'observation de l'image donnée par la contemplation à travers un objectif tel que celui de l'appareil photo : « L'ocularité est vraiment une qualité élémentaire de la forme apriorique de la fantaisie. » ⁵¹ Le second caractère de l'image, et donc de l'imaginaire, concerne le sens physique, littéralement géométrique, où Durand offre l'exemple de la peinture qui tente de recréer spontanément la troisième dimension de l'espace. Ce dernier caractère présuppose l'homogénéité de l'espace euclidien, ce qui signifie que n'importe quel lieu peut devenir le centre du monde, une affirmation que l'on peut relier à deux autres théories présentées ci-dessus, à savoir celle de Mircea Eliade et celle d'Ernest Bernea sur la signification de l'espace dans le village roumain. Ce qui ressort de la perspective anthropologique de Durand, c'est que l'espace apparaît sous deux hypostases : l'une dans laquelle il est défini par les adverbes « ici, maintenant », ou est un espace du présent, et la seconde dans laquelle l'espace perdure dans le temps. Les deux hypostases ont leur empreinte sur la manière dont l'action ou le personnage évolue. L'idée de spatialité n'est pas restée indifférente au point de vue de la critique littéraire dans la modernité ou la postmodernité, mais, au contraire, la nécessité de trouver le sens de l'espace s'est matérialisée dans de

⁵⁰ *Ibidem*, p. 506.

⁵¹ *Ibidem*, p. 510.

nombreuses études littéraires universelles, dont je ne présente que quelques-unes. Il s'agit de *Spatiality* de Robert T. Tally Jr., publié en 2013, *The postmodern chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction* de Paul Smerthurst (2000), *Literature, Mapping and the Politics of Space in Early Modern Britain* (Andrew Gordon et Bernhard Klein, édition imprimée 2010), *The evolution of space in Russian literature* (K. Hansen Löve, 1994), etc. Ce que j'ai pu observer en les étudiant, c'est que la modernité et la postmodernité sont toutes deux caractérisées par un sentiment de désorientation dans l'espace, par la peur de l'individu de se perdre dans l'espace parce qu'il n'y a plus de signes d'orientation divine. Eliade définissait l'espace comme un espace sacré, mais dans la modernité, il semble être devenu le contraire du sacré, un espace profane ou désacralisé, le contraire de l'idée que l'espace est un refuge protecteur. Robert T. Tally Jr. reprend cette idée et offre une possibilité de redécouverte à travers une carte. Cette similitude est justifiée par des arguments tels que le fait que la carte est une représentation fictive de l'espace dans lequel nous nous trouvons, et la littérature est, en ce sens, une carte, parce qu'elle fournit aux lecteurs une orientation au sein du discours narratif, elle leur donne l'occasion de comprendre le monde dans lequel d'autres ont vécu, vivent ou vivront, l'univers fictif comprenant des descriptions de l'espace, des signes de localisation dans cet espace, autant d'éléments qui aident le lecteur à comprendre l'espace :

« D'un point de vue métaphorique, la littérature fonctionne également comme une forme de cartographie, fournissant aux lecteurs des descriptions de l'espace, les situant dans une sorte d'espace imaginaire et offrant des points de repère grâce auxquels ils peuvent s'orienter et comprendre le monde dans lequel ils vivent. Ou peut-être la littérature aide-t-elle le lecteur à donner un sens au monde dans lequel d'autres ont vécu, vivent ou vivront dans les

temps à venir. Du point de vue de l'écrivain, la littérature fournit peut-être un moyen de cartographier l'espace rencontré ou imaginé dans l'expérience de l'auteur. Indépendamment des nombreuses œuvres littéraires qui comportent des cartes réelles, les histoires remplissent également le rôle de carte. »⁵²

Cet article n'est pas basé sur le traçage d'une trajectoire historique de l'espace dans les études littéraires critiques ou sur la connexion entre l'espace lecteur-auteur-œuvre. Il s'agit plutôt de la signification de l'espace dans la littérature, et j'insiste sur ce point parce que la présente recherche se concentre sur quelques œuvres que je considère comme représentatives de l'entre-deux-guerres, qui ont saisi les changements de signification du concept d'espace, de signification au sens des valeurs qui lui sont attribuées, ce que je démontrerai au cours de la recherche. Dans un autre registre, mais sur le même thème, Franco Moretti tente de répondre à une question : « Les cartes littéraires sont-elles vraiment utiles ? »⁵³ La réponse est celle qui clarifie le rôle de la carte littéraire : « La carte ne constitue pas une explication en soi, mais elle nous fournit au moins un modèle de l'univers narratif qui réarrange évidemment ses composantes et qui

⁵² Robert T. Tally Jr. *op.cit.* p. 2 : 'In the manner of speaking, literature also functions as a form of mapping, offering its readers descriptions of places, situating them in a kind of imaginary space, and providing points of reference by which they can orient themselves and understand the world in which they live. Or maybe literature helps readers get a sense of the worlds in which others have lived, currently live, or will live in times to come. From a writer's perspective, maybe literature provides a way of mapping the space encountered or imagined in the author's experience. Completely apart from those many literary works which include actual maps, the stories frequently perform the function of maps.'

⁵³ Franco Moretti, *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe*, trad. Cristian Cercel, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2016.

peut faire émerger des *patterns* cachés. »⁵⁴ La présentation des différentes théories sur l'espace n'est qu'un point de départ de l'analyse, le fil rouge sera construit sur la base de l'analyse réelle des romans, car toutes les théories n'ont pas d'applicabilité en littérature et notamment dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres.

La perspective socio-politique à partir de laquelle l'espace peut être abordé est une direction de recherche en soi, et Perla Ábrego réalise une étude qui démontre que les limites imposées par la définition de la frontière d'un point de vue politique ne sont pas valables dans le domaine de la littérature et de la culture en général. Son étude part d'une analyse des différences et des similitudes mais aussi de l'interdépendance de trois concepts : le territoire, la frontière et l'espace. Le premier constat qu'il fait est que le terme frontière est indissociable du terme espace, qu'il soit physique, historique ou social; il est un élément essentiel de la théorie de l'espace, car il est ce qui délimite l'espace ; il le transforme d'infini en fini et vice versa. Le territoire est donc une forme de définition de l'espace physique par les groupes sociaux, citant John Agnew⁵⁵ qui définit le territoire comme un type de spatialité qui met en évidence les conditions, les valeurs et les règles par lesquelles les individus d'une société sont guidés.

L'approche multidisciplinaire fait de la question de l'espace et de la relation qu'il entretient avec l'individu en général une relation qui définit peut-être le mieux la modernité, étant donné que cette période

⁵⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁵ John Agnew, '*Spatiality and Territoriality in Contemporary Social Science*': Geopolitics, Power Spaces and Spaces Power (The First International Seminar of Social Spaces Studies, 2008).https://doclegend.com/download/spatiality-and-territoriality-in-contemporary-socialscience_59de8cf6d64ab2e01dd3b610_pdf, consulté le 1^{er} novembre 2017.

a été marquée par un sentiment de désorientation, comme déjà mentionné ci-dessus. En littérature, il existe des courants - réalisme ou naturalisme - qui ne conçoivent pas le personnage en dehors de l'idée d'espace, et il est considéré comme un personnage à part entière dans les œuvres d'auteurs tels que Balzac ou Zola. Pour les écrivains de la fin du XIXe siècle, l'espace n'est donc plus seulement un élément de fond dans lequel se déroule l'action, mais ils sont interdépendants, chacun devenant le correspondant de l'autre. Dans ce sens, Elena Prus reprend le concept de *proxémique* de l'anthropologue E.T. Hall et l'analyse dans l'œuvre de l'écrivain naturaliste français, É. Zola. Pour l'anthropologue américain, le concept de proxémique est l'étude de la perception et de l'utilisation de l'espace par l'individu, dont l'analyse se concentre sur la façon dont les différentes cultures perçoivent et structurent l'espace. Par conséquent, le topos devient un déterminant des personnages, mais aussi les personnages deviennent un déterminant de l'espace non seulement dans la prose objective, (question déjà signalée), mais aussi dans la prose subjective, puisque la perspective sur l'espace est aussi perçue à l'intérieur de l'univers fictionnel. L'utopie devient une contre-utopie, car la ville, l'environnement urbain, qui entretient des relations consonantes avec les individus, devient vers la fin du siècle un modèle négatif, un modèle emprunté par des romanciers roumains tels que Liviu Rebreanu et M. Blecher. En revenant au domaine littéraire roumain dont l'objet de référence est l'espace et ses significations, je voudrais esquisser en quelques lignes la vision de Valeriu Cristea⁵⁶.

⁵⁶ Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură – formă și semnificații*, Ed. Cartea românească, București, 1973 (réédité en 2003).

En suivant les formes et les significations que le concept d'espace acquiert, le critique littéraire saisit la dichotomie entre espace ouvert et espace fermé, en partant de l'idée que la littérature est un reflet de ces deux types : « Reflet de l'existence, toute grande littérature crée une relation entre les deux types fondamentaux d'espace. À partir de la littérature du déluge, l'aventure de Noé donne un formidable caractère poignant à cette relation ».⁵⁷ Les exemples ne s'arrêtent pas là. Cette dichotomie se retrouve également dans la *Divine Comédie* de Dante, dans *Faust* (Goethe), *Les Âmes mortes* (Gogol), *Luceafărul* (Eminescu), *l'Iliade*, *l'Odyssée*, *l'Énéide*, *Don Quichotte*, et les exemples ne manquent pas. Partant de cette relation antithétique, Valeriu Cristea établit une analogie avec les différentes formes représentées par la relation première. Il distingue l'image de l'enfer et du paradis, l'image du champ en hiver rempli de chanteurs de Noël qui rend un espace de féerie, la mort qui représente un espace fermé par opposition à la vie. En même temps, ce qu'il faut souligner de cette étude et ce que je considère pertinent pour la présente recherche, c'est la multitude d'éléments qui définissent les deux espaces, de sorte que la dichotomie fermé-ouvert acquiert des valences distinctes. L'espace ouvert peut être un espace de bonheur ou, au contraire, de solitude, il implique un danger, car il expose une évasion. Il en va de même pour les espaces clos, qui peuvent souvent devenir étouffants, d'où le besoin d'espaces ouverts. Et les nombreuses œuvres littéraires sur le thème du voyage en sont un exemple convaincant.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

Il reste à voir quels traits de cette dichotomie (fermé-ouvert) se retrouvent dans les autres romans roumains de l'entre-deux-guerres, à cette occasion nous verrons s'il y a une ligne commune, ou non, de ce point de vue.

Alina Pamfil⁵⁸ rassemble les études sur la spatialité et les classe selon le modèle d'interprétation qu'elles proposent : vers la mise en évidence du sens d'une image isolée (Bachelard), vers la délimitation d'un seul type d'image spatiale, mais qui s'inscrit dans le sujet de l'œuvre (Michel Butor, Jean Yves Tadié, Jean Pierre Richard), vers la découverte de catégories spatiales par l'analyse comparative des œuvres (Roland Bourneuf, Réal Quillet), ou vers l'ébauche d'un modèle unique comme dans le cas de Jean Weisgerber. Les recherches d'Alina Pamfil se concentrent sur les œuvres d'auteurs tels que Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu I. Caragiale, Camil Petrescu, Anton Holban, Max Blecher et Mircea Eliade afin de créer une image de la spatialité et de la temporalité dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. En outre, elle justifie l'utilisation des termes « spatialité » et « temporalité » au lieu de « espace » et « temps » car : « Les hypostases de l'espace et du temps n'ont pas les valeurs d'une coordonnée axiale, mais tendent à déterminer la substantialité d'un horizon. Le texte romanesque placé sous le signe du particulier ne peut être défini par des catégories générales de temps et d'espace, mais par des termes qui portent *les signes du concret et de l'individuel* (Constantin Noica). »⁵⁹ Une étude soignée qui justifie toute démarche

⁵⁸ Alina Pamfil, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul interbelic românesc*, Ed. Dacopress, Cluj Napoca, 1993.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 10.

d'analyse. Bien que les noms de certains auteurs se recoupent, l'approche que je propose est distincte à deux égards importants. La première est que la perspective de la temporalité ne se trouve que dans le sens de l'interprétation des images de l'espace. Deuxièmement, les théories qui sous-tendent l'analyse de l'espace sont différentes, ce qui déterminera une spécificité de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux- guerres, unissant les œuvres au niveau des catégories et sous-catégories d'espace identifiées, et la spécificité de chaque auteur. Par conséquent, l'analyse du roman roumain de l'entre-deux-guerres par Alina Pamfil se fonde davantage sur le thème de la temporalité et, dans une moindre mesure, sur celui de la spatialité.

En ce qui concerne la conceptualisation du terme espace en littérature, nous pouvons dire qu'il est principalement lié à une certaine espèce littéraire, à savoir le roman, car l'action et les acteurs naissent et évoluent dans un certain espace ou lieu qui représente l'univers spatio-temporel, souvent construit en fonction de la réalité quotidienne. Le rôle de l'indice spatial se manifeste principalement dans les œuvres de ceux qui suivent le modèle proposé par le réalisme français, mais aussi dans les œuvres de certains écrivains roumains du XXe siècle qui se réclament du proustianisme.

Dans ce chapitre, nous avons donc sélectionné des théories qui, d'une certaine manière, retracent un parcours chronologique du concept d'espace. En partant des définitions de l'antiquité grecque et en atteignant son approche dans le domaine de la littérature de la modernité et de la postmodernité, nous avons mis en évidence des questions visant à vérifier l'applicabilité de ces théories dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Nous avons observé que l'espace se dessine à travers des dichotomies qui ont constitué la base des

chapitres consacrés à l'analyse des œuvres sélectionnées. Par conséquent, dans les pages suivantes, nous avons saisi les représentations de l'espace physique extérieur-ouvert à travers ses sous-catégories (rue/route, parcs/jardins, montagne, plaine, mer comme paysage au sens de Rosario Assunto, mais aussi les représentations de l'espace physique intérieur-fermé comme la maison, le sanatorium, le restaurant/bar ou d'autres hypostases comme le cinéma, le théâtre ou le compartiment de train.

Tous ces éléments sont les corrélatifs de l'espace identifiés dans les œuvres d'auteurs tels que Max Blecher, George Călinescu, Mircea Eliade, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu ou Mihail Sebastian. D'autres romanciers apparaîtront à leurs côtés au fur et à mesure que certaines perspectives d'interprétation s'ouvriront. Ce sont des images que nous avons suivies au cours de l'analyse afin d'esquisser un « contrepoint de significations » et de déterminer dans quelle mesure les points de départ constitueront (ou non) des points d'arrivée.

CHAPITRE II.

L'ESPACE EXTÉRIEUR - OUVERT. HYPOSTASES

« *Les rues racontent des histoires.* »

Alexandru Ofrim⁶⁰

2.1. Notes introductives

« La littérature doit être considérée dans son rapport à l'espace. La littérature parle d'espace, décrit des lieux, des paysages, nous transporte dans notre imagination vers des terres inconnues que, pendant un instant, nous avons l'illusion de traverser et d'habiter. »⁶¹

Comme nous pouvons le voir dans la citation ci-dessus, la littérature ne peut être abordée en ignorant son rapport à l'espace, car celui-ci « détermine la fiction ». La hiérarchisation des types d'espace du général au particulier a conduit aux dichotomies identifiées dans la définition de l'espace (intérieur-extérieur, fermé-ouvert, sacré-profane, physique-mental) ou les concepts revendiqués par les théoriciens comme la *construction mentale* ou la *métaspatialité* sont des catégories selon lesquelles nous avons proposé de structurer l'analyse comparative du roman roumain de l'entre-deux-guerres. Pour cette raison, nous avons jugé opportun de choisir l'espace extérieur-ouvert comme point de départ, précisément parce que le roman considéré capte une spatialité extérieure surprenante, indépendamment de son cadrage du point de vue de l'approche narrative (subjective ou objective). Si nous nous demandons

⁶⁰ Alexandru Ofrim, *Străzi vechi din Bucureștiul de azi*, Ed. Humanitas, București, 2007.

⁶¹ Gérard Genette, *op.cit.* p. 143-148.

pourquoi, la réponse n'est pas complexe mais, au contraire, extrêmement évidente. Le roman roumain de l'entre-deux-guerres met en évidence la spatialité extérieure à partir de deux perspectives importantes, de sorte que l'urbain et le rural trouvent leur représentation beaucoup plus fortement que n'importe quel autre domaine humaniste n'aurait pu le faire, car « le roman a la capacité d'évoquer sans recourir à une représentation visuelle ou graphique »⁶², il capte une société entière, un monde et le crée de manière impressionnante à travers les mots. C'est l'étonnant pouvoir de la littérature.

Nous avons sélectionné pour analyse des passages des romans dans lesquels nous avons pu identifier un point commun. Pour cette raison, la structuration du chapitre a été basée sur les composantes de la spatialité extérieure telles que la rue, le parc ou le jardin, ou encore les paysages de montagne, de plaine ou maritimes, considérés comme des paysages au sens du théoricien Rosario Assunto.

2.2. La rue / La route

La spatialité du roman roumain de l'entre-deux-guerres est déterminée par l'idée de représentation mimétique de l'environnement dans lequel se déroule l'action. C'est la configuration des coordonnées spatiales qui donne l'illusion de la réalité à un stade précoce de la lecture. Le rendu rigoureux des images qui constituent le cadre de l'action, ainsi que celui d'une représentation complexe du monde comme *Weltanschauung*, est présent dans la plupart des romans. Même

⁶² Pierre Louis Rey, *Le roman*, Ed. Hachette, Paris, 1992, p. 254.

lorsque la perspective est subjective, l'espace n'est pas oublié, mais participe en tant que témoin silencieux. Nous sommes tentés de penser que le roman objectif prouve sa souveraineté en ce sens qu'il illustre une représentation complexe de l'espace, mais le roman subjectif ne l'est pas moins. Par conséquent, j'aborderai l'espace extra-atmosphérique à partir de ce premier type de roman, en suivant la question de l'espace avec la méthode comparative-structurale.

L'un des représentants les plus forts de la spatialité urbaine est G. Călinescu qui offre, à travers deux romans de l'entre-deux-guerres, la fraîcheur d'une société au début du XXe siècle. L'histoire d'un orphelin de 18 ans venu de province pour suivre des études de médecine à Bucarest est relatée dans le roman *Enigma Otiliei*, publié en 1938, un roman dont l'ouverture réussit à créer l'atmosphère de l'époque à travers la représentation des éléments qui composent l'image de l'espace extérieur. Il est important de noter que la description de l'espace est faite au fur et à mesure que le personnage le découvre, rendant ainsi visible la relation d'interdépendance entre les deux instances narratives, ce qui démontre que l'affirmation d'Ernst Cassirer⁶³ sur le lien entre l'individu et l'espace est une affirmation qui se vérifie également dans la littérature. La relation entre l'espace et le temps ne peut être ignorée, bien que dans ce cas il soit évident que le premier prime : « Un soir du début du mois de juillet 1909, peu avant dix heures, un jeune homme d'environ dix-huit ans, vêtu d'un uniforme de lycéen, est entré dans la rue Antim, venant de la rue des Saints-Apôtres avec une sorte de valise à la main, pas très grande, mais bien sûr très lourde, car il était fatigué, il la passait

⁶³ Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 67.

d'une main à l'autre. »⁶⁴ C'est un début qui arrache le lecteur à sa réalité et l'introduit dans une réalité fictive, à un moment précis (début juillet 1909) et dans un espace clairement défini (la rue Antim). Concernant la symbolique de la rue, Georges Perec soulignait dans son ouvrage consacré aux types d'espaces que « La rue est un espace bordé, généralement sur ses deux plus longs côtés, de maisons ; la rue est ce qui sépare les maisons les unes des autres. »⁶⁵ C'est un passage qui annonce indirectement l'émergence d'un espace physique intérieur comme on le verra plus loin. Mais en attendant, je dois aussi souligner que l'auteur nous donne une indication claire de l'orientation, puisque le nom de la rue est également précisé, ce qui remplit précisément ce rôle que Perec soulignait, le nom de la rue et le numéro de la maison représentant un système d'orientation dans l'espace. Cette rue, qui délimite clairement l'espace urbain, continue d'être décrite : « La rue était déserte et sombre, et, malgré l'été, après une pluie générale, fraîche et feuillue comme une forêt. En effet, toutes les cours et surtout le cimetière de l'église étaient pleins de vieux arbres, comme l'étaient souvent les cours du grand village qui était alors la capitale.»⁶⁶ Mais ils ne se contentent pas de délimiter l'espace, ils créent aussi l'atmosphère, une « poétique de l'atmosphère »⁶⁷. L'espace est progressivement découvert et conquis par le personnage, par Félix. Cette atmosphère créée est cependant parsemée de tons ironiques (« le gros village qui était la capitale »), désapprobateurs, car l'auteur, par la voix du narrateur, critique la reprise d'éléments de l'espace

⁶⁴ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, vol. I, Ed. Tineretului, București, 1964, p. 25.

⁶⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, Paris, 2000, 2^e édition, p. 93.

⁶⁶ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷ Mariana Neț, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Ed. Univers, București, 1989, p.203.

européen qui, dans le contexte de l'espace roumain, ne semblent pas applicables, ou plus encore, sont appliqués de manière inappropriée.

Examinons le passage suivant :

« La rue était déserte et le monde semblait endormi, car les lampes des maisons étaient soit éteintes, soit cachées dans de gros globes de verre dépoli, pour ne pas dégager de chaleur. Dans cette obscurité, la rue avait une apparence bizarre. Aucune maison n'était trop haute et presque aucune n'avait d'étage supérieur. Mais la variété la plus imprévisible de l'architecture (le travail des maçons italiens en particulier), la taille inhabituelle des fenêtres par rapport à la forme courte des bâtiments, les ornements en relief, ridicules dans leur grandeur, le mélange de pignons grecs et même de pignons en ogive, faits cependant de chaux et de bois peint, l'humidité, qui délogeait la chaux, et la sécheresse, qui gonflait le bois, faisaient de la rue de Bucarest la caricature en gravats d'une rue italienne. »⁶⁸

Nous avons analysé plus haut ce que signifie la présence de la rue et quel rôle elle joue : d'une part, elle délimite l'espace et, d'autre part, elle suggère une atmosphère. Maintenant, je propose de prendre chacun des éléments qui composent l'image de la rue et de voir quel rôle il joue, ce que ce début de roman dénote réellement. La lumière des lampes de la maison semble ne pas exister. Quel effet cela a-t-il, au-delà de la suggestion faite par le narrateur (« le monde semblait endormi ») ? L'effet est celui d'un voile sur la perception des maisons, car la seule source de lumière dont on peut supposer l'existence, puisqu'elle n'est pas spécifiée (et peut-être tombons-nous dans le domaine du dérisoire), est celle de l'éclairage public. Ainsi, la lumière diffuse de la rue, son obscurité, sa morosité déstabilise une vision réaliste de la rue. Et par conséquent, les maisons peuvent apparaître

⁶⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 26.

telles qu'elles sont représentées : une architecture imprévisible, parce que les grandes fenêtres sont en contradiction avec la hauteur des bâtiments, des ornements en relief qui semblent ridicules dans leur grandeur, des éléments grecs en chaux ou en bois peint. Ce n'est pas la seule fois où la rue est aussi clairement délimitée. En outre, l'indication des noms de rues permet de créer un plan de la capitale, ce qui est notable dans les séquences où Stănică Rațiu se rend chez sa tante Agripina : « Le tramway à cheval de Calea Rahovei, qui a longé Calea Moșilor. Il est descendu à Bariera Moșilor, et s'est dirigé vers la route Mihai Bravul, vers la rue Fundătura Vaselor. »⁶⁹ Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls points de repère qui apparaissent dans le roman. L'Athénée, Calea Victoriei, le Théâtre national sont des indices spatiaux que l'on retrouve également dans d'autres romans roumains de l'entre-deux-guerres ayant pour cadre principal la capitale, comme les œuvres d'Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Mircea Eliade, etc. De plus, Calea Victoriei semble être l'un des romans dont l'action se déroule à Bucarest, une ville privilégiée par la plupart des écrivains de l'entre-deux-guerres, mais pas seulement. Ce que Paul Cernat souligne à propos de ce roman, c'est que Bucarest est découverte à travers une sorte de «reconstruction monographique en 1910 »⁷⁰, mais aussi bien avant ce moment précis où se déroule l'action, ce qui fait penser au passage analeptique sur l'enfance et la jeunesse de Costache Giurgiuveanu. La remarque du critique a attiré mon attention sur le rôle du capital au regard de deux théories exposées dans la première partie de l'ouvrage.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁷⁰ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009, p. 151.

Bucarest est-il un espace original, et les évocations sont-elles en fait des images d'un espace sacré sur lequel le profane est intervenu ? La transformation dont parle le philosophe italien Rosario Assunto dans *Paysage et esthétique* consiste-t-elle en la perte du paysage au profit de l'espace, de sorte que l'original prend progressivement l'apparence d'un *méta-espace* ? Sans aucun doute. Les hypostases d'un espace primordial sont saisies à la fois dans la description de l'espace physique extérieur au moment de la visite du domaine de Pascalopol, dans la description d'un Bucarest de la seconde moitié du XIXe siècle - Costache, d'un jeune Stănică Rațiu (Paul Cernat), et plus tard dans la description d'un espace physique intérieur, d'un *méta-espace* qui va définir dans ce cas un *espace mental*, selon la théorie de Gilbert Durand⁷¹, un espace créé à l'aide d'une *construction mentale*.⁷²

Calea Victoriei est mentionnée dans le deuxième des deux romans de Călinescu analysés, *Cartea nunții*. La séquence la plus éloquente par rapport à cette sous-catégorie du topos externe est celle où Jim Marinescu conduit sa voiture dans la ville, vers le centre. Il avait été absent pendant trois ans, et le fait de revoir l'espace d'origine rend les changements survenus remarquables : « Bucarest lui semblait étonnamment modernisée. De nombreux bâtiments modernistes parsemaient la ville de ponts de bateaux à vapeur et de cubes blancs. (...) Le petit gratte-ciel du Palais de la Compagnie du Téléphone avait projeté une ombre de Broadway sur l'étroit tronçon de Calea Victoriei ». ⁷³ La comparaison va au-delà des visions des autres écrivains, qui voyaient Bucarest comme un « petit Paris ». Le saut est

⁷¹ Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 499-506.

⁷² Rudolf Arnheim, *op.cit.*, p. 215.

⁷³ G. Călinescu, *Cartea nunții*, EPL, București, 1969, p. 59.

énorme. Et pas seulement ça. L'image *moderne* est une nouvelle perspective, même si, plus tard, dans *Enigma Otiliei*, il abandonne ce point de vue, choisissant de situer l'action au début du siècle où, évidemment, une telle représentation aurait été tout à fait déplacée. Mais même ici, cela ne semble pas tout à fait approprié. Toujours sur le chemin du centre-ville et dans sa redécouverte de la ville, il voit «les éléments d'un nouveau monde aimant le blanc, l'espace hygiénique, les intérieurs marbrés de termes simplifiés, le verre, le nickel, le bois lisse et non ornementé, la lumière qui s'attarde sur les murs.»⁷⁴ Le départ de Vera, conduite par Jim, traversant ainsi Calea Victoriei, s'arrêtant à la villa Minovici, est un parcours que nous rencontrerons également dans les romans de Mihail Sebastian.

Calea Victoriei, un jalon du roman roumain de l'entre-deux-guerres, a sa propre histoire, une histoire qui a été à l'origine de l'émergence d'études culturelles visant à reconstituer son histoire. Alexandru Ofrim l'inclut dans le livre consacré aux rues de Bucarest, à travers un arc dans le temps, de l'époque de son apparition à nos jours. Calea Victoriei était et est toujours l'une des rues les plus célèbres de Bucarest. Mais très peu de gens connaissent son histoire. De son livre, nous apprenons son histoire à partir du règne de Constantin Brâncoveanu quand il est mentionné sous le nom de «Ulița cea Mare» ou «Calea Brașovului»⁷⁵, et plus tard sous le nom de pont Mogoșoaiei. Ce que l'auteur met en évidence, c'est sa transformation en l'une des «rues les plus fréquentées et les plus sélectionnées de Bucarest. De chaque côté seront construits des maisons nobles, des

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ Alexandru Ofrim, *op.cit.*, p. 272.

églises, des monastères, des magasins, puis des restaurants, des hôtels, des boutiques de luxe, le palais royal et d'autres institutions publiques.»⁷⁶ En plus des nombreux bâtiments imposants, destinés à la fois au logement et aux institutions de l'État, sur Calea Victoriei «il y a la célèbre Casa Capșa (...) Cette dernière était fréquentée par des écrivains et des artistes, par des hommes politiques. On peut dire que ce lieu était une véritable institution de la vie culturelle et politique de Bucarest à la fin du XIXe siècle et au début du siècle suivant. »⁷⁷ Le restaurant est également mentionné dans les romans roumains de l'entre- deux-guerres. D'autre part, il est évident que le restaurant ou le pub devient le topos d'une spatialité urbaine ou rurale, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, consacré à l'espace clos. La présence de Calea Victoriei dans le roman de l'entre-deux- guerres ne peut donc pas être accidentelle. La foule du dimanche dans cette rue semble avoir inspiré les écrivains roumains. Ceci explique l'image de cette rue. Parce qu'en réalité, c'était aussi une attraction pour les gens de toutes sortes, mais surtout pour ceux qui avaient quelque chose à prouver. Il devient l'espace où les gens sont si proches les uns des autres et en même temps étrangers les uns aux autres. Calea Victoriei est une force d'attraction à laquelle certains personnages ne peuvent résister, se laissant captiver par son tourbillon. Même ceux qui s'y opposent finissent par être vaincus. Le centre-ville les transforme, qu'ils le veuillent ou non. D'autre part, également dans le roman de l'entre-deux-guerres, nous pouvons voir que Bucarest est l'espace rêvé, convoité par les acteurs, sans être conscients de la manière dont

⁷⁶ *Ibidem*, p. 275.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 281.

cet espace les changera, et les romans de Cezar Petrescu semblent illustrer le mieux cela, comme nous le verrons au cours de l'analyse.

Chez Mihail Sebastian, l'aspect mentionné ci-dessus n'est pas mis en avant, bien que l'attraction soit spécifiée. Les deux romans auxquels je pensais sont *Oraşul cu salcâmi* (1935) et *Accidentul* (1940), dont les actions ne sont pas concentrées à Bucarest. Dans le premier, nous assistons à une fuite de l'intérieur vers l'extérieur, et dans le second roman, à une fuite en sens inverse, l'action commençant dans la capitale et se terminant ici aussi, et le reste des événements se déroulant en dehors de la capitale. L'élément spatial de la rue ne manque pas non plus chez Mihail Sebastian. La concrétisation du fil narratif dans l'environnement urbain est évidente dans le deuxième chapitre de *Oraşul cu salcâmi*, où sont mentionnés le cinéma, l'école de langues vivantes « Notre Dame d'Avignon » et la description du boulevard : « Le boulevard s'ouvrait largement, portant au milieu, entre les deux trottoirs latéraux, un large trottoir et non pavé par deux longues rangées d'acacias, joignant leurs couronnes en une sorte d'épaisse canopée à travers laquelle passe filtrée, calme, la violente lumière de midi. »⁷⁸ La rue joue un rôle important en termes d'orientation dans l'espace, comme nous l'avons vu chez G. Călinescu. La rue ne délimite plus les maisons, comme dans *Enigma Otiliei*, mais sépare les acacias, dont les couronnes créent l'impression d'un tunnel dans lequel la lumière s'obstine à pénétrer. Selon Chevalier & Gheerbrant, le symbole de cet arbre «communique avec l'idée d'initiation et de connaissance de choses

⁷⁸ Mihail Sebastian, *Oraşul cu salcâmi*, EPL, Bucureşti, 1969, p. 17.

secrètes. »⁷⁹ Nous pouvons donc considérer la présence des acacias comme un symbole central du livre, car le roman lui-même capture une période de transition de l'enfance à l'adolescence, du connu à l'inconnu. En outre, la présence du boulevard est presque inconnue dans les romans urbains de l'entre-deux-guerres. Ils sont décrits ou mentionnés comme des points de repère pour créer la véracité de l'espace dans lequel l'action se déroule, devenant ainsi un symbole de l'environnement urbain. Le roman continue à se focaliser sur les acteurs et non sur l'espace, et celui-ci n'a qu'une valeur contextuelle car il n'est qu'un prétexte annoncé mais non décrit. Les éléments sont mentionnés en passant : le boulevard, la ruelle, la rue, le centre-ville ou les promenades du samedi. Ces derniers configurent une mentalité imposée par la société citadine : « Les promenades étaient censées avoir quelque chose de solennel en ce samedi soir où, entre les tables de consommation ordonnées sur les trottoirs jusqu'au milieu de la chaussée, la ville déployait ses mondanités, ses passions et ses histoires secrètes. »⁸⁰ L'atmosphère créée dans cet espace physique extérieur est caractéristique de l'entre-deux-guerres : les lumières du centre, le jeu de l'orchestre, la place au centre de la ville, les terrasses improvisées sur les trottoirs créent une nouvelle « atmosphère »⁸¹ Ce n'est qu'après ce moment que le nom de la ville est révélé, la ville de D., improprement appelée révélée, car elle est placée sous l'ombre d'une abréviation. Camil Petrescu utilise également de tels noms de

⁷⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol. III, trad. Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, Ed. Artemis, București, 1993, p. 187.

⁸⁰ Mihail Sebastian, *op.cit.*, p. 24.

⁸¹ Mariana Neț, *op.cit.*, p. 203.

ville ou de personnages. L'espace extérieur devient, comme l'espace intérieur, un complice du personnage. Dans ce cas, il s'agit de Gelu, qui passait ses nuits dans le jardin public avec ses amis ou lorsqu'il ressentait le besoin de sortir dans la rue. L'image de la ville est solitaire en hiver : « La ville s'arrêtait parfois dans sa démarche habituelle et restait immobile. Les rues étaient désertes, les boutiques de Strada Mare vides, les fenêtres des maisons figées et opaques. »⁸² C'est une double image que l'espace extérieur prend dans cette ville en raison de de la saison froide, du temps peu propice aux promenades habituelles, une saison où le personnage préfère l'espace clos de la chambre. Dans ce dernier exemple, l'espace intérieur est l'oppresseur de l'espace extérieur. Pour Gelu, l'espace extérieur prendra les qualités d'un espace mental, sa fuite se fera de l'espace fermé vers l'extérieur, un lieu qui deviendra son refuge. La rue continue d'apparaître tout au long du roman dans des contextes différents, en fonction du personnage. Une dernière représentation de rue que je vais capturer est celle de la rue Cerbului, dans le quartier Schitu-Măgureanu, près de Cișmigiu, un paysage décrit comme : « une place ronde, vaguement conçue comme une place, mais ressemblant davantage à la cour d'une maison privée. En plein centre se dressait sur un poteau tordu un lustre à trois ampoules à gaz, dont une seule brûlait le soir d'une flamme bleue incertaine. De là, on pouvait voir la rue nue, schématique, un peu mystérieuse, comme un décor de théâtre. »⁸³ L'imagerie de l'espace complète la complexité avec laquelle le

⁸² Mihail Sebastian, *op. cit.*, pag. 54.

⁸³ *Ibidem*, p. 214.

personnage est réalisé. En même temps, la rue devient complice de l'histoire d'amour entre Gelu et Adriana après avoir quitté la ville de D. pour venir à Bucarest.

Le deuxième roman, *Accidentul*, n'a pas non plus reçu un très bon accueil de la part des critiques roumains, comme en témoignent clairement les deux articles de G. Călinescu ou Nicolae Manolescu. Le premier le définit comme un roman sans « implantation géographique », tandis que le second note la différence entre ses vues théoriques et leur application. Publié en 1940, après la perte du manuscrit original, son échec est imputé au fait qu'il a été écrit, comme *Oraşul cu salcâmi*, avant les années 1930, alors que Mihail Sebastian n'était pas complètement formé, selon les mêmes critiques.

Son analyse dans ce travail est motivée par le fait qu'il déplace l'action de Bucarest vers une zone montagneuse, déplaçant les événements du centre symbolique (Bucarest) vers une spatialité provinciale, vers un isolement du premier. Je pense que si nous devions dessiner une carte en suivant le parcours des personnages, il ne serait pas difficile de la suivre même aujourd'hui, si nous devions « tomber dans le filet » mentionné par Umberto Eco. Ce roman est une évasion de Bucarest de l'entre-deux-guerres à Predeal de l'entre-deux-guerres, c'est pourquoi les premières images représentées sont celles de la capitale. Je n'illustrerai maintenant que les passages dans lesquels la sous-catégorie de l'espace extérieur, à savoir la rue, est configurée, car elle apparaît de manière assez différente des autres auteurs, dans le sens où le début est un début *in medias res*, qui saisit un accident dans la rue, accident utilisé comme prétexte pour le lien qui va s'établir entre les deux personnages. Dans un premier temps, une analyse du corps est saisie d'une manière qui ressemble finement

à l'analyse de Blecher. Ici, l'état d'inconscience dû à l'accident, dans lequel le personnage redécouvre son corps, est rendu : « Il tente de se transpercer du regard et de capturer, comme sur une plaque radiographique, l'endroit exact de la cassure ». ⁸⁴ De son état post-accident, le personnage commence peu à peu à se rétablir, redécouvrant le monde qui l'entoure, et à ce moment on explique comment s'est déroulé exactement l'incident et on apprend que l'action se déroule dans un décor urbain, mais sans qu'un nom soit donné pour l'identifier, du moins pour le moment. La perspective semble être subjective, étant donné que la perspective est celle du personnage, ce qu'il entend à l'extérieur. Lentement, lentement, quelques repères spatiaux sont repérés, comme le boulevard Dacia, le tramway n° 16, ses stations (Donici, Vasile Lascăr), la rue Orientului, dont le premier est décrit après que Paul a quitté la maison de Nora et qu'il a marché le long du boulevard, une atmosphère rendue par l'espace : « Il s'est retrouvé à marcher le long du trottoir, jusqu'au bord, à tout petits pas, l'un après l'autre. La glace s'est imprimée profondément dans la neige, laissant son motif bien dessiné. Lorsqu'il atteignait un nouveau réverbère, il s'arrêtait pour regarder en arrière : sous l'éclat de la lampe, les empreintes de pas s'alignaient au loin, dessinées comme sur une page blanche sans fin. » ⁸⁵ La lumière apparaît dans chaque roman sous des formes différentes, mais en principe c'est un élément qui influence la perspective que l'on a sur les choses, comme nous l'avons vu dans Călinescu. L'atmosphère est complétée par l'image d'allées enneigées, d'arbres noirs et dénudés, de bancs clairsemés, de lampes

⁸⁴ Mihail Sebastian, *Accidentul*, Ed. pentru Literatură, București, 1969, p. 6.

⁸⁵ *Ibidem.*, p. 36

électriques brûlant inutilement, images qui apparaissent le long de boulevards (I.C. Brătianu, Basarab) ou de rues dont les noms ne sont pas mentionnés. Il s'agit d'une alternance, d'un jeu entre intérieur et extérieur, avec des passages rapides. Il n'y a pas de longues scènes capturant des événements. L'arrêt au bar à la recherche d'Ana n'est qu'un prétexte pour un nouveau placement du personnage dans l'espace extérieur, bien que le passage soit rapide, ne donnant que les noms des rues, ce qui nous donne la possibilité d'esquisser une cartographie du roman : Calea Griviței, Gara de Nord, le bâtiment du Théâtre National, Strada Regală (Rue Royale) ou les promenades le long de la rivière Dâmbovița. Ils ne sont pas décrits, mais seulement énoncés, ne constituant ainsi que des points intermédiaires entre un point de départ et un point d'arrivée. Déplacer l'action de Bucarest à Predeal et Brașov offre également la possibilité d'une référence géographique à travers les noms des rues ou des bâtiments mentionnés. Une image impressionnante est celle de Paul et Nora marchant le long des rives de la rivière Dâmbovița et s'arrêtant ensuite au pont Elefterie, d'où l'on pouvait voir sur la gauche le boulevard Elisabeta « illuminé, avec des enseignes publicitaires bleus lointaines, avec l'œil rouge du tram 14 descendant vers Cotroceni », et à droite, Splaiul Independenței « enneigé, silencieux, ne ressemblant plus à Bucarest »⁸⁶ C'est une image qui ressemble à un arbre, regardé depuis un point fixe. Le départ de ces deux personnes en vacances au ski entraîne l'apparition de Brașov qui, aux alentours des vacances, avait l'apparence d'une ville-camp, mais qui, à la tombée de la nuit, devenait une ville déserte. Les rues, extrêmement

⁸⁶ *Ibidem*, p. 150.

fréquentées, étaient abandonnées le soir pour reprendre vie le lendemain matin : « Braşov, aux premières heures du matin (...) Les rues étaient pleines de bucarestois qui se sont retrouvés avec des cris de surprise... »⁸⁷ La suggestion de véracité est complétée par des éléments spatiaux tels que l'Église noire (Biserica Neagră), la rue Prundului 26, l'hôtel Coroana.

En récapitulant l'analyse des quatre romans, nous pouvons voir combien l'espace, extérieur dans ce cas, est configuré par un seul élément : la rue. Sa description ne fournit pas seulement des détails informatifs, mais crée une certaine atmosphère dans laquelle, comme nous l'avons vu, un rôle important est joué par la lumière de la rue qui peut déformer la perception de l'espace, d'autant plus qu'elle est produite sur un personnage venant de l'extérieur, parlant ainsi d'une fuite vers le centre, ce qui est également vrai pour Jim lorsqu'il retourne à Bucarest. Le même type d'évasion peut être observé dans *Oraşul cu salcâmi* (le départ d'Adriana pour la capitale), mais pas dans *Accidentul*, car l'évasion a lieu dans la direction opposée, et le retour à cet endroit ne semble pas être délibéré, mais forcé.

Nous revenons au Bucarest littéraire de l'entre-deux-guerres à travers l'œuvre d'Hortensia Papadat-Bengescu, qui offre une touche particulière à l'espace extérieur, la perspective propre à l'auteur d'aborder l'écriture de romans étant particulière dans le contexte de cette période historique.⁸⁸ Dans le cycle des Hallipa, la rue forme

⁸⁷ *Ibidem*, p. 270.

⁸⁸ En ce qui concerne les catégories d'espace présentes dans le roman H. Papadat-Bengescu, nous avons également discuté dans l'article Georgiana Argăseală, *Categories of space in Hortensia Papadat-Bengescu's novel*, dans le vol. *Globalization and National Identity. Studies on the strategies of Intercultural Dialogue*, Boldea, Iulian (coord.) Ed. Arhipelag XXI, Târgu-Mureş, 2016.

également un topos de la ville : Calea Victoriei, le boulevard Lascăr Catargiu, l'Athénée. Le roman *Fecioarele despletite* (1926) met en avant l'image de la « forteresse vivante » à travers Mini qui revient de Prundeni, où elle avait rendu visite à la famille Hallipa. L'image de Bucarest capture l'importance de l'espace urbain pour le personnage : « La citadelle était noble et brillante ! Elle vous appelait et vous aspirait dans son pouvoir avec un sentiment de bonheur sain et doux! »⁸⁹ Calea Victoriei est ici un élément important dans le sens où elle représente le cœur de la « Citadelle vivante » : « À travers les ruelles, ils sont finalement sortis sur Calea Victoriei, en direction de Dobrogeanu. Le cœur de Mini battait, se sentant à nouveau au cœur de Bucarest. »⁹⁰ L'action des autres romans est également construite autour du topos de la ville de la capitale, comme Ov. S. Crohmălniceanu l'observait (« la ville devient le monde du roman »).⁹¹ Bucarest est la ville préférée non seulement d'Hortensia Papadat-Bengescu, mais aussi de la plupart des romanciers de l'entre-deux-guerres (Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc.), et Calea Victoriei ne semble échapper à aucun de ces auteurs, qu'elle soit seulement mentionnée dans certains de leurs ouvrages. Dans le roman *Concert de muzică de Bach*, il est indiqué que :

« Il était presque impossible de passer plusieurs jours d'affilée sur la célèbre Calea Victoriei sans rencontrer quelqu'un que l'on voulait ou ne voulait pas. Bucarest résout le problème d'être à la fois une grande et une petite ville, une province et une capitale. Ces deux

⁸⁹ Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, Ed. Eminescu, București, 1982, p.54.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁹¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Ed. Minerva, Bucuresti, 1975.

attributs, combinés dans des proportions machiavéliques, constituent son caractère distinctif. Le progrès même de la ville suit la même loi, il se déplace sur toute distance et dans toute direction sans perdre son mouvement autour du noyau. (...) Tout ce qui est nouveau s'imbrique dans les espaces libres ou se substitue sans rompre le rythme particulier de la ville, et les gens, également à travers tous leurs préfabriqués, viennent de partout là, dans le cœur étroit de la ville, comme si la vie était pour eux une récréation permanente. »⁹²

En d'autres termes, cette rue, Calea Victoriei, est une sorte de militant littéraire de l'espace de Bucarest. En fait, il s'agit d'une artère principale le long de laquelle des bâtiments nobles, des restaurants et des magasins ont été construits depuis le 18^e siècle, et son symbolisme est repris par les romanciers de l'entre-deux-guerres. Tous les personnages semblent être centrés autour d'elle, d'ailleurs, Cezar Petrescu a donné son nom à l'un de ses romans, un roman dans lequel il capture la société du Bucarest de l'entre-deux-guerres, avec les aspirations de chaque individu. Ce n'est pas un hasard si le sanatorium de Walter dans le roman *Drum ascuns* est une institution qui s'impose à Calea Victoriei, mais dans les derniers romans du cycle bengescien, l'indice spatial devient un prétexte, sinon un témoin silencieux. Vous savez qu'il existe, mais vous ne l'approchez pas. Dans son dernier roman, *Rădăcini*, Hortensia Papadat-Bengescu donne vie à un personnage qui est apparu dès les premières pages du cycle, mais seulement en tant que témoin des tragédies des autres, un personnage qui vit son propre drame dans ce dernier roman, Nory Baldovin. Ici aussi, la rue semble être un élément important de la spatialité urbaine, c'est pourquoi j'attire l'attention sur l'histoire

⁹² Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert de muzică de Bach*, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 196.

d'Aneta Pascu qui fuit sa maison pour venir à Bucarest afin d'aller à l'université. Se retrouver ici, au centre, lui procure un sentiment merveilleux, même si l'accueil n'est pas celui qu'elle attendait. Si pour Mini, le centre était Calea Victoriei, pour Aneta Pascu le centre était l'avenue Elisabeta (qui, d'ailleurs, croise Calea Victoriei) : « L'avenue Elisabeta restait pour elle le centre de la ville, là elle ne se sentait pas seule, elle n'avait même pas besoin de Mademoiselle (Nory), au contraire, sa présence l'aurait gênée, elle aurait été un obstacle et une indiscretion, parce qu'Aneta avait ses flirts et elle s'identifiait aux couples amoureux qui lui donnaient des coups de coude. »⁹³ C'est une fascination de la ville, de l'espace et du monde comme c'est le cas pour Aimée dans le roman *Concert de muzică de Bach*. Elle est fascinée par le bruit, les panneaux lumineux dans la rue, les cinémas.

Dans l'esprit de cette perspective moderne, je me tourne vers Max Blecher, dont l'œuvre rompt le schéma de la spatialité urbaine de l'entre-deux-guerres. Bien que ses romans dénotent une prédominance de l'espace physique intérieur, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les images de la spatialité extérieure ne restent pas dans l'ombre, un point que j'ai soutenu dans un article sur la spécificité de l'espace dans l'œuvre de Blecher.⁹⁴ *Întâmplări din irealitatea imediată* (1936) met en évidence de nombreux espaces clos auxquels le personnage est lié, espaces dont la description est liée à la relation avec la ville et ses rues. Chacun est marqué par sa place dans l'espace

⁹³ Hortensia Papadat-Bengescu, *Rădăcini*, vol. I, Ed. Minerva, Bucarest, 1974, p. 148.

⁹⁴ Georgiana Argăseală, *Problematica spațiului în romanul blecherian*, dans le vol. Actele Conferinței Internaționale de Științe Umaniste și Sociale „Creativitate. Imaginar. Limbaj”, Ovidiu Drăghici, Mihai Ene (coord.), Craiova, Ed. Universitaria Craiova, 2017, p.18-29.

urbain. Ainsi, l'installation de la foire en août a provoqué des sentiments contradictoires, de tristesse et de joie, de sorte que le bruit gênant a été dépassé par l'image de la rue : « Dans l'obscurité des avenues, un diadème de bouteilles colorées s'allumait alors, vers le soir, comme une première constellation de la terre. Bientôt d'autres ont suivi et le boulevard est devenu un couloir lumineux »⁹⁵. Quitter la maison Weber, sortir dans la rue lui donnait la sensation de se réveiller d'un rêve, ou le plaisir de regarder la ville depuis les fenêtres de la maison de son grand-père, ou encore l'image qu'elle voyait depuis le grenier de la maison : « Toute la ville se déployait autour de moi, grise et amorphe, jusqu'aux champs, où de minuscules trains passaient sur le fragile pont comme un jouet.»⁹⁶ La rue est mentionnée sans être nommée, ne remplissant ainsi pas le rôle qui lui est assigné par Georges Perec, à savoir celui d'orienter l'individu. Cet élément spatial constitue un point intermédiaire entre deux espaces fermés. La complexité des espaces extérieurs provient de la manière dont ils deviennent des « espaces maudits » pour le narrateur-personnage, mais ils relèvent d'une autre sous-catégorie du narrateur-personnage, comme dans les deux autres œuvres analysées, *Inimi cicatrizate* (1937) et *Vizuina luminată* publié à titre posthume.

La rue, en tant qu'élément déterminant d'une société, apparaît dans le roman de Cezar Petrescu, *Calea Victoriei* (1930). Le titre lui-même est étroitement lié au contenu du roman, qui indique une approche extérieure de ce qu'implique la polyvalence des catégories sociales qui composent la société urbaine, de sorte que « l'entrée dans

⁹⁵ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1995, p. 65.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 77.

la forêt narrative »⁹⁷ (Umberto Eco) se produit du paratextuel au textuel, cette direction étant poursuivie par les titres nommant les chapitres : Bucarest - Gara de Nord (chapitre I), La rue (chapitre III) ou Nr. 117 bis. Étage III (quatrième chapitre). On pourrait dire que l'auteur ressent le besoin d'orienter précisément le lecteur dans la spatialité du roman, si l'on se rappelle la théorie de Georges Perec sur le rôle joué par le nom d'une rue et le numéro de la maison.⁹⁸ Le roman en question présente dans le troisième chapitre l'élément qui fait l'objet de ce sous-chapitre. Dans son introduction, il saisit l'effet que la rue a sur l'individu dans une grande ville, par opposition à une ville de province : « La rue l'avale et le déverse comme le passant le plus nettement rebelle et anonyme. »⁹⁹ Ce que nous pouvons déduire de ce passage, c'est le manque d'identité qui surgit dans un tel espace. Ils se ressemblent tous, certains viennent, d'autres partent, ils ne se connaissent pas, ce ne sont que des personnes anonymes. D'autre part, la rue est une forme d'organisation, d'orientation dans un espace. Aujourd'hui, ils sont si courants que leur signification est évidente. Mais il remplit également un autre rôle. Sur le plan symbolique, cet élément spatial va au-delà des attributs administratifs dans le sens où les célèbres promenades le long des artères principales d'une ville - Calea Victoriei - sont connues pour leur but de détente, qui est également mis en évidence dans ce roman : « Sous le pâle et doux soleil d'octobre, toute la capitale se répandait dans les rues et les boulevards (...) Les femmes passaient félines, dans les fraîches

⁹⁷ Umberto Eco, *Șase plimbări în pădurea narativă*, trad. Ștefania Mîncu, Ed. Pontica, Constanta, 1997.

⁹⁸ Georges Perec, *op. cit.*, p.93.

⁹⁹ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 43.

toilettes de saison.»¹⁰⁰ Ce dernier point traduit également le désir de se démarquer, paradoxalement, dirais-je, car, comme nous l'avons déjà dit, c'est dans la rue que l'on perd son identité, que l'on devient anonyme parmi une multitude d'autres masques anonymes. Ion Ozun en est un exemple. Venant de la province, avec de grandes aspirations, il découvre que les rêves ne sont pas les mêmes que la réalité. L'intégration dans un nouvel espace lui est difficile et cela est fortement souligné par rapport à d'autres romans de l'entre-deux-guerres où les acteurs sont totalement absorbés par la capitale. Ion Ozun se sent « étranger dans un monde étrange et sans nom, croisant à chaque pas un passant qu'il n'a jamais vu auparavant et qu'il ne reverra jamais-mille et un visages du même inconnu ».¹⁰¹ C'est pratiquement un isolement dans une foule. Et le sentiment d'altérité se poursuit, pour l'essentiel, tout au long du roman : « Maintenant, il est l'homme le plus seul de cette ville. »¹⁰²

Une autre vision qui vaut être mentionnée est celle du prince Antoine Muşat, qui émerge de la promenade qu'il fait avec Ion Ozun sur Calea Victoriei. À travers son monologue, le prince montre, en effet, l'unicité d'un espace. L'espace lui-même ne change pas, il n'est pas transformé, mais on lui donne d'autres valeurs ou d'autres noms en fonction de l'époque et de l'influence exercée sur lui. Qu'on l'appelle le pont de Mogoşoaia ou Calea Victoriei, c'est la même chose car « tout a déjà été avant... (...) Nous circulons dans le même monde, seulement certains descendent et d'autres montent »¹⁰³. Ses sentiments

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.44.

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² *Ibidem*, p. 91.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 59.

envers la capitale-Bucarest sont marqués par l'antithèse : il l'aime et la déteste en même temps. Partout où il allait, il trouvait une raison de revenir. Sa propre histoire justifie, dans une certaine mesure, cette perspective quelque peu nostalgique. Anthony Giddens évoque la théorie de Castells selon laquelle « pour comprendre les villes, nous devons comprendre les processus par lesquels les formes spatiales sont créées et transformées ».¹⁰⁴ Le prince Mușat semble les comprendre, mais ne les accepte pas, du moins pas complètement.

L'image de l'altérité, de la marginalisation est finalement supprimée en ce qui concerne Ion Ozun, parce qu'il se laisse prendre par le charme de l'espace et de tout ce qu'il implique. L'image de la ville se transforme en même temps que le personnage. Le spectacle de la rue (Calea Victoriei) lui semblait, après son intégration réussie, rassurant, oubliant les jours où il avait souffert de la faim dans cette même rue. C'est un espace qui le fascine désormais. Mais je pense que ce roman capte la double perspective que l'environnement urbain a sur les individus. Si, au début, Ozun considérait l'espace de manière pessimiste par rapport à ceux qu'il considérait comme ses amis, maintenant qu'il est celui qui est captivé par le monde de la ville, et que des personnages comme Costea Lipan soulignent l'aspect négatif d'un tel espace. Pour ces derniers, Calea Victoriei est le « champ de foire des vanités. Ici, ils affluent tous, de tout le pays, pour montrer leurs manteaux, leurs joues bien nourries, leurs voitures coûteuses, le prix de la lâcheté et de la vente ».¹⁰⁵ En référence aux deux aspects de la rue évoqués ci-dessus, le sociologue Anthony Giddens évoque

¹⁰⁴ Anthony Giddens, *Sociologie*, trad. Oana I. Gheorghe, Ed. Tous, București, 2010, p.851.

¹⁰⁵ Cezar Petrescu, *op. cit.*, p. 147.

également une autre théorie de la société urbaine. C'est la thèse de Wirth dans laquelle il analyse l'urbanisme comme une manière de concevoir et de vivre la vie. Ainsi, par définition, la ville contient un grand nombre d'habitants qui vivent très proches les uns des autres mais, en même temps, ne se connaissent pas personnellement, ce qui explique le manque de cohérence entre la majorité des individus, une caractéristique que l'on retrouve au pôle opposé dans les zones rurales, comme dans les romans se déroulant dans le village roumain. En ce sens, le roman de Cezar Petrescu acquiert un caractère social, car il rend compte de la société du Bucarest de l'entre-deux-guerres, avec nombre de ses travers, à travers la diversité des personnes qui ont donné vie à une rue : « Sur Calea Victoriei, il y a un débordement sans épuisement, de tous les coins de la capitale, de tous les coins du pays.»¹⁰⁶ Cette nuance de variété est également saisie par d'autres auteurs tels que G. Călinescu dans *Cartea nunții* en contrastant «la maison aux mites» et la modernisation de la ville, mais laissée dans l'ombre par Hortensia Papadat-Bengescu, car l'accent principal est mis sur la complexité des personnages, l'indice spatial complétant l'image des acteurs : l'attraction de Mini pour la «Forteresse vivante» ou le désir de conquérir l'espace, comme on le voit chez Coca- Aimée.

Je pense qu'il est approprié d'évoquer une dernière image de la route de la victoire dans ce roman, capturée dans le sixième chapitre du livre. La première partie du chapitre, à laquelle l'auteur nous a habitués tout au long du roman, donne ici une vision sombre de cette rue : « Demain, après-demain, Calea Victoriei sera déserte... Une ruine historique, un souvenir. Ce n'est pas la première fois que les

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 206.

villes changent leur centre de gravité. C'est une loi. »¹⁰⁷ L'écrivain transfère donc dans l'œuvre son propre point de vue sur ce que cette rue a représenté, sur un plan symbolique, dans le sens où des individus lui ont attribué certaines significations. Il est surprenant de constater comment, dans les années 1930, il parvient à voir la spatialité de Bucarest projetée comme un arbre. L'adresse directe aux lecteurs est assumée :

« Vous voyez, pour moi, Calea Victoriei apparaît toujours comme un arbre. (Ne riez pas, je vous avais prévenu que c'était une idée de vieux !) Un arbre enraciné dans Lipscani et dans cet enchevêtrement de rues voisines, avec des banques, des maisons de bourse, usuriers, grossistes, avec des magasins toujours propres et vides jusqu'au soir. D'ici, toute la ville pompe le jus de la vie (...) La tige me semble être toute la partie, d'ici, de la Poste et du Dépôt, jusqu'à la Tête de Pont (...) Et là, en haut, à partir de la Tête de Pont, s'étend la route et les ruelles sinueuses. »¹⁰⁸

L'association avec l'arbre n'est pas accidentelle. Par la métaphore des créatures qui mènent la vie dans un arbre, comme les insectes ou les chenilles, il suggère que ceux qui définissent l'espace sont aussi ceux qui le détruisent. Mais la composante spatiale est aussi un aimant qui attire les individus, et la plupart des romans de l'entre-deux-guerres semblent très bien l'illustrer. De plus, elle ne fait pas que les attirer, elle les transforme. Dans une ville comme Bucarest, que ce soit le Bucarest de l'entre-deux-guerres, les gens sont prêts à faire des compromis qu'ils n'auraient pas faits dans d'autres circonstances et dans un autre espace. Et l'exemple le plus pertinent dans ce cas est Constantin Lipan, que le début du roman saisit pendant sa « fuite » de la province, et la fin montre sa transformation au point qu'il accepte

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 322.

¹⁰⁸ *Ibidem*

d'obéir aux lois imposées par les autres, même si elles ne sont pas légales, afin de sauver son fils.

Je reviens à l'image de la rue telle que décrite au chapitre VI. Je pense que c'est l'une des représentations les plus significatives de la spatialité qui transforme les gens, en l'occurrence Annie Mereutza, dont l'histoire « était courte. Et comme toutes les autres, banale dans ce Bucarest, sur cette Calea Victoriei et des naufrages. »¹⁰⁹ Cependant, son départ de la ville n'est pas une fuite qui la libère du « joug » qu'elle a subi, mais une fuite forcée, imposée, et à cet égard sa réflexion sur l'espace est une réflexion entourée de regrets : « C'est le dernier trajet sur Calea Victoriei, et il lui semble qu'ils passent comme les guillotins, dépouillés de tous leurs biens un jour d'exécution, dans une lumière livide, là où ils avaient été acclamés et maîtrisés. »¹¹⁰ Le départ est assimilé à la perte de l'espace original, sacré, mais Bucarest n'était pas un tel espace pour Anne, mais elle le suppose original. Mircea Eliade a souligné le malaise qu'elle ressentait à cet égard. La « ville vivante » attire les personnages à elle, les transforme, puis les détruit. Un espace de rêve désiré qui devient un cauchemar, une vision altérée du Bucarest de l'entre-deux- guerres, par rapport aux romans analysés jusqu'ici.

Le deuxième roman choisi dans l'œuvre de Cezar Petrescu est *Întunecare*, un roman dans lequel Bucarest reste dans une certaine ombre, étant donné sa situation temporelle au début de la Première Guerre Mondiale. La rue apparaît ici aussi configurée, mais pas avec la même intensité que dans le roman *Calea Victoriei*. Mais la vision que nous avons vue ci- dessus ne disparaît pas pour autant. Les gens

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 324.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 327.

semblent porter le même masque d'anonymat, d'inconnu. La rue symbolique Calea Victoriei apparaît ici comme un élément clé de l'intrigue dans le sens où elle est le témoin du début de la guerre, et son apparition est de celles qui façonnent l'atmosphère du roman : « Les passants se précipitent vers Calea Victoriei. Les chariots s'enchaînaient sans repos. »¹¹¹ Cet état d'esprit imprègne toute la société bucarestoise, allant jusqu'à changer les noms des rues en fonction du héros du moment, montrant en fait la rapidité avec laquelle la célébrité se gagne et se perd : « Les boulevards du centre de la capitale reçoivent leurs inscriptions, souvent à chaque changement de régime. »¹¹² La guerre est un facteur décisif dans le déplacement de la focalisation spatiale de Bucarest vers les provinces, vers Iași, mais aussi vers le front, de sorte que Calea Victoriei avec tous ses Bucarestois se déplace vers le nord, restant un désert. C'est une fuite de l'état de siège, une fuite forcée cette fois encore (certes dans des circonstances différentes, mais forcée), un lieu où ils reviendront avec de nouveaux idéaux qui ne seront pas réalisés. Le regret envers Bucarest est évident : « Iași n'est pas une ville où l'on peut vivre ». ¹¹³ Par conséquent, le retour au centre est inévitable, de sorte que « La ville était baignée d'une lumière irréaliste, la lumière des étoiles. »¹¹⁴ En revanche, le regret de Radu Comșa n'est pas lié à Bucarest, mais au front, un espace qui le marque physiquement et moralement, ce dont témoigne son retour dans cet espace qui a perdu sous l'impérialité du temps toute trace de guerre. Le cimetière est

¹¹¹ Cezar Petrescu, *Întunecare*, Ed. Albatros, București, 1980, p. 63.

¹¹² *Ibidem*, p. 67.

¹¹³ *Ibidem*, p. 169.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 458.

peut-être le seul témoin de ce que la bataille a signifié. Petit à petit, tout retrouve son éclat d'avant-guerre, Calea Victoriei elle-même.

Jusqu'à présent, nous avons vu que la rue devient un symbole de l'espace urbain, un lieu qui attire une multitude de personnes différentes, anonymes, par lesquelles elle est définie. C'est aussi un moyen d'orientation comme dans Călinescu, un prétexte dans Mihail Sebastian ou un créateur d'atmosphère, ce qui peut être observé dans tous les romans analysés jusqu'ici, peut-être moins dans Blecher.

Je m'arrêterai brièvement sur deux des romans de Mircea Eliade, à savoir *Nuntă în cer* et *Întoarcerea din rai*, car je pense qu'il y a dans ces romans une certaine nuance que l'espace met en évidence. Le premier roman tombe, selon la typologie de Nicolae Manolescu, dans la formule du roman ionique¹¹⁵ et est « la plus proche en formule narrative des romans fantastiques, sans avoir ce caractère. »¹¹⁶ Eliade apporte au concept du roman une perspective particulière qui le distingue de ses contemporains. La réception critique de l'époque était, comme on pouvait s'y attendre, divisée en deux camps. Cependant, je ne souhaite pas discuter des jugements de valeur qu'ils portent, car cela ferait prendre à la thèse une direction complètement différente, et ce que je veux faire est en fait une analyse de l'espace, ce qui explique pourquoi je me suis concentrée sur les deux romans mentionnés. Il est vrai que *Nuntă în cer* a une dose de fantaisie enveloppée dans l'histoire, comme le souligne Manolescu, mais il se déroule dans un Bucarest de l'entre-deux-guerres dans lequel la rue joue un rôle important. Avec pour toile de fond la rencontre d'Andrei

¹¹⁵ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu asupra romanului românesc*, Ed.100+1 Gramar, București,1999.

¹¹⁶ Idem, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 863.

Mavrodin et de Barbu Hasnaş lors d'une partie de chasse, le récit est construit comme une confession entre les deux sur les amours qui les ont marqués. Ainsi, l'atmosphère de Bucarest est rendue par l'analepse. La première mention de la ville n'apparaît que dans le deuxième chapitre, avec la mention du boulevard Take Ionescu ou le boulevard Brătianu dans la scène où Andrei accompagne Ileana chez elle. La faible lumière de la rue devient le complice du personnage. La rue - un symbole - est également présente dans ce roman : « Je suis sorti dans Calea Victoriei et elle semblait déserte, sale. »¹¹⁷ La suggestion du passage dans lequel il est mentionné est la même que celle que nous avons rencontrée et analysée dans Cezar Petrescu, dans le sens où le personnage mentionne divers lieux à partir de ce point : vers La Poste, le Cercle Militaire, le parc Cişmigiu, Cotroceni, la Forteresse Universitaire, la Foire, l'Hôpital Militaire. Tous ces éléments constituent un système d'orientation dans l'espace urbain de Bucarest. Dans le roman d'Eliade, nous ne trouvons pas de description physique de la rue, mais plutôt l'atmosphère de la ville et des rues qui complète la description réaliste, de sorte que, comme nous le verrons dans un prochain sous-chapitre, les personnages en viennent à s'identifier à l'espace, à la ville dans son ensemble, d'une manière similaire aux œuvres d'Hortensia Papadat-Bengescu ou même à celles de Călinescu, mais différenciée des deux romans de Cezar Petrescu, car la rue devient un symbole de la société bucarestoise à laquelle les acteurs se rapportent et sont liés.

Dans le roman *Întoarcerea din rai*, la rue, composante de l'espace de la ville, apparaît dans le même rôle de témoin du

¹¹⁷ Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986, p. 202.

personnage, de sorte que son apparence est en adéquation avec ses sentiments, expliquant ainsi le lien entre espace et personnage.

Par conséquent, si je devais répondre à l'une des questions du chapitre théorique, je pourrais dire qu'entre les deux instances narratives s'établit une relation d'interdépendance de sorte que le personnage détermine l'espace et vice versa, confirmant ainsi les théories de la philosophie moderne mentionnées dans le premier chapitre. Là encore, les noms des rues et des boulevards semblent nous servir d'orientation, une nécessité qui découle probablement du sentiment de désorientation qui caractérise le monde moderne, comme en témoignent les études critiques sur la modernité et la postmodernité. De plus, nous pourrions suivre la théorie de Robert T. Tally Jr.¹¹⁸ qui trouve une solution à ce sentiment, celle de dessiner une carte qui représente, de son point de vue, une image fictive de l'espace dans lequel l'individu vit. Il affirme que la littérature est, en ce sens, une carte parce qu'elle fournit aux lecteurs une orientation au sein du discours narratif, elle leur donne l'occasion de comprendre le monde dans lequel d'autres ont vécu, vivent ou vivront, l'univers fictionnel comprenant des descriptions de l'espace, des signes de localisation dans cet espace, autant d'éléments qui aident le lecteur à comprendre l'espace. Les noms des rues, des maisons et des bâtiments mentionnés ont précisément ce rôle d'orientation. Dans le roman d'Eliade, on mentionne Calea Victoriei, le Boulevard Ferdinand, la rue des Acacias (Strada Salcâmilor), la rue Grigore Alexandrescu, Calea Griviței ou la rue Mântuleasa. Là encore, il n'y a pas de description physique de la rue, seulement une description de son atmosphère.

¹¹⁸ Voir *ci-dessus*, p. 24.

Le roman roumain de l'entre-deux-guerres est un roman qui porte à l'attention du lecteur différents types de conflits, encadrés dans une spatialité qui cherche à recréer une certaine image de l'univers fictionnel. Réaliste ou subjectif, l'espace est soit un témoin silencieux, soit un « personnage » impliqué avec le protagoniste dans son évolution. Des œuvres comme celles analysées jusqu'à présent ou celles de Gib Mihăescu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu ou Mihail Sebastian synthétisent l'image d'un espace qui remplit de multiples valeurs, bien que certaines aient été fortement critiquées, allant jusqu'à nier leur caractère romanesque dans certains cas.

2.3. Les parcs / les jardins

La spatialité externe est définie par différents éléments, parmi lesquels le premier analysé est la rue/les rues, composante dominante de l'espace urbain, tandis que la spatialité rurale est définie par les ruelles, mais surtout par le centre du village ou la clairière où se déroule la ronde. Parallèlement, l'indice spatial est également reconstruit à partir d'éléments tels que les parcs, les jardins ou les espaces qui remplissent leur rôle.

Les parcs et les jardins sont des lieux spécialement conçus pour les loisirs. Dans le roman de l'entre-deux-guerres, ils étaient l'un des moyens par lesquels les personnages « fuyaient » l'espace urbain de la rue ou des immeubles, et constituaient donc un élément caractéristique de la ville. En fait, la plupart des œuvres que j'analyse dans cette recherche se situent dans ce type d'espace, que ce soit à Bucarest ou dans une autre ville, dans le pays ou à l'étranger. Certes, les premières prédominent, mais nous verrons aussi des œuvres qui

dépassent le topos de Bucarest et parviennent à rendre des images mémorables.

L'espace extérieur crée une image particulière chez Max Blecher, même si l'espace intérieur domine la plupart des œuvres. Comme je l'ai soutenu dans un article¹¹⁹ sur le thème de l'espace dans les romans de l'auteur en question, l'œuvre *Întâmplări din irealitatea imediată*, met en avant la représentation d'« espaces maudits», comme les appelle le personnage lui-même, certains intérieurs, d'autres extérieurs. Ce n'est pas seulement la chambre à coucher qui provoque ses crises d'identité : « Il m'arrive parfois de ne pas savoir qui je suis ni où je suis »¹²⁰, mais aussi certains lieux de la ville qui le font sortir de la réalité fictive pour entrer dans une autre, une sorte d'insertion dans le cadre des réalités. La solitude du personnage est évidente, et cela se traduit par un besoin d'isolement, de retraite dans des endroits comme le parc de la ville « où personne ne se promène jamais ». En utilisant la dichotomie sacré-profane (Mircea Eliade), nous pourrions dire que ces lieux isolés représentent l'espace sacré, désacralisé, cependant, par la présence du personnage. L'idée même de jardin ou de parc renvoie à l'image d'un espace primordial. C'est ce paysage qu'analyse le critique italien Rosario Assunto, c'est ce qui reste après la désacralisation du monde. Le rendu de ce lieu est obtenu par l'utilisation de la description, subjective, qui tient compte de la focalisation interne. Ainsi, le parc était un parc dans lequel « les

¹¹⁹ Georgiana Argăseală, *Problematica spațiului în romanul blecherian*, éd. citée, p. 18-29.

¹²⁰ Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, Ed. Art, București, 2011, p. 33.

buissons d'églantier qui l'entouraient s'ouvraient d'un côté sur le paysage désolé d'un champ déserté. Il n'y a pas d'endroit au monde plus triste et désolé. Le silence s'étendait sur les feuilles poussiéreuses dans la chaleur étouffante de l'été. (...) L'endroit était sauvage et isolé; sa solitude semblait sans fin. »¹²¹ Si nous tenons compte de la relation d'interdépendance établie entre le personnage et l'espace, nous pouvons dire que le parc et le jardin sont des *constructions mentales* (Rudolf Arnheim) du personnage dans le sens où il intériorise ce qu'il voit. Dans l'œuvre, le personnage accède à un *méta-espace* (Assunto), une théorie également soutenue par Gilbert Durand qui affirme que l'individu perçoit l'espace extérieur et que cette expérience se transforme en une expérience intérieure, devenant ainsi un *espace mental*, un espace intime, un espace vécu. Ce qui existe au-delà de ce que nous percevons visuellement devient un méta- espace, un espace mental à travers une construction mentale, et le travail de Blecher semble réunir les trois perspectives sur l'espace. Il s'agit d'espaces qui marquent le personnage depuis son enfance, de sorte que la reproduction spatiale apparaît comme une évocation, une perspective qui soutient l'idée de la représentation de l'espace comme une construction mentale.

L'espace extérieur est encore rendu par l'énumération par le personnage de lieux tels que celui de la périphérie de la ville, dont les éléments préparent - préfigurent la crise : la descente vers la rivière, les sensations olfactives. Les passages entre les deux types de perception de l'acteur sont captivants, car ils sont marqués par la

¹²¹ *Ibidem*, p. 35.

description de l'espace. Le parc est également capturé après la scène des funérailles du fils de l'un des photographes itinérants :

«Le parc était laissé en arrière, désolé et désert, dans la foire, la mort se prêtait donc aussi à des décorations factices et nostalgiques, comme si la foire avait formé un monde à part, dont le but était de démontrer l'infinie mélancolie des ornements artificiels, du début à la fin de la vie, et avec l'exemple vivant d'existences pâles, consumées dans la lumière d'encre du *panoptique*, ou dans la salle au mur sans fin, perdue dans des beautés supraterrrestres, des panoramas de photographies.»¹²²

Le sens normalement attribué à un parc ou à une foire est ici supprimé car il n'y a pas de joie, mais de la tristesse. L'espace se métamorphose et entre en tandem avec les expériences des personnages. La comparaison captée montre l'identification de la fête foraine comme un autre monde, différent de celui que nous connaissons, dans le sens où son rôle semble être de montrer la «tristesse d'être» (Emil Cioran)¹²³. Cet indice narratif joue donc un rôle actif et dynamique dans le roman de Blecher, et non pas un rôle silencieux, comme nous l'avons vu dans certaines des œuvres déjà analysées. Ce sens a été identifié par Alexandru Arion : « La narration ne peut s'exprimer qu'en définissant un espace spécial, qui devient lui-même un espace de personnages subtils et, peut-être paradoxalement, abstraits (...) L'histoire vit à travers cet espace-personnage. »¹²⁴ C'est le rapport du personnage à l'espace qui donne son charme à la fiction,

¹²² *Ibidem*, p. 69.

¹²³ Emil Cioran, *Tristețea de a fi*, dans „Gândul românesc”, Nov. 1934, no.11, disponible en ligne sur <http://miscarea.net/geek/article.php?story=2008113014311770&mode=print>, consulté le 1^{er} déc. 2017.

¹²⁴ Alexandru Arion, *Spațiul în literatura fantastică*, dans « România Literară », consulté le 5 Sept. 1998, n° 36, de, p.12-13.

de sorte que l'on peut parler d'un jeu de perception sur l'espace, un jeu entre le conscient et l'inconscient.

Dans le deuxième roman, *Inimi cicatrizate*, la perspective narrative s'éloigne du journal intime. Mais le lien entre le personnage et l'espace est fort car, encore une fois, l'espace est étroitement lié aux expériences de l'acteur. L'acceptation de sa maladie (maladie de Pott) et de son état est difficile, ce qui se remarque dans la description de l'espace intérieur, mais aussi extérieur. Par exemple, le dimanche était le jour où tous les patients étaient emmenés à l'air libre dans le jardin du sanatorium. Ce reste d'espace sacré apparaît dans cette séquence complètement désacralisée : « Quelques pauvres mètres d'herbe sèche et quelques buissons de roses mortes formaient tout le jardin. C'était un jardin humble et triste, enfermé entre des murs comme un animal souffrant dans un enclos. »¹²⁵ L'espace physique extérieur, un espace déconsacré, complète à la fois l'atmosphère du lieu et les patients. Il ne s'agit pas seulement d'une fermeture physique de l'espace, mais sa signification va jusqu'à suggérer l'isolement involontaire des malades par rapport aux autres, un isolement qui se fait à plusieurs niveaux. D'autre part, la représentation de l'espace physique extérieur apparaît également dans les promenades qu'Emanuel fait avec Solange :

« Un terrible temps d'automne avait commencé, avec de petites et fréquentes averses qui striaient les rues d'un fin tamis, dans une lumière grise de sous-sol, avec de rudes rafales de vent dans une ville déserte, dans des après-midis aériens et infiniment fragiles.... La place était vide. L'océan lavait les vagues soyeuses d'une écume jaune et pâle. Ils ont surtout traversé la campagne, le long d'étroites routes désertes, à travers des dunes de végétation hivernale, avec d'énormes herbes comme des épées sorties du sable et des épines

¹²⁵ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p. 60.

sèches sur des étendues sans fin, comme de véritables fléaux meurtris et meurtrissables de la terre. »¹²⁶

La relation amoureuse entre Solange et Emanuel est une autre tentative de maintenir la normalité, mais elle aussi est façonnée par des images déprimantes de l'espace. La pluie, la ville déserte, les routes isolées, leur image de la fin du monde rappellent la façon dont l'amour est perçu par les symbolistes. Le désir d'être seul, d'être isolé du reste du monde, n'est pas non plus absent de ce roman, bien que les tentatives de mener une vie normale y soient évidentes. Il préfère cependant se retirer dans un endroit connu de lui seul, un endroit où il n'avait même pas emmené Solange, son amie/sa petite amie. Il se promène, à la recherche de cachettes loin de l'agitation de la ville : «En dehors de la ville, il y avait un endroit tranquille, complètement isolé du trafic, où il allait souvent quand il était seul. Il n'avait jamais amené Solange là-bas. Il gardait ce refuge pour des heures de solitude complète.»¹²⁷ L'espace devient un refuge, un élément que l'on retrouve également dans le premier roman. Son désir de s'échapper du sanatorium se réalise en déménageant à la villa Elseneur, un endroit où elle trouve la paix.

L'image du sanatorium de Berck réapparaît dans le volume publié à titre posthume *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*. Mais cette fois, la description de l'espace est plus détaillée que dans le roman précédent. Le parc et le jardin sont des éléments qui jouent le même rôle de refuge et de retraite. Je les mentionne parce que la manière dont ils sont représentés renverse la théorie de Durand selon

¹²⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 97.

laquelle l'espace physique se transforme en espace mental. Dans ce cas, la construction de l'espace se fait à partir d'une image mentale qui est ensuite convertie en une image physique, visible : l'espace est-il une projection de la perception du personnage dans ce roman ? Oui, car le lecteur n'y a accès que dans la mesure où le personnage narrateur le lui permet. En voici la preuve : « Lors d'une de ces promenades, j'ai découvert mon jardin en rêve. Il était difficile de soupçonner que, dans les circonstances de Berck, on puisse trouver un tel parc (...) Il était, en outre, également difficile à découvrir, car il était bien caché derrière un rideau d'arbres et entouré de murs épais et hauts. »¹²⁸ C'était autour d'un « château » qui se trouvait à la sortie du village. L'idée de l'existence d'un tel espace à la limite entre l'espace habité et l'espace inhabité renvoie au concept de *paysage* au sens de Rosario Assunto, car c'est cette limite, cette frontière qui sépare l'espace du paysage, ce dernier disparaissant avec la désacralisation du monde. L'image du jardin frappe le personnage : « C'était, bien sûr, la chose la plus splendide et la plus harmonieuse que j'aie jamais vue ! (...) C'était le jardin que j'avais souvent vu dans mes rêves, et je n'étais presque pas étonné de le trouver si exact. »¹²⁹ Le jardin semble être tiré du Paradis. D'ailleurs, Chevalier et Gheerbrant définissent ce topos comme « le symbole du Ciel terrestre, du Cosmos dont il est le centre, du Paradis céleste qu'il incarne, des états spirituels qui correspondent aux séjours au Paradis. »¹³⁰ C'est l'état dans lequel se trouve le personnage lorsqu'il a un accès direct à cet espace, d'où son

¹²⁸ Max Blecher, *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, éd. citée, p. 39.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹³⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol II, p. 107.

désir de retourner en permanence dans un lieu qui semble emprunté à un espace sacré. Nous pouvons dire que le jardin fait partie de ce qu'Assunto définit comme le *méta-espace*, mais sans nier le fait qu'il existe d'autres éléments de spatialité que nous pouvons inclure sous la même coupole, comme le paysage décrit dans les scènes où les personnages voyagent d'un endroit à l'autre, un espace vu en mouvement.

Le jardin est illustré différemment, mais il présente des caractéristiques similaires, dans une certaine mesure, à celles de l'œuvre de Blecher et de l'œuvre d'Hortensia Papadat-Bengescu. Dans le roman *Fecioarele despletite*, une telle image est capturée au début du livre, lorsque Mini se promène dans le domaine de Prundeni :

« C'était un domaine enchanté. Les vaches étant dans des étables modèles, les chevaux dans des écuries fantaisistes, les poules dans des poulaillers plus propres qu'une cage, et les fleurs, apparemment artificielles dans leur discipline, n'ont rien avoué du secret qu'elles auraient pu connaître. Il était même sorti par la porte qui donnait sur le champ, ouverte, étonnée elle aussi, et s'était engagé dans l'allée de superbes peupliers, qu'il avait admirés de loin en d'autres temps. L'allée récemment arrosée, avec ses profils hérissés de peupliers pairs, contre la plaine sereine était bien plus belle de près.»¹³¹

Ce n'est pas le jardin que nous trouvons à Blecher, bien qu'ils aient un point commun : la perfection de leur aménagement et la présence de fleurs qui donnent une impression d'artificialité par la discipline de leur disposition. C'est comme si l'on tentait de reconstruire l'espace sacré. Rien ne sort du lot, et tous deux apparaissent autour d'un espace intérieur -la maison- ou comme on les appelle, « le château » et « le domaine ». Il semble que ce soit une

¹³¹ Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, éd. citée, p. 16.

façon de se détacher de l'extérieur, de se mettre à l'abri du danger, de l'inconnu. Dans les deux exemples, l'entrée ou la sortie de cet espace se fait par la porte. Chez Blecher, le personnage est mis en situation de le chercher pour y entrer alors que chez Hortensia Papadat-Bengescu, c'est une porte de sortie. La présence de la porte d'entrée avec le point de vue et la courbe qui a enthousiasmé la famille Hallipa est l'élément qui attire l'attention du personnage, ainsi que celle du lecteur : « La fameuse courbe, dont les propriétaires étaient si fiers, la courbe de la large allée, si durement battue de sable fin qu'elle ressemblait à de l'asphalte, la noble courbe de la calèche qui, depuis la grande porte en fer forgé, contournait les gros bosquets de sapins et s'arrêtait avec un roulement de sabots sur le large pavé de pierre cubique devant l'escalier principal.»¹³² Georges Perec¹³³ analyse ces catégories d'espace dans son étude et mentionne que le portail ou la porte est une sorte de barrière qui remplit différents rôles. D'un côté, ils nous protègent, de l'autre, ils nous ferment au reste du monde. La porte brise l'espace, le divise et implique la fermeture, le retrait. Elle devient donc le seul moyen de communiquer avec le monde : « Dans un royaume gelé, le seul signe de désordre était ces portes ouvertes.»¹³⁴ Chez Blecher, au contraire, la porte est cachée et fermée.

Le jardin, en tant que refuge, est une sous-catégorie que l'on retrouve également dans un autre roman de l'entre-deux-guerres. Il n'a pas la même nuance car c'est un espace qui devait être transformé en parc, mais qui n'a jamais été réalisé à cause de la guerre. L'histoire de Gelu et Adriana (les protagonistes du roman de Mihail Sebastian

¹³² *Ibidem*

¹³³ Georges Perec, *op.cit.* p. 73.

¹³⁴ Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 16.

Oraşul cu salcâmi) tourne autour des promenades qu'ils font « entre les vignes ». C'est une zone située à 20 km du Danube, « une grande île avec des arbres et des plantes aquatiques. »¹³⁵ C'est l'eau (à un niveau symbolique, elle a une double valence) qui isole le parc de la ville, et la peur du familier se manifeste d'abord dans le désir d'Adriana de rechercher la ville, de sentir sa protection. Toutefois, cette perception change au bout d'un moment, car l'endroit parvient à les captiver par sa beauté et sa tranquillité. Le désir de s'échapper de l'espace intérieur les conduit à « Entre les vignes ». La promenade se fait après avoir quitté le cinéma le soir, quand « les rues étaient toutes vides, et les réverbères clairsemés éclairaient de temps en temps un mur blanc, une cour déserte. »¹³⁶ Le silence de la route est celui qui annonce l'absence de tout bruit sur l'île, destiné à troubler leur tranquillité. En même temps, je dois mentionner ici que le lien entre les deux espaces est le pont, qui dans la compréhension de Chevalier et Gheerbrant apparaît comme un passage initiatique.¹³⁷ De ce point de vue, nous pourrions analyser l'évolution de la relation entre les deux. Cependant, je poursuivrai en analysant l'espace, qui est frappant dans les images décrites et dans sa différence avec la ville. La route là-haut crée une image dédoublée, d'un côté perdu dans la nuit noire, et de l'autre côté les ombres de la forêt. Cet endroit était connu dans les moindres détails par les personnages, et leurs promenades semblaient avoir suivi un itinéraire bien établi : « Ils ont fait le tour de l'île dans une allée circulaire, qu'ils connaissaient dans les moindres détails. Le ploiement d'un arbre, le dessin d'une branche de saule, une

¹³⁵ Mihail Sebastian, *Oraşul cu salcâmi*, éd. citée, p. 103.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 105.

¹³⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, vol. III, p. 118.

clairière, un détour. Ils pouvaient suivre la trajectoire de la voiture les yeux fermés. »¹³⁸ Adriana pouvait dire dans quel coin de l'île ils se trouvaient après que les étoiles s'étaient couchées. La seule chose qui troublait le calme de cet endroit était leur présence même. En revenant aux images que nous avons analysées précédemment, nous pouvons trouver un point commun : un espace divin désacralisé par la présence des personnages, reprenant la théorie d'Eliade. En fait, comme nous l'avons déjà dit, les théoriciens modernes caractérisent la société moderne par le sentiment de désorientation provoqué par ce phénomène du profane. Dans ce cas, nous pouvons à nouveau parler du désir de retrouver le sacré, le bonheur. Et pour les personnages, l'île est un tel espace. Ils aimaient écouter le silence, l'immobilité, le calme du lieu, le préférant aux soirées « oppressantes, poussiéreuses, pleines de bruits, d'aboiements de chiens, de gramophones, d'aboyeurs » car ici, « la nuit était intacte, son mystère végétal était entier. »¹³⁹ L'île - le parc inachevé - devient un lieu désiré, rêvé par Gelu et Adriana, par Cecilia et Victor, étant un complice de leur amour alors que dans Hortensia Papadat-Bengescu et Blecher, les valences acquises sont totalement différentes. Un point commun, et beaucoup de leurs propres points. Ici aussi, il y a le Parc Cișmigiu où « Les arbres noirs et nus, alignés trop bien désignés dans la lumière blanche des ampoules et des ombres fixes sur le lac gelé »¹⁴⁰ remplissant la même fonction, mais sans en faire une description large.

Le parc réapparaît dans les romans de Mircea Eliade, avec des descriptions plus ou moins détaillées. Le besoin de se trouver d'Andrei

¹³⁸ Mihail Sebastian, *op.cit.*, p. 109.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 110.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 230.

Mavrodin s'exprime dans son désir de marcher dans les rues de Bucarest. Dans ce contexte, le personnage choisit une ruelle solitaire pour se promener pendant que les lanternes sont allumées et pense à la rencontre avec Ileana. Alors que la nuit tombe et qu'il entend l'horloge de la cathédrale Saint-Joseph annoncer 17 heures, il quitte rapidement le parc et se dirige vers Ileana sans craindre d'être vu. L'espace extérieur est perçu comme un moyen de supprimer le temps dans le désir qu'il passe plus vite. Ainsi, les moments de réflexion sont combinés à des moments d'attente. Les parcs et jardins d'été de Bucarest apparaissent également dans les scènes où évolue la relation entre les deux. Ils partent ensemble à la conquête de l'espace, et Ileana en vient à l'aimer : « Elle le découvrait jour après jour, s'éprenant de la mélancolie de ses crépuscules, de la limpidité contre nature de son ciel, de ses vieux trottoirs, rongés par les pluies, sur lequel le pas sonne triste, solitaire. »¹⁴¹ Le parc semble acquérir dans ce roman le rôle que la caméra jouera dans d'autres romans, à savoir celui de complice des deux. D'ailleurs, ce n'est pas le seul cas. On trouve des séquences similaires dans le roman *Maitreyi*, dans lequel l'espace extérieur semble remplir les mêmes fonctions. Par exemple, les promenades dans la forêt près de Calcutta, où un nouvel élément, le lac, fascine Allan parce qu'il s'agit de la seule chose artificielle dans une « ville sortie de la jungle ». Le parc lui donne un sentiment d'infini, bien qu'il soit conscient de sa clôture, de la limite imposée d'un côté par la voie ferrée et de l'autre par la route et les faubourgs de la ville. C'est une vision qui recoupe en certains points celle de Blecher : « J'aimais me promener le long des allées et descendre au bord de l'eau, où les arbres

¹⁴¹ Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, éd. citée, p. 202.

plus jeunes, poussant après l'achèvement des travaux, grandissaient librement, avec une individualité parfaite, entrevoyant comme une jungle d'où ils avaient jadis été là et s'efforçant de retrouver cette liberté perdue. »¹⁴² Si dans le cas des autres œuvres analysées, l'espace semblait être aménagé pour une reconstitution d'un espace primordial, dans le présent exemple le sens est inversé dans le sens où dans un espace qui pourrait être caractérisé par la sacralité, l'individu est intervenu. Bien que le parc conserve des réminiscences du sacré, il devient profane. Ainsi, nous voyons la théorie d'Eliade sur cette dichotomie mise en œuvre dans la littérature. Si chez Blecher, Hortensia Papadat-Bengescu et Mihail Sebastian, les seuls éléments qui « profanaient » cet espace étaient les personnages, chez Eliade, la métamorphose de l'espace du sacré au profane est évidente. L'idée du bonheur absolu que le sacré peut conférer à un lieu est transposée à travers les fiançailles entre Maitreyi et Allan, dont la solennité est inconnue de ce dernier, d'où la mentalité de la jeune fille. Le rituel de l'union des deux inclut la terre et les éléments de la nature : « Je me lie à toi, ô terre, pour être à Allan et à personne d'autre. Je grandirai de lui comme l'herbe de toi. (...) Tu m'entends, terre mère, tu ne me mens pas, ma mère (...) La pluie sera notre baiser... »¹⁴³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant soulignent que « ayant un caractère sacré, ce rôle maternel, la terre intervient dans la société comme garante des vœux. »¹⁴⁴ Par conséquent, l'union entre les deux et le rituel de sa mise en œuvre soutiennent l'idée que le parc rappelle un espace sacré. La

¹⁴² Idem, *Maitreyi*, Ed. Minerva, București, 1986, p. 106.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 107.

¹⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 42.

suggestion que le parc est sublime pour les amoureux réapparaît dans l'œuvre d'Eliade, mais pas avec la même intensité.

Un rôle différent du jardin apparaît dans le roman *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu où l'espace fermé du sanatorium et de la chambre est prolongé par le jardin où Puiu Faranga sort après trois semaines d'isolement. Le personnage semble éprouver un sentiment de liberté, mais l'image de lui près des barreaux qui marquent la limite entre l'espace extérieur du sanatorium et le jardin lui-même est une image qui marque en fait l'impossibilité de franchir la barrière. À travers la grille de la rue, Puiu voit passer un tramway vide, une voiture qui klaxonne, deux enfants qui s'enfuient en les regardant. Dans le silence, il voit une maison de l'autre côté de la route qui lui rappelle celle qu'il a habitée à Iași pendant la guerre, et son numéro, treize, provoque toutes sortes de superstitions à son sujet. C'est la seule image dans laquelle le jardin est illustré. Il est vrai que dans le roman de Blecher, l'image du jardin du sanatorium apparaît également au changement de saison, mais la limitation était donnée par la condition des personnages, qui pouvaient toutefois quitter cet espace lors de leurs promenades en calèche. Chez Rebreanu, quitter l'espace était impossible. On ne peut donc plus considérer le jardin comme un espace rêvé, un espace dans lequel le personnage trouve la paix, une vision qui vient de l'extérieur, pour Puiu Faranga il semble n'avoir aucune importance, car il ne se rend plus compte de l'isolement dans lequel il se trouve. C'est un état de liberté qu'il est le seul à ressentir, causé par sa maladie, comme le montre la scène finale où il se laisse entraîner dans la danse de « Ciuleandra ».¹⁴⁵

¹⁴⁵ Nom d'une danse traditionnelle de la région du sud de la Roumanie, avec un rythme progressif accéléré.

Par conséquent, ils constituent des valences multiples d'un seul espace tombant dans le plan extérieur. Refuge, protection, idylle, isolement, autant d'images qui illustrent une partie de la spatialité du roman roumain de l'entre-deux-guerres, tableau complété par d'autres éléments comme ceux qui dessinent le cadre de l'action, éléments qui dépassent le rythme naturel des œuvres : de la ville à la campagne, de la province à la capitale, dans les deux sens.

2.4. La montagne, la plaine, la mer – paysages¹⁴⁶

Rosario Assunto distingue l'espace du paysage dans le sens où l'espace est une composante du paysage. Cette différence peut être identifiée dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres à travers les descriptions de ces lieux qui rassemblent l'image du paysage, au-delà de ce que l'homme a construit. Ce sont des passages saisissants par le jeu des distances et des significations qu'ils acquièrent. Dans certains romans, la mer prédomine, dans d'autres la plaine, mais il y a aussi des cas où le paysage se découvre dans une zone montagneuse, ce qui captive les personnages dans un certain sens. Chacune de ces composantes de la spatialité externe compose ce que nous définirons comme paysage dans l'acception de la critique italienne, surtout dans le contexte où certaines œuvres s'emparent de ces topos en dépassant l'environnement urbain.

Mihail Sebastian parvient à offrir dans l'un de ses romans une vision unique de l'espace, bien qu'il ne soit pas considéré comme un roman de valeur, comme le montre *Istoria...* de Călinescu ou celle de

¹⁴⁶J'utilise la notion de *paysage* dans le sens donné par Rosario Assunto dans *Peisaj și estetica*, (Ed. Meridiane, București, 1986), étude introduite dans l'analyse des concepts et mise en évidence dans le premier chapitre de ce travail.

Manolescu. Je répète que la sélection des œuvres pour cette analyse ne s'est pas fondée sur les jugements de valeur portés par les critiques, mais sur l'importance de l'espace et la manière dont il est façonné dans les romans. *Accident* est un roman qui se déroule au début des années 1930 et qui rompt avec le schéma d'une spatialité centrale, telle que Bucarest. Le prétexte à la rencontre des personnages est le titre même du livre : un accident de tramway. Le lien qui s'établit entre les personnages les amène à quitter Bucarest pour des vacances de ski à la montagne. Avec les peurs de Paul, mais aussi de Nora, c'est l'espace et même le paysage qui se construisent.

Les premiers signes apparaissent lorsque vous vous rendez en train à Braşov. Les images sont parfois filtrées par la fenêtre, comme l'objectif d'un appareil photo qui veut éterniser l'espace : la gare de Predeal, la crête du pic Omu « perdue dans les nuages »¹⁴⁷ ou Piatra Mare à l'aube, quand « les fenêtres sont devenues bleues, enfumées. Ils sont sortis de la nuit comme d'un long tunnel. »¹⁴⁸ Les derniers signes de spatialité se perdent alors qu'ils sont contraints de partir vers le massif de Postăvaru, qui se cachait sous une couverture de nuages, créant l'impression de sa disparition. Le chemin que Nora et Paul choisissent est un chemin qu'ils empruntent à pied, en suivant les signes spécifiques de la marche en montagne, « un compagnon de route (qui) les aurait précédés, s'arrêtant parfois pour les attendre derrière et leur montrer le chemin : par ci... par là... »¹⁴⁹ Sur un plan symbolique, on peut parler de l'attirance pour un lieu sacré, et l'image du paysage commence à se créer, lentement, à travers les mots (Robert

¹⁴⁷ Mihail Sebastian, *Accidentul*, éd. citée, p. 170.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 171.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 177.

T. Tally Jr.). Les immenses sapins enneigés, dont les branches ressemblent à des ailes abattues par le poids en vol, captivent Paul : « Trop beau. Un peu trop beau. On dirait que c'est fait exprès, préparé à l'avance ; les sapins sont trop nombreux, la neige trop grosse... Et ce silence colossal... »¹⁵⁰ Ce n'est pas un espace de rêve, du moins pour le moment. Elle captive l'acteur, Paul, présent pour la première fois dans ce lieu. Pour Nora, cela ne semble pas du tout étrange, ce qu'elle attribue au fait qu'elle a déjà été dans ces endroits auparavant. Pour Paul, l'impact est similaire à celui que ressent le personnage de Blecher en découvrant le jardin, dans sa perfection, « trop beau ».

Deux éléments marquent le caractère sacré du lieu, comme chez Hortensia Papadat-Bengescu et Blecher : la nature et sa perfection, mais aussi le silence. Chez ces trois auteurs, qu'il s'agisse d'un jardin ou d'un espace extérieur, ces éléments apparaissent. En d'autres termes, que l'on parle d'un espace fermé sur l'extérieur et extérieur à la maison (le jardin) ou simplement de l'extérieur, la valence qu'il acquiert est la même. La distinction est que, dans ce cas, nous pouvons parler de paysage et non d'espace, ce dernier faisant partie du premier, comme mentionné plus haut. Ce n'est pas un hasard si le désir de véracité est fort, car Paul ne peut croire ce qu'il voit ou ressent. C'est comme s'il faisait partie d'une histoire, ou d'une photographie, comme il le dit lui-même. Mais le paysage est perdu pour faire place à l'espace dans le contexte de l'arrivée des deux personnes au chalet. Il s'agit donc d'un espace qui conserve des réminiscences d'un espace sacré, mais dans ce cas, elles sont beaucoup plus fortement ressenties et soulignées, comme nous le

¹⁵⁰ *Ibidem*

verrons en poursuivant notre analyse. C'est l'image d'un espace primordial qu'ils désacralisent par leur présence. La fascination dont ils sont l'objet se transforme parfois en peur et en effroi. La double valence de l'espace est ici évidente. Pour Blecher, elle offrait le calme, pour Gelu, la sécurité, mais pour Paul, l'idée de s'isoler du monde, au-delà du sentiment d'insécurité, ne lui est pas étrangère car, sur le plan psychologique, il ne veut plus la quitter. Une frontière entre le conscient et l'inconscient qui n'est pas seulement représentée en ce qui concerne Paul. Après s'être installée dans le pavillon, Nora part skier et s'éloigne du bruit que font les gens dans le pavillon. Le chevauchement des plans est évident : « La lampe à piles était allumée et fixée sur le côté gauche, sur la poche supérieure de la tunique, comme un phare (...) Il ne se souvenait pas quand il l'avait allumée, ni quand il l'avait fixée au bouton la poche. »¹⁵¹ Dans cette scène d'errance, l'idée est suggérée qu'il s'agit d'un rêve, mais un rêve qui se rapporte à l'état de Nora après son premier accident. C'est comme si, à partir de ce moment, tout ce qui s'est passé était son point de vue («Je n'ai donc toujours pas réussi à me lever et à partir »¹⁵²).

Si une telle perspective devait s'avérer crédible, comment la perspective de Paul le saurait-elle ? On pourrait penser que le rêve s'arrête ici et que nous retournons à Bucarest, sur les lieux de l'accident. Mais non. Nous nous réveillons au même endroit, soumis à la blancheur et à la nature. Y a-t-il un rêve dans le rêve ? Et si oui, quelle est sa limite ? À quel moment revient-on à l'état initial d'où l'on est parti ? Ou plutôt, revient-on ou reste-t-on bloqué dans le rêve ? La fin du roman n'est pas claire... il est seulement mentionné que « C'était

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 186.

¹⁵² *Ibidem*, p. 188.

toujours le même rêve absurde, qui ne finissait jamais ». ¹⁵³ Même Paul a le même sentiment de rêverie, de rêve dont il ne veut pas se réveiller : « - Et toi, Nora, n'es-tu pas avec moi, dans le même rêve ? ... Tu es sûr que c'est vrai ? » ¹⁵⁴ Mais revenons à la problématique de l'espace, telle qu'elle se dessine dans ce roman. L'espace semble retrouver son caractère sacré à la tombée de la nuit. Tout le bruit que les gens faisaient disparus, laissant place à la montagne qui retrouve sa solennité, la montagne « retournant à son silence de pierre. De nulle part, pas un son, pas un craquement. (...) Le silence semblait aller jusqu'au bout du monde. » ¹⁵⁵ En outre, la symbolique de la montagne, telle qu'on la retrouve dans différentes cultures, est liée à l'idée de hauteur et de centre, remontant même à l'hypothèse de l'*axis mundi*, qui nous conduit à la transcendance, d'un espace profane à un espace sacré, car elle est considérée comme le lien entre le ciel et la terre, comme une ascension que l'homme doit faire (J. Chevalier, A. Gheerbrant). L'esquisse du personnage ne nous permet pas d'affirmer qu'il existe un tel lien entre Paul et la montagne. Mais son attirance pour cet espace est évidente, c'est un espace dont il ne veut pas sortir. Il y a une touche de sacré dans ce roman, que l'auteur l'ait voulu ou non.

Dans le chapitre où Nora et Paul décident de descendre à Braşov pour assister au concert de la veille de Noël organisé à l'Église noire, les routes qu'ils choisissent sont illustrées, comme dans une rêverie. De plus, Paul est quelque peu conscient du lien qu'il a désormais avec la montagne, avec l'espace, avec le paysage lui-

¹⁵³ *Ibidem*, p. 190.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 202.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 242.

même: « -Tu sais ce que je ressens, Nora ? Que je suis un loup qui est descendu de la forêt à la lisière de la ville... Et maintenant il n'ose plus aller plus loin. »¹⁵⁶ Il ressent la protection qu'offre l'espace à travers les grands arbres, à travers la neige blanche, à travers le silence colossal qui domine tout le paysage au crépuscule. C'est l'endroit où il se trouve et dont il ne veut pas sortir. La récupérer s'avère difficile. La remontée vers la cabane de Gunther est marquée par le silence des personnages et la complicité de la nature. La tempête de neige qui s'annonce les oblige à sortir de leur état de rêve, car sinon ils seraient perdus. La piste de ski devient une attraction inexplicable pour Paul. Il voulait s'éloigner de tout ce qui représentait des gens pour trouver un endroit où le calme régnait et où il pourrait trouver la solitude dont il avait besoin. Il ne peut pas reconnaître le passage du temps. La seule façon de sortir de cet état est de tomber de ses skis, sans se rendre compte qu'il a rejoint les rangs de ceux qui s'affrontent sur les pistes. En d'autres termes, il est retourné à l'endroit d'où il s'est enfui. Son évasion, cependant, lui donne le sentiment d'être un homme différent, « un homme libre ». Une rotation panoramique depuis l'endroit où se trouvaient les personnages permettait de voir ce qui se trouvait à la base de la montagne, le paysage qui définissait l'espace, et du point de vue de la distance, la perspective était telle qu'elle diminuait l'image des villes ou des villages, de sorte que ceux du sommet pouvaient être considérés comme supérieurs. Mais c'est une vision qui grince et qui ne peut être soutenue par le travail lui-même. Peut-être seulement à travers Paul, un personnage complexe, psychologiquement parlant, dans sa façon

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 259.

de regarder et de comprendre la vie et le monde lui-même. Il semble être un *outsider*, un étranger qui ne pourra jamais s'installer dans un nouvel espace (E. Bernea)¹⁵⁷. L'instabilité du temps et le brouillard lui-même peuvent être assimilés aux angoisses des personnages de Mihail Sebastian. Depuis le sommet de la montagne, on peut voir un jeu de lumière, ou plutôt un jeu de mise au point. L'indice temporel (hiver 1934-1935) est un facteur important. Le brouillard empêche l'œil d'apprécier l'environnement. Les moments où elle disparaît, laissant place au soleil, les acteurs tentent de capturer le maximum de paysage. Leur position est centrale, depuis la montagne ils peuvent voir avec un mouvement de 360°⁰, tout ce qui est devenu un espace profane, un espace duquel toute trace de sacralité a disparu :

« De ce point, on pouvait voir, quand c'était clair, tout le Pays de Bârsei, jusqu'aux montagnes de Făgăraș. C'était comme une fenêtre du mont Postăvaru ouverte vers la plaine, une fenêtre perdue au début de l'hiver dans les nuages et à travers laquelle, pendant quelques secondes, l'image ensoleillée de Brașov apparaissait le matin, pour disparaître à nouveau dans le néant. Les gens semblaient étourdis par l'image trop hâtive qui clignotait et s'effaçait au loin. »¹⁵⁸

L'idée d'un centre est également soutenue par l'emplacement de la montagne elle-même. Nous avons mentionné plus haut qu'elle est considérée comme l'*axis mundi*. Il s'agit d'un argument à l'appui de la déclaration faite. La joie de voir l'espace au pied de la montagne peut être assimilée à la tentative de l'homme de retrouver le lieu auquel il est habitué, comme c'est le cas pour l'espace représenté par la maison et le rôle de la fenêtre chez d'autres personnages, comme

¹⁵⁷ Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁸ Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 317.

nous le verrons au chapitre suivant. Il a donc peur de ce qu'il ne connaît pas, même si pour certains personnages, cette peur s'avère agréable. Paul ne veut plus quitter la montagne, et Gunther se sent protégé par la montagne, mais aussi par le chalet dans lequel il s'isole. La solennité du lieu est restaurée lorsque le brouillard réapparaît et que l'obscurité devient maîtresse des lieux. C'est un paysage aux qualités mythiques, pourrait-on dire. Elle marque profondément le personnage et l'entraîne dans un rêve. C'est un plongeon dans l'espace qui l'enchanté. La comparaison de la montagne avec la fenêtre n'est pas fortuite, car son rôle est de laisser entrer la lumière. D'autre part, il représente, comme le portail ou la porte, un pont entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, ce que nous verrons également ici, mais dans la première occurrence où il apparaît, celle qui est saisie dans la citation ci-dessus, le lien qu'il établit est celui entre l'espace profane et l'espace sacré, le lien entre le paysage et l'espace, la manière dont il pourrait accéder à un espace primordial, heureux : «Paul alla à la fenêtre et l'ouvrit. Un ciel bleu profond aux étoiles mouillées, un ciel de printemps, pas si clair, pas si léger, flottait au-dessus de la forêt de glace. Tout était bleu dans la nuit - les arbres, la neige, les rochers. »¹⁵⁹ Et l'alternance des couleurs ne semble pas aléatoire. La neige est le rendu ultime du blanc. En rappelant le début de cette analyse, nous voyons l'impact de l'espace sur Paul, notamment l'idée du blanc. Dans la perspective de Chevalier et Gheerbrant, c'est une couleur d'initiation, qui « devient, dans son sens diurne, une couleur de révélation, d'état de grâce, de transfiguration

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 319.

qui étonne ». ¹⁶⁰ Et le personnage de Sebastian semble passer par cet état. Le blanc est complété par le bleu, il se métamorphose. Tout devient bleu. Chevalier et Gheerbrant ont également remarqué : « De toutes les couleurs, le bleu est la plus profonde : le regard y pénètre sans rencontrer d'obstacle et s'égare dans l'illimité (...) Le bleu est un chemin de l'infini dans lequel le réel se transforme en imaginaire. » ¹⁶¹ Le personnage est totalement absorbé par l'image vue, comme une rupture avec le réel, un passage dans un état de rêverie dont il est involontairement réveillé. Le passage du régime nocturne au régime diurne s'accompagne également d'un changement du plan de la lumière et de la perception de l'espace dans le sens où le jour commence à être dominé par la présence du soleil, de couleur blanche, rouge ou violette qui se transformait en lumière bleue au coucher du soleil, faisant ressembler le paysage à un lac extrêmement clair. Ce sont des soirées qui captivent les personnages « qui avaient fui » l'environnement de la ville à tel point que ni Nora ni Paul ne voulaient retourner au chalet, au moins parce qu'ils ne pouvaient pas se séparer de cette lumière, et le retour à Bucarest les réveille du «rêve des nuits d'hiver». Leur descente de la montagne est le dernier aperçu d'un lieu qui les a fascinés et qu'ils n'ont jamais voulu quitter. Autrement dit, le paysage de montagne renvoie dans ce roman à de multiples valences, comme nous l'avons vu : au concept de *paysage* de Rosario Assunto, à l'*axis mundi*, à la dichotomie *sacré-profane* (Mircea Eliade), à l'idée de centre. Une nouvelle dimension de l'espace apparaît dans le champ de la littérature de l'entre-deux-

¹⁶⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.* vol. I, p. 78.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 79.

guerres, mais en même temps la plus ancienne dichotomie de l'espace: fini/infini. Un espace fini par les limites d'une ville, d'un bâtiment, d'une pièce, un espace infini de la plaine sans fin, sans frontières, impossible de tracer à l'œil une ligne d'horizon, une caractéristique que nous retrouverons également chez G. Călinescu ou Anton Holban, mais esquissée sur les deux autres éléments, la mer et la plaine. C'est un espace primordial qui va au-delà de celui du jardin dans l'œuvre blecherienne.

La plaine fait partie, comme la montagne, d'un paysage qui apparaît intégré dans l'espace extérieur de plusieurs romans, soit comme une fuite, soit comme un retour à un centre. Nous trouvons une telle perspective chez Călinescu, Rebreanu, Mircea Eliade ou encore Mihail Sebastian dans le roman analysé ci-dessus. Comme la montagne, la plaine représente l'idée d'infini, mais d'un point de vue horizontal et non vertical comme la première. Ainsi, il « est le symbole de l'espace, de l'infini terrestre, mais avec toutes les significations horizontales par opposition aux significations verticales ».¹⁶² Ainsi, ce que nous voyions comme une ascension vers un espace transcendantal, se constitue maintenant comme un infini, un espace impossible à saisir par la vue. Et de ce point de vue, nous pouvons associer cet élément à la définition du paysage dans la conception d'Assunto.

Chez Călinescu, la plaine apparaît dans deux poses similaires. Dans *Enigma Otiliei* et *Cartea nunții*, il représente un point intermédiaire sur un parcours entre un point A et un point B. L'impact sur les personnages est différent dans le sens où, pour les

¹⁶² Mihail Sebastian, *op.cit.*, p. 333.

protagonistes du premier roman, il s'agit d'une fuite du centre, de Bucarest, alors que dans le second ouvrage, il s'agit d'un retour au centre. Le domaine de Pascalopol était situé « à quinze kilomètres de Ciulnița, en direction du Danube, loin de la voie ferrée, à peu près à mi-chemin entre Călărași et Fetești ». ¹⁶³ La technique réaliste est observée tout au long du roman, ce dont témoignent les localisations précises dans l'espace. Le trajet en calèche de la gare au domaine de Pascalopol est à nouveau parsemé de descriptions de l'espace physique extérieur, description d'un espace naturel, vestige d'un espace originel et sacré, quittant l'espace profane de la ville : « La plaine était si plate et si large qu'aucun bord n'était visible. D'énormes étendues de terre, qui étaient des champs de blé, ne sont plus que de vastes champs d'étéule s'étendant vers l'horizon. (...) Ils flottaient sur une mer jaune verdâtre, dans laquelle les vagues trop hautes empêchaient les yeux de dessiner l'horizon. » ¹⁶⁴ Le détachement de l'espace fermé de la ville (fermé par rapport à ce qui se trouve à l'extérieur, dans le paysage, comme le souligne Rosario Assunto) a un impact sur les personnages, en particulier Felix. C'est une nouvelle image, dépourvue de temps, d'histoire, d'évolution. C'est l'image d'un espace où le temps s'est arrêté ou même n'a jamais existé. En d'autres termes, la dichotomie fini-infini est définie dans le roman de Călinescu à travers l'image de l'environnement de la ville et de l'environnement extérieur. L'infinité de l'espace émerge de l'impossibilité de lui définir une limite, un espace dominé par les couleurs (jaune, vert), un espace impossible à saisir, autrement dit, un paysage. Le concept d'évasion n'est pas nouveau dans le roman

¹⁶³ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, éd. citée, p. 101.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 102.

roumain de l'entre-deux-guerres, car nous pouvons également parler d'une évasion d'un espace fermé vers un espace ouvert, extérieur, en relation avec la rue, le jardin ou le parc, la montagne. Chaque partie de l'espace extérieur dans lequel se rendent les personnages remplit cette fonction de retrouver le moi par l'évasion, qu'il s'agisse de Felix, Mini, Jim Marinescu, Paul et Nora ou Anne dans le roman de Sebastian. L'état de tranquillité qu'ils acquièrent dans un tel espace nous amène à considérer ces coordonnées comme des rappels d'un caractère sacré qui a été perdu.

Cartea nunții aborde de manière différente, ou plutôt nuancée, la question de la spatialité et c'est pourquoi je ferai une brève incursion au tout début du roman. Ainsi, le premier chapitre commence par une longue séquence dans le train, où les protagonistes, Jim et Vera, se rencontrent. Ce que l'on peut observer dans ces pages, considérées par Nicolae Manolescu comme épuisantes¹⁶⁵, c'est l'image d'un espace qui se déroule comme un vieux film en noir et blanc, se configurant dans l'esprit du lecteur comme un court métrage avant un long métrage. C'est l'image de l'espace extérieur vu à travers une fenêtre, d'un espace clos en mouvement, avec une rapidité qui rappelle les films de Charlie Chaplin, à savoir le compartiment du train qui va à la capitale. Nous verrons quelles sont les lignes communes mais aussi divergentes en matière de spatialité avec les autres romans de l'entre-deux-guerres mentionnés ici.

Contrairement à l'atmosphère du compartiment, la dynamique de l'espace extérieur est représentée en décrivant ou en

¹⁶⁵ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, éd. citée, p. 732.

énumérant les différents éléments qui le composent. Cette caractéristique de l'espace est soutenue par des images telles que « les poteaux télégraphiques étaient en marche », « le paysage tournait autour d'un imperceptible point mobile », « le train courait follement comme un reptile froid, sifflant à travers les fils ».¹⁶⁶ Le mouvement rapide, alternant avec la lenteur, crée la sensation de flotter, d'être perdu dans le néant : « les plans s'inclinent de manière oscillante, d'un côté à l'autre, donnant l'impression de flotter ».¹⁶⁷ C'est un tableau dont le peintre n'a voulu négliger aucun détail. Et, dans ce cas, il n'est pas surprenant que les toponymes qui encadrent l'action dans une carte fictive apparaissent également. Nous parlons des premiers lieux de ce type qui fournissent une localisation exacte, des points intermédiaires entre un point A et un point B, dont nous apprenons la localisation initiale par l'analepse. Călinescu ne se contente pas de les mentionner, mais les suit dans les moindres détails. À chaque point correspond une représentation. Parmi les toponymes mentionnés figurent la vallée de Târnava, les « tuiles rouges de Braşov », la vallée de la Prahova et la Gare de Nord.

La lenteur avec laquelle l'espace est décrite, dans le sens d'une imagerie abondante et minutieuse, se transforme vers la fin du premier chapitre en un passage extrêmement rapide à travers les points marqués sur la carte fictive. On peut parler d'une contradiction entre l'image dynamique des éléments décrits et la lenteur de leur représentation au début et la relation inverse qui apparaît à la fin. Peut-être la préparation du lecteur a-t-elle été accomplie, si l'on tient

¹⁶⁶ G. Călinescu, *Cartea nunții*, éd. citée, p. 3/10.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 4.

compte de la vision d'Umberto Eco sur la signification des descriptions spatiales larges. L'image de la plaine ne se dessine pas directement avec la même précision que dans le premier des romans de Călinescu analysés, mais se perd précisément dans le dynamisme de l'image, étant donné que l'espace est saisi pendant le trajet en train. De ce point de vue, la perception de l'espace est différente de celle des romans précédents car le point d'arrivée est Bucarest, et l'idée de fuite, de refuge se manifeste soit par une préférence pour la rue ou les parcs, soit par la protection de l'espace clos, la chambre. Et ici, nous ne pouvons pas parler de la dichotomie entre le sacré et le profane, peut-être même pas du fini et de l'infini, mais plutôt de la nuance fermé-ouvert, maison-rue.

Ce n'est pas le seul roman dans lequel la plaine est dépeinte, comme déjà mentionné. Titu Herdelea découvre son charme lors de son voyage avec Grigore Iuga dans son domaine. Le voyage se fait, comme dans Călinescu, en calèche, qui les attend à la gare. C'est une route qui traverse la plaine, qui semble déserte jusqu'au village de Curteanca où Grigore Iuga s'arrête. Il dessine une carte des lieux à partir des mots : la rivière Teleorman comme ligne de démarcation, Babaroaga droit devant, à gauche le domaine Vlăduța, et au-delà du domaine Amara ou Iuga se trouve le domaine Lespezi. À mi-chemin entre Gliganu et Lespezi, la plaine commençait à descendre en pente douce jusqu'à l'endroit où les deux vallées séparées par le fleuve se rencontraient, point auquel Grigore Iuga continuait sa carte jusqu'à atteindre finalement Amara. Dans le roman *Răscoala*, la sacralisation de l'espace n'existe donc pas, du moins jusqu'à ce point. Il n'y a pas de refuge, pas besoin de s'échapper. La carte virtuelle que fait Iuga n'est pas destinée à l'orienter dans l'espace, mais à montrer à Titu

Herdelea que tout ce qu'il décrit s'appelait autrefois le domaine d'Amara ou le domaine de Iuga, et qu'il est maintenant divisé. On peut donc parler d'un « sens de l'espace » (Lucian Blaga)¹⁶⁸ dans le sens d'une maîtrise de celui-ci, mais aussi d'un regret de sa perte, ce qui explique la technique narrative de l'auteur qui consiste à laisser le personnage arrêter le fil narratif pour décrire sur huit pages un espace de plaine/champ divisé : « tout ce terrain s'appelait simplement domaine Amara ou domaine Iuga. Maintenant, c'est juste le bout de la langue, à fond. »¹⁶⁹ Il s'agit d'une image de l'espace utilisée comme prétexte. Mais la scène de la promenade en traîneau (également à Amara) la veille de Noël peut être considérée comme une référence à l'idée d'infini et de sacré dans ce roman. L'itinéraire qu'ils devaient emprunter comprenait Ruginoasa, Bârlogu, Babaroaga, Gliganu et Lespezi : « La plaine blanche se déployait devant eux comme un manteau d'hermine sans fin, étincelant dans la lumière mordante du soleil. »¹⁷⁰ Mais c'est tout. Nous ne pouvons qu'en avoir l'intuition, car les détails n'apparaissent pas. L'indice spatial cède le pas à l'action, au développement des personnages, de sorte que nous ne pouvons pas parler dans ce roman de l'existence d'un paysage. C'est un témoin silencieux du prestige perdu et d'une émeute. C'est tout.

En revanche, la scène bien connue du roman *Ion* embrassant la terre apporte une autre nuance à la conception de l'espace. Si dans la famille Iuga il ne s'agit que de la perte de prestige, chez Ion il s'agit de le récupérer, à travers le lien qui s'établit entre lui et l'espace. « La terre s'est inclinée devant lui (...) Puis, lentement, avec

¹⁶⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁹ Liviu Rebreanu, *Răscoala*, éd. citée, p. 52.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 169.

condescendance, sans s'en rendre compte, il s'est agenouillé, a baissé le front et a pressé voluptueusement ses lèvres sur la terre humide. Et dans ce baiser précipité, vous sentez un froid, un frisson menaçant... »¹⁷¹ Cette séquence a été interprétée de différentes manières : le froid comme un avertissement, le désir de richesse d'Ion, etc. Concernant la scène du baiser à la terre, Ionel Popa déclare: « Nous assistons à la première confrontation du héros avec la TERRE, qui est devenue un personnage mythologique. »¹⁷² Je pense qu'il s'agit plutôt de ce que j'ai déjà dit, d'un désir de retrouver un prestige social, symbolique, plutôt que celui d'« être maître de la Terre »¹⁷³. Quant aux questions soulevées dans le chapitre théorique, en essayant de voir quelles théories peuvent être valables pour le roman roumain de l'entre-deux-guerres, dans le cas de Rebreanu, je pense que la plus appropriée est celle de Gérard Genette, selon laquelle la littérature décrit l'espace, constituant l'environnement social de l'évolution du personnage. Dans ce cas, les romans capturent l'idée de l'espace social, la lutte pour l'acquiescer, pour essayer de le maîtriser. C'est la transformation du paysage en espace.

Une dernière juxtaposition significative de cet élément se trouve dans le roman de Cezar Petrescu. Il s'agit d'une courte séquence qui montre la plaine comme un refuge pour le personnage, par besoin d'échapper à l'espace fermé de la pièce, lors de la visite à sa sœur après la fin de la guerre. C'est une tentative de se réconcilier avec elle. Mais la distance, le temps et la guerre sont les causes de l'éloignement de l'un par rapport à l'autre. Son rejet est évident, et

¹⁷¹ *Idem*, *Ion*, éd. citée, p. 337.

¹⁷² Ionel Popa, *Spațiul în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Limes, Cluj, 2017, p. 55.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 56.

l'impossibilité de toute action souhaitée lui fait ressentir le séquestre de son odyssee. En ce sens, le champ devient un refuge, une échappatoire, un moyen de se retrouver : « Le champ était vide. (...) Dans toute l'étendue, il y avait un silence silencieux. [...] La vision était douloureusement claire. »¹⁷⁴ Le silence semble être une pièce maîtresse dans le rendu de l'espace non seulement comme un refuge, mais comme un désir de retour à un espace sacré, comme nous l'avons noté tout au long de l'analyse. C'est un silence recherché ou trouvé. Dans un cas comme dans l'autre, il peut apporter plus de réponses qu'un millier de mots ne pourrait le faire.

Dans l'incursion proposée dans la question de l'espace dans le roman de l'entre-deux-guerres, un dernier élément de définition de la spatialité externe est le topos marin. L'identification de ces catégories a fait l'objet de leur classification dans ce chapitre, étant donné leur prédominance dans les œuvres mentionnées, consciente de l'existence d'illustrations de l'espace (extérieur-intérieur) que je ne peux pas caser ici, mais j'essaierai de les amener à un dénominateur commun (si elles existent) tout au long de l'œuvre.

La dichotomie fini-infini, qui définit l'espace depuis l'Antiquité, continue de se manifester dans le roman de l'entre-deux-guerres. L'image de la mer ajoute à cette double valence de l'espace comme étant à la fois fini et infini, concret et abstrait, tangible et intangible, dichotomies énoncées par Newton et Kant.¹⁷⁵ Dans le *Dictionnaire des symboles* (Chevalier, Gheerbrant)¹⁷⁶, la double nature de la mer est soulignée, incarnant à la fois la vie et la mort,

¹⁷⁴ Cezar Petrescu, *Întunecare*, éd. citée, p. 528.

¹⁷⁵ Voir *ci-dessus*, p. 9-10.

¹⁷⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 269.

ainsi que l'idée d'incertitude, d'égalité de chances avec laquelle une situation peut se terminer bien ou mal. Par conséquent, la présence de la mer dans le roman *Întunecare* (Cezar Petrescu) n'est pas accidentelle. Son image au début du roman annonce subtilement l'état de malaise qui va dominer le cours de l'action. Ce n'est pas par hasard que le protagoniste, Radu Comșa, apparaît avec Vasile Probotă lors d'une promenade le long d'une falaise à Constanța. Le silence domine une bonne partie de la promenade qu'ils font ensemble, jusqu'au moment où ils s'assoient sur un banc, à l'abri de tout regard étranger. C'est le moment de la localisation spatiale claire : « Le casino avec ses fenêtres nacrées et ses mélèzes est resté à l'autre extrémité ; au-delà, le port avec ses lumières immobiles et d'autres lumières qui clignotent, à intervalles égaux, des signaux. »¹⁷⁷ Le début du roman est celui qui annonce sa fin. La même image de la mer apparaît comme un dernier moment de calme avant le jour où tout va changer. Les mouettes, le navire blanc et la ligne d'horizon incurvée soulignent l'éternité de cet espace : « Tout était ici comme toujours (...) sans limites. »¹⁷⁸ La mer annonce le calme avant la tempête. C'est ainsi que la théorie se vérifie dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. La perspective anthropologique de Durand suppose que l'espace apparaît dans deux hypostases : l'une dans laquelle l'espace est défini par les adverbes « ici, maintenant » ou est un espace du présent, et la seconde dans laquelle l'espace perdure dans le temps.

Les deux poses ont un impact sur la façon dont l'action ou le personnage se développe. Et ici, les valeurs de l'espace sont définies

¹⁷⁷ Cezar Petrescu, *op. cit.* p. 27.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 83.

précisément de cette manière. C'est un espace sans limites visible par la perception humaine depuis un point unique et qui semble être là depuis l'aube de la lumière, mais c'est aussi un espace du présent qui annonce le changement. D'où peut-être la tendance à observer l'infini dans le topos de la mer : « La mer était sans limites. Le ciel est sans limites. Tout est calme, grandiose, plein de lumière, noyé dans la lumière. »¹⁷⁹ La mer et le ciel, aux pôles opposés, se rencontrent dans ce qui semble être une illusion d'optique, mais qui peut être interprété comme une limitation de la perception de chaque individu.

En même temps, la mer peut être considérée comme le point zéro entre l'enfer et le paradis, entre l'obscurité et la lumière, entre les profondeurs et le céleste. C'est de là que vient la double valence de la mer. Radu Comşa revient sur ce topos marin. Ce n'est pas le lieu lui-même (Techirghiol) qui l'impressionne, car il a tellement changé depuis qu'il le connaît, mais la mer qui lui fait oublier tout ce qui l'entoure. L'établissement était devenu un « service de cancérologie » : « L'eau y est si lourde et maudite qu'elle ne reçoit pas le corps d'un noyé. »¹⁸⁰ Le protagoniste choisit la mer comme moyen de mourir. Mais même par elle, il n'est plus accepté... C'est un espace qui fait fuir les hommes... Il s'agit d'une signification de l'espace que l'on peut difficilement identifier dans l'œuvre de Blecher ou d'Anton Holban, et surtout dans le roman de Călinescu (*Cartea nunții*). Je dis « avec difficulté », car dans les deux premiers, le discours narratif est construit différemment de celui analysé précédemment, et dans le

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 89.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 641.

dernier, le topos marin est configuré uniquement comme une échappatoire à l'environnement urbain de Bucarest.

Le double symbolisme de la mer peut être analysé dans le cas de Blecher et Holban au niveau de la perception et de la réception, car il ne peut être identifié que par analogie. Par exemple, dans le cas du personnage qui n'a pas la mobilité de son propre corps, l'image de la mer est complétée par d'autres images de la spatialité qui dénotent un espace terrifiant ainsi que la tentative d'être normal. L'infini de la mer, l'accès à l'infini ainsi que l'autre niveau d'interprétation, les profondeurs et le monde souterrain, peuvent être associés au désir de libération d'un espace d'obscurité. Les sorties de la chambre, du sanatorium, vers la mer représentent le désir d'évasion d'Emanuel. La mer devient ici aussi une sorte de refuge, mais pas avec la même intensité que celle que ressent Radu Comşa. Sa position - allongé dans le chariot et implicitement tourné vers la mer - le place à ce niveau zéro que j'ai mentionné plus haut, la limite entre l'enfer et le paradis. Peut-être même plus que Radu Comşa. Il est vrai que le rendu direct d'une descente dans l'espace de l'enfer n'existe pas ici, mais la suggestion est évidente car Emanuel souffre d'une maladie incurable. De plus, la mort elle-même est souvent mise en avant par rapport aux autres personnages. Même la localisation du sanatorium dans une petite ville de bord de mer (Berck) rend compte du double aspect de la mer. Des gens comme Emanuel se retrouvent là et, au fil du temps, nous voyons que certains parviennent à guérir et d'autres pas. Étrangement, même ceux qui ont échappé au fardeau de la maladie choisissent d'y rester.

Sur un plan symbolique, on peut y voir une forme d'accès à un espace sacré. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons dire que

l'accès est autorisé seulement à ceux qui le méritent. Ce n'est pas un hasard si la première représentation de la mer/océan apparaît à Emanuel au bout d'une rue : « Au bout d'une rue, l'immense éclat de l'océan apparut soudain.... Des ombres fantomatiques et des bateaux de pêche flottaient là, au loin, dans l'or et la lumière. »¹⁸¹ Dans le sous-chapitre où nous avons analysé la rue en tant qu'élément de définition de l'espace urbain, nous avons rendu son importance par la manière dont tel ou tel personnage s'y rapporte.

Au début de cette partie, nous avons évoqué la différence que Rosario Assunto fait entre espace et paysage. La limite entre l'espace et le paysage est imposée là où la rue se termine. Par conséquent, ce que l'on entrevoit au-delà de la frontière, c'est le paysage. Cependant, nous ne pouvons parler de métaspatialité qu'à un niveau symbolique (encore une fois), dans le sens où ce qui n'est pas perceptible à l'œil devient un méta-espace. Ici, les pôles opposés de la signification de la mer sont précisément configurés comme quelque chose au-delà de l'espace, « l'enfer » et « le paradis ». La sacralité de l'espace est plus clairement soulignée que la conception du profane (le niveau symbolique) : « L'océan ne vit que de cristaux et d'azur. Emanuel respire cette plénitude ineffable de l'immense rayonnement - l'air vaste des mers, l'infini des eaux ». ¹⁸² La lumière est souvent associée au sacré, et Emanuel en observe la trace, bien que, sur un plan symbolique, sa capture dans un espace profane, voire infernal pourrait-on dire, soit suggérée. Blecher capture la beauté de la mer.

¹⁸¹ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p. 36-37.

¹⁸² *Ibidem*

Cette beauté semble se perdre dans le roman de Călinescu. Le caractère sacré de l'espace, illustré chez les deux autres auteurs de l'entre-deux-guerres, est remplacé par le profane. La scène qui suit fait partie du septième chapitre, dont le titre définit la signification du topos marin. Il est très intéressant de voir comment le roman roumain de l'entre-deux-guerres dessine les catégories d'espace proposées à l'analyse, dans le sens où certaines similitudes ainsi que des différences apparaissent au niveau de la nuance. Le chapitre *Une fête de la natation* s'ouvre sur l'invitation que Jim Marinescu reçoit de Dora pour les accompagner à Constanța avec Medy et Lola. La ville est présentée sous le prétexte d'une promenade, à l'occasion de laquelle sont indiqués plusieurs lieux qui créent une impression de véracité : le Palais communal ou la promenade devant le Casino. Dans ce contexte, la mer apparaît « calme et bleue », donnant l'impression d'un retour au passé lointain à travers la sensation de « l'air grec antique de la Scythie mineure. De chaque vague éclairée par des flocons nacrés, il lui semblait qu'un sale Ulysse de sel poussait ses bras velus dans une nage bouillonnante, ou qu'un troupeau de centaures grouillait soudain sur l'écume des eaux. »¹⁸³

L'image de la mer chez Călinescu détruit en quelque sorte l'idée du caractère sacré de cet espace. La comparaison avec le passé et la vision de celui-ci ne font que souligner le profane, alors qu'en théorie, cela aurait dû être le contraire. D'autre part, je pense que cette vision de la mer complète celle analysée par rapport à l'espace extérieur (la rue), mais aussi celle qui se réfère à l'espace intérieur, car la « maison aux mites » crée un contraste dans un Bucarest

¹⁸³ G. Călinescu, *Cartea nunții*, éd. citée, p. 109 - 110.

moderne, ouvert au changement. La mer ne peut donc pas être en contradiction avec la spatialité reproduite dans le roman. L'espace devient un témoin du passage du temps, un témoin influencé par la perspective de l'individu, car il parvient difficilement à conserver son caractère sacré. L'intervention sur celui-ci fait s'évaporer la notion de *paysage* (Rosario Assunto)¹⁸⁴. La mer ne peut être considérée ici comme un paysage, précisément parce qu'elle n'est plus simplement admirée ou considérée comme une destination finale, mais qu'elle est investie comme n'importe quel autre espace. Ainsi, les quatre choisissent de faire une promenade au large de la mer, ils plongent dans la mer pour se baigner, l'image de la mer de l'intérieur et pas seulement de l'extérieur est illustrée. Le symbolisme de la mer disparaît ici dans le néant, le sacré est remplacé par le profane, et la dichotomie fini-infini n'est plus visible, pas même la dichotomie entre l'enfer et le paradis. La mer n'est qu'un espace, un prétexte à l'action, à l'évolution ou à l'involution des personnages. Ce n'est pas une influence de l'espace sur les personnages, ce n'est pas une influence des personnages sur l'espace, mais une maîtrise de celui-ci par les individus. C'est une utopie transformée en dystopie.

¹⁸⁴ Rosario Assunto, *op.cit.*, p. 55.

CHAPITRE III.

L'ESPACE INTÉRIEUR - FERMÉ. HYPOSTASES

*« C'est là qu'il a eu pour la première fois le sentiment de la vérité de l'atroce
catégorie de vie dans laquelle il était entré ».*¹⁸⁵

Max Blecher

3.1. Le sanatorium et le foyer - deux hypostases d'un même espace

Le problème de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres ne s'arrête pas à l'illustration de l'environnement extérieur dans lequel évoluent les acteurs, mais il est complexe et repose sur le jeu des perspectives de l'extérieur et de l'intérieur. Il s'agit d'œuvres dans lesquelles l'espace clos définit effectivement le personnage et sa condition. Et lorsque nous évoquons un tel concept dans les œuvres proposées à l'analyse, nous ne pouvons pas nous arrêter à la catégorie générale qui comprend la maison, mais nous devons aller plus loin, jusqu'au sanatorium, à ses chambres, à la chambre qui devient complice. Examinons les lieux qui vont au-delà du familier et s'étendent au restaurant ou au pub. Remarquons l'espace où se déroulent les discussions importantes et les événements qui déterminent l'action, le cinéma, le théâtre ou un espace clos en mouvement, si l'on se souvient des scènes où les personnages se dessinent dans le compartiment d'un train, en observant une caractéristique du roman de l'entre-deux-guerres, à savoir l'évasion avec un double sens de l'espace. Le regroupement des sous-catégories est justifié : la pièce fait partie intégrante de la maison, tout comme la chambre fait partie intégrante

¹⁸⁵ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p.30.

du sanatorium. Les séparer conduirait à perdre la nuance que l'espace intérieur acquiert dans le roman de l'entre-deux-guerres.

La théorie de Gaston Bachelard sur la *poétique de l'espace* est une théorie qui place la catégorie analysée ici dans la sphère de l'espace heureux, qui protège de l'extérieur, exposé sous diverses formes. Cependant, il existe des cas où cette théorie est renversée, car le salon, la maison ou même le jardin (considéré comme un espace fermé du monde extérieur) sont considérés comme des « espaces maudits », des lieux où les personnages ne trouvent pas la paix dont ils ont besoin. Dans ce cas, la protection, le bonheur et le calme se trouvent dans le monde extérieur qui, là encore, prend des formes diverses, comme nous l'avons vu : la rue, le parc, les excursions hors de la ville, etc. Il faut donc se pencher sur les valeurs que l'espace physique clos acquiert dans le contexte du roman de l'entre-deux-guerres et sur la façon dont il influence le personnage, réussissant ainsi à répondre aux questions que j'ai soulevées dans la partie d'analyse du concept.

Si dans le chapitre précédent je suis partie d'un roman réaliste objectif, cette fois-ci j'ai pensé qu'il était plus approprié de partir de l'une des images les plus frappantes de la littérature roumaine sur l'espace intérieur, car pour les personnages blecheriens, l'espace fermé est celui de la terreur. Les valeurs que le concept d'espace acquiert dans les trois romans sont remarquables en ce qu'elles apportent une vision particulière du monde traduite en littérature. À cet égard, Gheorghe Glodeanu affirme que « En menant une existence physiologiquement réduite, l'écrivain [Blecher] élève l'anormal au rang de la normalité, l'existence quotidienne (radiographiée dans ses profondeurs par le réalisme traditionnel) formant une déviation de la

norme pour le spectateur du monde immobilisé entre les murs du corset. »¹⁸⁶ En d'autres termes, il s'agit d'une représentation à l'envers de l'image littéraire comme espace d'évasion du quotidien. Il s'agit plutôt d'une littérature qui met en lumière la laideur, la maladie, les scènes négatives de la vie, mais d'une manière qui nous amène à les considérer comme faisant partie de nous. Blecher y parvient, car il rend un topos de la vie vécue dans un sanatorium, topos que l'on retrouve également chez Hortensia Papadat-Bengescu, mais les points d'intersection et de distance entre les images de l'espace chez les deux écrivains sont une question de détail.

Dans son premier roman, *Întâmplări din irealitatea imediată* (publié pour la première fois en 1936), l'auteur illustre les expériences d'un personnage qui est incapable d'accomplir des actions normales. L'ensemble du roman met donc l'accent sur l'anormal comme normal (Gh. Glodeanu), ce qui est suggéré par le titre lui-même. Ce qui semble irréel devient réel, une réalité illustrée par les constructions mentales du personnage¹⁸⁷, le lecteur y ayant accès par le prisme de «la sensation d'espace [du personnage] » (Lucian Blaga)¹⁸⁸. Il existe une relation d'interdépendance entre l'espace et l'individu, comme nous l'avons vu en analysant les théories de l'espace, dans lesquelles l'espace détermine la personne et vice versa, dans lesquelles la personne détermine l'espace, les théories dans lesquelles la perception individuelle diffère de la perception collective, ou encore la perspective dans laquelle nous parlons d'un espace concrétisé au-delà

¹⁸⁶ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic românesc*, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2013, p. 319.

¹⁸⁷ Rudolf Arnheim, *op.cit.*, p. 215.

¹⁸⁸ Lucian Blaga, *op.cit.*, p.47- 48.

de ce que nous pouvons capturer dans notre champ visuel, appelé infini, intangible, méta-espace, construction mentale, espace mental. Dans les romans de Blecher, la relation établie entre l'espace et le personnage est représentée dès le début, par le lien entre l'espace physique intérieur/extérieur et l'espace mental, qui désigne les corrélatifs du topos blecherien.

Pour le personnage, c'est l'espace dans lequel il se trouve qui provoque la crise d'identité: « Parfois, je ne sais pas qui je suis ni où je suis.»¹⁸⁹ Avec chaque reconquête de l'identité, avec chaque réveil de la rêverie, une nouvelle perception de l'espace physique émerge également : « La chambre (...) Elle reprend sa consistance antérieure, et les objets qui s'y trouvent s'installent à leur place (...) Les éléments de la chambre deviennent clairs dans leur propre contour et dans la couleur de l'ancien souvenir que j'en ai. »¹⁹⁰ Ces changements dénotent l'influence du personnage sur l'espace. L'impact avec les deux mondes est évident : « Ce n'est que dans cette soudaine disparition de l'identité que je retrouve mes chutes dans les espaces maudits du passé, et ce n'est que dans les moments de lucidité immédiate qui suivent mon retour à la surface que le monde m'apparaît dans cette atmosphère inhabituelle de futilité et de désuétude qui s'est formée autour de moi lorsque les transes hallucinatoires commençaient à me terrasser. »¹⁹¹ C'est l'espace qui marque la différence entre la rêverie et la réalité du personnage. Il existe des « espaces maudits » qui sont configurés au niveau de l'espace extérieur et intérieur. Sous la forme d'une longue analepse, le

¹⁸⁹ Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, op.cit., p. 33.

¹⁹⁰ *Ibidem*

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 34.

narrateur-personnage porte à l'attention du lecteur non seulement les images d'un espace extérieur, mais aussi celles qui définissent un espace intérieur. Leur surprise est étroitement liée à la temporalité. Il décrit ainsi des espaces physiques intérieurs tels que l'atelier de machines à coudre, qu'il fréquente tellement qu'il en vient à s'identifier à l'espace, à en devenir un élément : « J'y venais si souvent qu'avec le temps, c'est devenu une sorte d'hôte mobile, une extension du vieux canapé en mousseline sur lequel j'étais assis sans bouger, une chose dont personne ne se souciait et qui ne mettait personne dehors »¹⁹². Le personnage est ancré dans un lieu particulier, ce qui démontre qu'il existe une forte relation d'interdépendance entre les deux éléments du discours narratif. D'autre part, chaque personne importante dans la vie du personnage est liée à un élément spatial. J'ai souligné dans un article sur la spatialité dans le roman blecherien¹⁹³ que si Clara se trouvait dans l'atelier des machines à coudre, Walter est lié à l'image de la cave déserte qui « sentait l'humidité ». Rompre la relation avec cette personne signifiait aussi rompre l'espace qui les unissait. L'imagerie spatiale abonde dans le premier roman de Max Blecher. Certaines sont extrêmement puissantes par l'impact qu'elles ont sur le personnage et le lecteur, d'autres ne sont que des témoins des expériences du personnage. Ces images, sombres et gaies à la fois, apparaissent également dans la description de l'étage de la maison Weber, où il explique l'emplacement et le rôle de chaque pièce ainsi que les objets qui la composent : « Le sol de la maison Weber, où je me rendais souvent depuis la mort de la vieille Etila Weber,

¹⁹² *Ibidem*, p. 42.

¹⁹³ Georgiana Argăseală, *Problematica spațiului în romanul blecherian*, éd. citée, p. 18-29.

ressemblait à un véritable panoptique. Dans les pièces ensoleillées de l'après-midi, la poussière et la chaleur flottaient le long des vitrines remplies de choses obsolètes, jetées au hasard sur les étagères. Les lits avaient été déplacés en bas et les chambres sont restées vides. »¹⁹⁴ La description que donne le narrateur-personnage peut être comparée au plan d'une maison, à son schéma directeur. Il observe chaque pièce individuelle et la capture à travers le prisme de ses éléments. L'étage de la maison de son grand-père est également illustré au même niveau. C'est le lieu où « l'espace est tout (...) Par l'espace, dans l'espace, nous trouvons les beaux fossiles de la durée concrétisés par de longs séjours sur place. L'inconscient s'immobilise. Les mémoires sont inamovibles, plus elles sont solides, mieux elles sont spatialisées. »¹⁹⁵ Par conséquent, il ne semble pas accidentel précisément les analepses sur ces espaces représentés par les étages des maisons. Selon Bachelard, c'est le lieu où la notion de temps est éclipsée par celle d'espace, transformée de dominée en dominante.

« Les souvenirs sont immobiles », la minutie de leur description est donc une démonstration de la théorie bachelardienne, tout en répondant à l'une des caractéristiques des œuvres dans lesquelles la perspective est subjective. La vraisemblance est donnée par la description des murs qui « étaient couverts d'étranges tableaux, encadrés dans des cadres épais de bois doré ou dans des cadres plus fins de peluche rouge. Il y avait aussi des cadres faits de petits coquillages côte à côte, travaillés avec une minutie qui m'a fait les contempler pendant des heures. (...) Dans ces œuvres défuntées, des

¹⁹⁴ Max Blecher, *op.cit.*, p. 70.

¹⁹⁵ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 41.

existences entières renaissaient soudain, perdues dans la nuit des temps comme les images entre deux miroirs parallèles, enfoncées dans des profondeurs vertes et rêveuses. »¹⁹⁶ Leur présence n'est pas fortuite, surtout l'idée d'une longue contemplation dans l'espoir de les comprendre. L'esprit d'observation du personnage dénote qu'il saisit ce qu'il voit et ne prend guère de recul pour voir la situation dans son ensemble. En regardant de plus près ces objets, on s'aperçoit que ce qu'il voyait comme une « aquarelle délavée » était en fait un enchevêtrement de minuscules lettres qu'il était possible de déchiffrer à l'aide d'une loupe. Le tableau lui-même n'était plus une image, mais devenait « un assemblage de mots ». En même temps, en tant que lecteurs, nous sommes conscients de la perspective de ce qui est exposé (analepses vers l'adolescence) de sorte que l'espace et le temps deviennent un jeu de rêverie. Le narrateur-personnage lui-même est surpris par la possibilité de la « myopie » dans le contexte de la compréhension de ce qui l'entoure. C'est un espace dans lequel se dispersent le caractère profane et le caractère infernal. Mais la disparition du lien direct entre les personnages conduit à la rupture de l'espace qui les unissait, comme je l'ai déjà dit. Dans ce sens, la mort de son grand-père apporte à nouveau un élément négatif à l'espace. Nous pourrions dire que le temps joue un rôle important dans cette perspective, du tandem de valeurs positives et négatives qu'un espace peut avoir. Le lien entre le personnage et l'espace est donc évident, un espace dans lequel les rôles de dominé et de dominant sont interchangeables.

¹⁹⁶ Max Blecher, *op.cit.*, p. 75.

Son deuxième roman *Inimi cicatrizate* (publié pour la première fois en 1937) s'écarte du journal intime, la perspective narrative étant celle d'un narrateur à la troisième personne. « L'entrée dans la forêt narrative » (Umberto Eco)¹⁹⁷ est rendue par l'entrée du personnage principal, Emanuel, dans une pièce (« Dans cette vieille pièce grave »). L'espace est à nouveau étroitement lié aux expériences du personnage, le silence et l'immobilité s'installant, créant une atmosphère oppressante. La prolepse qui explique cet état apparaît : « la vérité brutale qu'il va devoir apprendre dans quelques minutes. »¹⁹⁸ Cet espace intérieur, fermé, est un autre « espace maudit ». La salle de radiographie où Emanuel est envoyé est décrite (« Une faible ampoule s'est allumée, révélant une pièce remplie d'appareils médicaux nickelés, de tuyaux et de tiges de cirque. »¹⁹⁹), une image accompagnée d'une explication de l'ensemble du processus par lequel passe un patient lors d'une radiographie. La découverte de sa maladie (la maladie de Pott) le conduit dans un lieu qui marque sa souffrance, le sanatorium de Berck. Dès lors, la perception de l'espace par le personnage change, perception à nouveau associée à une perte d'identité : « Il n'était lui-même qu'une masse de chair et d'os soutenue par la rigidité d'un profil. »²⁰⁰ L'accommodation dans cet espace de douleur se fait progressivement. Le premier impact se produit lorsqu'il entre dans la salle à manger du sanatorium, car c'est seulement à ce moment-là que le personnage comprend l'état dans lequel il se trouve : « C'est là qu'il a eu pour la première fois le sentiment de la vérité de

¹⁹⁷ Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, éd. citée, p. 80.

¹⁹⁸ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p. 9.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 10.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 15.

l'atroce catégorie de vie dans laquelle il était entré. C'était une salle de restaurant ordinaire, vaste, haute, blanche, avec des fenêtres en forme de poire et de grandes plantes exotiques dans les coins. »²⁰¹ Cet espace intérieur semble convenir aux besoins des patients, il ressemble à un rassemblement normal, mais dans lequel ils sont tous allongés. L'espace représenté par le sanatorium est un espace de contraste entre le désir d'une vie normale et l'immobilisation du corps dans un plâtre. L'image lui semble sombre, surtout à l'idée que quelqu'un ait pu organiser l'espace intérieur de cette manière, les éléments naturels qui composent « une image si douloureuse, fantastique et démente ? »²⁰² C'est précisément cette antithèse qu'il trouve douloureuse : « Ce contraste entre mener une vie normale (lire le journal, dîner au restaurant avec d'autres, s'habiller), ce contraste entre être un homme comme tous les hommes et pourtant gisant dans un plâtre avec des os délabrés par la tuberculose, voilà ce qui était douloureux et triste dans cette maladie. Le paradoxe était d'exister et de ne pas être complètement vivant »²⁰³. En effet, il devient prisonnier de son propre corps. Dans ces conditions, il devra s'accommoder. Emanuel apprend à manger couché, se fait des amis, part en promenade. En analysant les représentations de l'espace, on pourrait parler, dans le roman blecherien, d'un espace de terreur, de douleur, d'enfer, mais qui s'adapte et auquel les personnages s'adaptent parce qu'il maintient dans ce lieu ceux qui ont été malades, car tous les commerçants, médecins et pharmaciens sont d'anciens malades qui ne pouvaient plus vivre ailleurs. Il s'agit de la relation entre l'espace et le personnage

²⁰¹ *Ibidem*, p. 30.

²⁰² *Ibidem*, p. 30-31.

²⁰³ *Ibidem*, p. 33.

que nous avons rencontrée dans le travail précédent, de l'interdépendance. En même temps, il y a des tentatives répétées de maintenir la normalité, comme dans la scène de la célébration de Noël, lorsque les enfants font une fête, que le sapin est décoré, que les patients sont emmenés à l'église, un lieu auquel on attribue un caractère sacré. Ainsi, l'image du sanatorium est complétée par de nombreuses séquences décrivant l'espace intérieur et extérieur.

Le sanatorium est un topos commun aux deux dernières œuvres. Paraît à titre posthume, la dernière œuvre *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, capte la même image du sanatorium de Berck où le personnage est interné. C'est un personnage qui reconnaît sa condition de malade. Pour la plupart, nous assistons à des scènes similaires à celles du roman précédent, comme les patients dans la salle à manger, les discussions entre eux, l'accueil des nouveaux arrivants. Mais cette fois, la description du sanatorium et de son hall est bien mieux mise en valeur dans le sens où l'espace intérieur du sanatorium justifie l'image d'un espace terrifiant. Par exemple, le besoin de soins plus attentifs entraîne un changement de lieu de séjour du personnage. L'image de l'espace physique intérieur et son impact sur l'acteur est illustrée : « C'était un couloir lugubre et silencieux, un lieu secret isolé du reste du bâtiment du sanatorium, où se passaient des choses graves et, surtout, où l'on amenait les mourants pour la fin (...) Dans les pièces de ce couloir se consumaient tous les drames et toutes les douleurs, on entendait tous les gémissements de souffrance des malades et les cris étouffés des familles des morts.»²⁰⁴ Ce

²⁰⁴ Max Blecher, *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, éd. citée., p. 14.

fragment met en évidence deux valeurs de l'espace physique intérieur. D'une part, le couloir est un témoin de la souffrance et de la douleur, et d'autre part, sa présence révèle une prise de conscience de la maladie. Si nous analysons le temps passé par un patient dans le sanatorium, nous pouvons observer la présence de *trois étapes* différentes dans l'espace. La première étape serait celle de l'admission, marquée par l'état de choc à la vue du sanatorium et des malades, la deuxième période d'hébergement où le nouveau venu devient un des autres (la salle à manger) et la dernière période représentée par ce couloir. De plus, faisant partie intégrante du sanatorium, l'atmosphère de la pièce où se trouve le personnage principal après l'opération est également illustrée, une atmosphère en adéquation avec les sentiments du personnage : « Dans la pièce sans meubles, une atmosphère insupportable et oppressante des heures d'ennui régnait quand rien ne se passait et que personne n'attendait rien ».²⁰⁵ Ce silence lui permet d'entendre ce qui se passe dans les autres pièces, un silence interrompu par les bruits de douleur émis par les malades, une image qui revient sans cesse. Cet espace physique est dans certaines séquences intériorisé de telle sorte que le personnage lui-même ne peut plus faire la distinction entre la réalité (fictive) et le rêve : « Si je voulais, par exemple, définir précisément dans quel monde j'écris ces lignes, ce serait impossible ».²⁰⁶ C'est alors que l'espace physique se transforme en espace mental selon le schéma de Durand. En même temps, dans le cas de l'œuvre de Blecher, nous ne pouvons pas considérer l'espace intérieur comme un espace de bonheur, tel que le théoricien Gaston

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 18.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 26.

Bachelard le conçoit. C'est un renversement de cette théorie, tout comme les images de l'espace dans les mêmes œuvres contredisent la théorie de Durand.

Les retours au sanatorium depuis les promenades en calèche qu'il effectue à travers la ville deviennent insupportables, car cet espace s'est transformé en enfer à tel point que le quitter devient une priorité pour le personnage principal. Mais sortir dans le monde lui rappelle sa condition de malade, contrairement à Berck. L'effet de l'image de l'*enfer* du sanatorium est amplifié par celui du corps encastré dans le plâtre, qui devient un espace intime : « C'est le monde de la réalité qui se trouve sous la peau, sous le décor et la lumière que nous voyons les yeux grands ouverts. »²⁰⁷ C'est un aspect très peu présent dans la littérature roumaine jusqu'alors. Ici, la composante spatiale est saisie à la fois extérieurement et physiquement, mais surtout mentalement. Il s'agit de la perception par le personnage de chaque espace capturé, un « voyage dans son propre corps. »²⁰⁸

La distinction avec les autres romans de l'entre-deux-guerres est évidente. Les corrélations de l'espace dans ces œuvres nous montrent une caractéristique particulière du tableau général de ce concept d'espace. La note déterminante que Max Blecher apporte à travers les catégories fermé-ouvert, physique-mental, dont la frontière semble effacée à certains endroits et fortement soulignée à d'autres, espace de la douleur causée par la maladie, montre la spécificité de l'espace de Blecher, une étape dans l'établissement des catégories d'espace identifiées dans le roman de l'entre-deux-guerres.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 80.

²⁰⁸ Gh. Glodeanu, *op.cit.*, p. 325.

Le sanatorium, en tant que forme d'espace clos, se retrouve également dans les œuvres d'un auteur qui a également franchi les frontières de la direction littéraire de l'époque. Les romans qui composent le cycle *Hallipa* capturent un côté nuancé différent de celui que l'on trouve dans Blecher. Il y a deux points d'intersection, le premier représenté par la dominance du cadre urbain et le second par la présence du sanatorium, comme déjà mentionné. C'est à partir de là que les différences commencent à apparaître. Alors que dans l'œuvre de Blecher, la spatialité est marquée par la représentation du sanatorium et la prédominance de l'influence des espaces clos (le couloir, la salle à manger et la chambre) entrelacés avec des images de l'espace physique extérieur, chez Hortensia Papadat-Bengescu, l'image du topos se dessine plutôt au niveau d'une fresque sociale, car le milieu auquel appartiennent les personnages est celui qui dicte leur comportement, de sorte que l'espace est lié à la catégorie sociale à laquelle appartiennent les personnages. La ville et le sanatorium, l'environnement urbain et la maladie sont des points communs aux deux auteurs, mais leur mode de représentation diffère.

Une approximation ténue du topos des deux écrivains apparaît dans le troisième roman, *Drum ascuns*, où le fil narratif suit cette fois Lenora, Walter et Coca-Aimée, avec des références à Elena et Marcian. C'est un rapprochement incomplet, car dans ce roman la présence du sanatorium est évidente, sa description apparaît, mais pas du point de vue du patient, comme dans Blecher. Cette fois, le patient sera Lenora, et la perspective liée à cet espace émerge de l'image qu'en ont les autres personnages.

Le roman s'ouvre sur l'image du sanatorium de Walter et l'histoire de cet espace physique fermé est décrite simultanément avec

l'histoire de Walter. La description commence par l'état actuel du sanatorium, qui est une institution de premier plan sur la Calea Victoriei, « bâtiment d'allure bavaroise », où « trois nouveaux pavillons majestueux étaient symétriquement placés en retrait au milieu du parc et reliés au corps principal par de longs couloirs : les salles de chirurgie, interne et nerveuse ; au fond, retiré à l'abri des sapins et des tilleuls, se trouvait un quatrième pour les maladies contagieuses. »²⁰⁹ Une première photo qui ressemble au sanatorium de Berck. Après cette présentation de l'espace, on apprend que ce bâtiment a été construit par un prince, puis acheté par la femme du «banquier Efraim » qui tombe amoureuse de Walter et lui laisse toute sa fortune. Le château bavarois devient ainsi un sanatorium et un musée. La combinaison de fonctions que l'espace clos remplit ici est quelque peu étrange. Si dans l'œuvre de Blecher, le sanatorium n'avait qu'une seule fonction, à savoir un lieu où les malades devaient s'adapter à un nouveau style de vie, un sanatorium où l'accent est précisément mis sur ce côté du/des patient(s) et de leur évolution/involution, chez Hortensia Papadat-Bengescu, l'image du sanatorium vient compléter la configuration du personnage de Walter, et non des malades. La seule scène dans laquelle une pièce est brièvement décrite est celle où Lenora doit subir une intervention chirurgicale. La justification des deux fonctions de l'espace ne se fait pas attendre : « Les bureaux, même de l'administration, dans le bâtiment principal, et non seulement les appartements privés, étaient chargés de tapis précieux, ornés de bronzes, chargés de tableaux. »²¹⁰

²⁰⁹ Hortensia Papadat Bengescu, *Drum ascuns*, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 333.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 337.

En outre, il s'agit d'un espace très coûteux, qui s'adresse à des personnes aisées, avec une clientèle de luxe. Mais la description ne s'arrête pas là, avec une autre image provenant de Lenora :

« Au-delà du musée se trouvaient les salles aux lits blancs, aux instruments étranges et à l'odeur aseptique, le lieu de la souffrance et du devoir, sur lequel veillait la passion glacée de Walter. (...) les longs couloirs aux tapis immaculés, les salles aux nattes simples ou au linoléum, ornées de plantes dont les feuilles étaient froides et polies, et où, sur des chaises cannées, se reposait quelque convalescent qui, vêtu de la robe rayée de la maison, l'impressionnait comme un forçat. »²¹¹

Il est intéressant de voir comment la présence de Lenora dans son appartement se fait sentir, influence l'espace, sans pour autant apporter de changements : « seulement par sa façon de l'habiter, il est parvenu à créer une atmosphère plus personnelle et donc plus accueillante. »²¹² D'un autre côté, il est vrai qu'il existe le même type d'espace physique fermé avec le même objectif. Mais l'impact est tout autre, distinct de celui capté dans le roman blecherien.

L'imposante structure du sanatorium ne laisse pas indifférent un autre personnage, Coca-Aimée, qui est impressionné par sa grandeur. La relation espace- caractère dans cette situation est une relation dans laquelle le premier est soumis au second. C'est la fille de Lenora qui apportera de nombreux changements dans son utilisation : « Aimée avait déjà en tête le plan de rénovation de l'appartement du haut ; elle savait exactement quelle pièce de la bibliothèque – il y avait trois bibliothèques – auraient fait l'affaire dans le salon (...) Avant que Walter ne s'en rende compte, Aimée s'était empressée de commencer les réparations ; beaucoup de goût architectural s'ouvrait

²¹¹ *Ibidem*, p. 344.

²¹² *Ibidem*

à elle, non sans une certaine habileté.»²¹³ Désormais, le château/sanatorium bavarois va devenir un lieu social car Aimée y organisera des fêtes, elle y invitera ses nouveaux amis, car le désir du personnage d'entrer dans une autre catégorie sociale est clairement exprimé. Elle voulait être comme sa sœur, Elena Drăgănescu. Elle voulait conquérir Bucarest, elle détestait la province : « C'est tellement humiliant d'être provincial », « Une petite place sur une grande scène est préférable. »²¹⁴ Avec ce plan en tête, Aimée parvient à donner à l'espace un statut différent : « La Maison Walter était devenue le point de convergence du monde chic et elle était la véritable maîtresse de la Maison Walter. »²¹⁵ Il est clair que la fille de Lenora s'identifie à la richesse de son beau-père, une perspective totalement différente à cet égard de celle des œuvres de Blecher. Il y a donc ici un espace de refuge, mais pas externe comme chez Blecher, mais interne. C'est le bureau de Walter qui « était son refuge en toutes circonstances ». En fait, Walter est un personnage construit à la manière de l'individu très insensible qui préfère les lieux aux personnes. L'un de ces endroits était Vienne même, « l'un des amours de ma jeunesse. »²¹⁶

Une dernière image du sanatorium est une image sombre, comme dans le roman blecherien. Les deux espaces sont marqués par l'image de la mort, peut-être de façon plus évidente dans le cas du roman bengescien car, chez Blecher, la mort de l'un est cachée aux autres patients. Si la mort de Lenora passe quelque peu inaperçue, celle de Drăgănescu est beaucoup plus prononcée à travers ces

²¹³ *Ibidem*, p. 355.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 362.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 425.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 480.

apparences que prend le sanatorium par le prisme de la chapelle mortuaire : « À quatre heures du matin, le corps de Drăgănescu avait reçu tous les soins et reposait dans la morgue du sanatorium, recouvert d'un drap immaculé, dans le décor blanc des murs nus, une ampoule éclairant sa tête, rien n'altérant la froide et simple correction que la science consacrait au simple phénomène de la mort.»²¹⁷ À cause de ça, «le Palais Walter apparaissait à nouveau à la jeune fille (Coca - Aimée) comme une citadelle accueillante ; seulement, la tragédie de la vie et de la mort se jouait en son sein.»²¹⁸ C'est une image sombre de l'espace qu'elle considérait comme un lieu qui lui apportait du bonheur.

Le sanatorium et la maladie apparaissent comme une échappatoire au crime. Dans un premier temps, la représentation de l'espace clos du sanatorium et de la chambre ne montre pas l'impact sur le personnage, mais qui se produit progressivement, par étapes, avec la prise de conscience de l'existence d'une maladie mentale. Contrairement au personnage de Blecher, peut-être même à ceux d'Hortensia Papadat-Bengescu, le personnage de Liviu Rebreanu ne réalise et n'accepte pas consciemment sa propre condition. Ce sont les médecins qui le remarquent, l'adaptation à l'espace est donc forcée. Ce qui n'était qu'un prétexte devient une réalité. Les signes de la maladie apparaissent dès les premières pages par son refus d'accepter ce qu'il a fait (tuer Madeleine) en rejetant la faute sur le fait que Matilda n'est pas arrivée à temps pour empêcher l'acte. Puiu Faranga s'isole en attendant une solution de son père, le seul qui pourrait le sauver. Les

²¹⁷ *Ibidem*, p. 560.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 472.

moments d'attente sont marqués par un profond silence, par l'inertie du personnage, qui n'est plus capable de penser : « Lui-même ne se sentait pas capable de penser. D'ailleurs, toujours et surtout dans les moments difficiles, le vieil homme prenait seul les décisions nécessaires. »²¹⁹ La prédisposition de la maladie qui va s'emparer du personnage principal est annoncée. Il se retrouve dans la situation malheureuse de ne pas pouvoir prendre de décisions pour lui-même. Il préfère que d'autres le fassent pour lui. Et ce trait est soutenu par son entourage (« Pauvre petit Puiu ! »). En essayant de comprendre l'acte de son fils, Policarp Faranga se dispute avec son fils en lui demandant une explication qui se résume à « C'était une errance, un moment de folie soudaine (...) J'ai peut-être perdu la tête. »²²⁰ La seule solution que Policarp voit est de déclarer son fils fou, afin que le handicap apparaisse comme une forme de salut, d'échappatoire à la justice, mais aussi au jugement que pourrait porter la société. C'est une décision que Policarp Faranga prend et impose, justifiant sa décision par le fait que le nom de toute la famille est en jeu. Puiu Faranga est emmené pour des examens médicaux au sanatorium « Demarat de la Șosea ».

Le chemin qui y mène permet de voir des points de repère importants de Bucarest, comme le boulevard Colței, la Place Victoriei ou la Route. La première illustration du sanatorium ne marque pas la vocation réelle de l'espace. C'est le jeune homme en robe blanche qui trahit la première image. De plus, comme dans Blecher, la perspective est attribuée au personnage, Puiu Faranga. D'un large couloir vide

²¹⁹ Liviu Rebreanu, *Ciuleandra, Catastrofa și alte nuvele*, Ed. Litera International, București-Chișinău, 1997, p. 26.

²²⁰ *Ibidem*, p. 32.

bordé de portes blanches numérotées en noir, ils « débouchent sur une antichambre ». Puiu l'a saisi d'un coup d'œil. Elle avait une seule fenêtre, large et haute, avec des barreaux épais. Un lavabo en fer, peint en blanc. Le lit est également blanc et en fer. Entre la fenêtre et le lit, contre le mur, se trouvait une table à face blanche, sur laquelle était étendue la nappe en plastique à de petites fleurs ; sur la table, une carafe d'eau et deux verres. Quelques chaises cannées. Un portemanteau à pied dans le coin près de la fenêtre. »²²¹ Il s'agit d'une description de la salle d'observation, semblable à celle où Emanuel est emmené pour passer une radiographie afin de déterminer son diagnostic. Le blanc complète l'image du sanatorium, une couleur qui, à l'époque, marquait l'environnement sanitaire. La simplicité de la pièce se retrouve dans les quelques objets qui la composent.

Dans le chapitre précédent, nous avons souligné le rôle du portail et de la fenêtre au niveau symbolique sur la spécificité de l'espace et mentionné qu'ils représentent une barrière contre le danger, la protection qu'offre un espace clos, qu'ils sont le seul moyen de communication avec l'extérieur. Par conséquent, la fenêtre fermée qui apparaît dans le fragment ci-dessus, fermée dans le sens où même les barres très épaisses apparaissent, dénote le même rôle protecteur. Toutefois, il ne s'agit pas d'une protection de l'initié, mais plutôt d'une protection de l'outsider contre l'initié. C'est une notion frappante du rôle de l'espace clos. Encore une fois, on ne peut pas parler de l'espace clos comme d'un espace de bonheur, comme l'illustre Bachelard, mais, au contraire, c'est un espace qui prive l'individu de liberté. Si chez Blecher et Hortensia Papadat-Bengescu, la privation n'est pas totale,

²²¹ *Ibidem*, p. 41.

les personnages pouvant quitter cet espace (promenades en calèche, par exemple, ou sorties dans la cour le dimanche), chez Liviu Rebreanu cette liberté est supprimée. Puiu Faranga est autorisé à quitter sa chambre pour se rendre dans le jardin du sanatorium, accompagné de son gardien. Mais ce n'est qu'une fausse liberté, comme le montre l'image de Puiu regardant à travers les barreaux de la clôture qui entoure la cour du sanatorium. L'isolement ne s'arrête pas là puisque le médecin demande aux personnes qui l'accompagnent de quitter le sanatorium. Il s'agit d'un isolement imposé de tout ce qui est extérieur, qui, selon le personnage, ne devrait pas durer plus d'un mois. La privation de liberté est également due à l'état de détention provisoire. Il est averti qu'il ne peut pas quitter la pièce sans être accompagné. Pendant le temps qu'il y passe, il a le temps d'analyser l'espace dans lequel il se trouve. Sa chambre a une fenêtre qui donne sur le jardin du sanatorium, une vue qu'il voit souvent.

Les moments de solitude s'accompagnent de tentatives pour mettre de l'ordre dans ses pensées afin de ne pas perturber les plans de son père. Par un malheureux coup du sort, ce qu'il veut prétendre devient réalité. Ses discussions avec le médecin commencent à révéler l'existence de la maladie. Progressivement, le personnage lui-même commence à en prendre conscience. Il cherche dans son passé les preuves de l'instinct criminel : « En deux jours, un homme, seul entre quatre murs, comprend plus que d'autres en vingt ans. »²²² On peut voir le désir de solitude comme chez le personnage blecherien : « Ce n'est qu'alors qu'il lui apparaît clairement qu'il constitue un monde séparé, compliqué, sans liens avec les autres et le reste du monde (...) Les

²²² *Ibidem*, p. 83.

tragédies, comme les grandes joies, l'homme les vit toujours dans une solitude complète, et par conséquent, quand il sent son âme plus brisée, il sent sa solitude plus grande. »²²³ C'est une redécouverte de soi, un retour à son propre être, à sa propre façon de penser. Il y a donc un moment de lucidité dans toute la folie du personnage. C'est une image similaire à celle dans laquelle le personnage de Blecher considère l'importance de chaque moment, se posant des questions existentielles : « Quelle est l'importance d'un moment ? Quelle est la différence entre le moment où un homme meurt et les autres, où il ne se passe rien d'autre que des événements insignifiants et simples ? »²²⁴ Il en vient à imaginer des scénarios de sa propre mort de la même manière que Puiu Faranga voit la mort comme une solution. Les effets du handicap se manifestent également dans sa perception de la réalité, lorsqu'il ne peut plus discerner la frontière entre la réalité et le rêve, la réalité et l'imagination. Vers la fin du roman, le personnage accepte sa condition : « La vraie vérité est que je suis fou ! Je me suis retrouvé, Docteur ! Non pas un instant de folie, comme mon pauvre père le pensait, ou voulait le faire croire, mais une folie définitive et irrémédiable ! Malheureusement, c'est la réalité, docteur. »²²⁵ Je pense que nous pouvons parler dans ce cas non seulement d'une acceptation de la condition, mais aussi d'une révélation de celle-ci dans les propres mots du personnage. Le rire bref et nerveux qui suit la déclaration ci-dessus confirme la double valence de l'espace intérieur-fermé dans ce roman. Ainsi, le handicap n'est pas le problème d'un individu, mais le

²²³ *Ibidem*, p. 87.

²²⁴ Max Blecher, *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, éd. citée, p. 11.

²²⁵ Liviu Rebreanu, *op. citi.*, p. 116.

résultat de l'interaction entre une ou plusieurs de ses caractéristiques de santé et des facteurs de l'environnement avec lequel il interagit. Ce roman roumain de l'entre-deux-guerres illustre les relations qui s'établissent entre différentes personnes handicapées et leur entourage.

Cezar Petrescu apporte à travers son roman, *Întunecare*, la même image de la chambre du sanatorium lorsque Radu Comşa est blessé à la guerre. C'est un espace qui marque un changement radical du personnage et de sa condition. La description du personnage dans ces moments est similaire à celle du personnage blecherien, car la tête de Radu Comşa était entièrement recouverte de bandages, les seuls endroits laissés libres étant son nez et sa bouche pour lui permettre de respirer. Il a maintenant reconnu ce qui se passe autour de lui par ses autres sens, son regard étant privé. Il reconnaissait au bruit des pas si c'était le moment de s'habiller ou si quelqu'un lui rendait visite. Ce qui diffère des romans de Blecher et de ceux d'Hortensia Papadat-Bengescu, c'est que, dans le contexte du déroulement de l'action pendant la Première Guerre mondiale, les hôpitaux de première ligne manquent de fournitures. Au contraire, Radu Comşa se sent aussi enchaîné dans son propre corps : « Il était maintenant désespérément seul dans l'obscurité des bandages. Il aurait voulu dormir, ne rien penser, oublier tout ce qui l'étouffait intérieurement comme s'il était en train de mourir. »²²⁶ C'est la même nostalgie de la mort ou la même conscience de la mort que l'on retrouve chez les autres personnages. En voyant la pièce après le retrait des bandages, il se rend compte que l'espace n'est pas le même que celui qu'il avait imaginé. La lumière elle-même est une lumière qui le fatigue et altère sa perception. Par

²²⁶ Cezar Petrescu, *Întunecare*, éd. citée., p. 376.

conséquent, ce n'est pas un espace qui domine, mais sa présence est celle qui transforme le personnage, comme indiqué plus haut, et, d'autre part, montre le sanatorium/hôpital pendant la guerre.

Ce sous-chapitre fait également apparaître un autre élément de l'espace physique intérieur, en ce sens que les deux sont des espaces de vie, mais dénotent des conditions différentes pour les personnages. Dans Blecher, l'image de la maison n'apparaît que dans les scènes où la villa *Elseneur* est illustrée. C'est un endroit qu'elle recherche car elle veut quitter le sanatorium où l'atmosphère semble de plus en plus oppressante. Pour y parvenir après les indications et les tentatives d'illumination, le personnage doit emprunter une route ardue et accidentée (« Je vais dans les montagnes plus loin ! ... »).²²⁷ Après une première tentative ratée d'être reçu par Mme Tils pour vivre dans la villa, Emanuel y est reçu parce que son mari avait souffert de la même maladie (la maladie de Pott) et qu'il lui rappelait le désir de solitude et la mélancolie du défunt. Le lendemain, à dix heures du matin, il arrive à la villa. La description de la maison et de la chambre est conforme au refuge dont rêvait Emanuel : « La pièce dans laquelle il se trouvait maintenant était un très grand salon, avec des portes ouvertes sur l'océan. Des peintures de goût anglais, dans des cadres d'or délavé, étaient accrochées aux murs. (...) Les vagues de l'océan tourbillonnaient chaotiquement dans l'énormité du salon. Le jour était suspendu aux nuages gris, comme un plafond au-dessus des dunes. Emanuel a regardé les peintures sur les murs. C'est là que sa situation même s'est synthétisée dans ces deux scènes de gravure. »²²⁸ Ici, la

²²⁷ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p. 102-104.

²²⁸ *Ibidem*

maison remplit le rôle de refuge, le besoin de s'éloigner de tout ce que le sanatorium représentait et de tout ce qu'il ressentait ou de ce qui se passait dans cet espace d'enfer. Pour cette raison, retourner dans le sanatorium désolé et désertique donne au personnage l'envie de le quitter parce que : « Il m'est impossible de rester à Berck... Je suis totalement dépassé... détruit par la tristesse de la ville... toute la mélancolie du monde s'est accumulée ici. »²²⁹ En d'autres termes, le second roman représente la souffrance du personnage, une souffrance liée à la maladie dont l'espace témoigne.

Dans le roman *Fecioarele despletite*, la première image de l'espace intérieur est celle du domaine de Prundeni, découvert à travers les yeux de Mini. L'espace configuré est lié aux personnages : « La maison du domaine, ni rustique ni moderne, à l'architecture solide et régulière, au confort citadin et en même temps familial, aux meubles symétriques et honnêtes, au boudoir plein de dentelles, rubans de couleurs amoureuses et naïves : rien, là, n'encadrerait cette tragédie. Elle se souvint soudain du vestibule neuf et désert dans lequel elle avait erré dans ses pérégrinations solitaires. Il y avait le cadre shakespearien de la tragédie. »²³⁰ Une tragédie qui a attiré le changement, qui a indiqué l'interdépendance du personnage et de l'espace, parce que ce dernier se modifie, se déchire tout autant que la famille, en tant que témoin du changement : « Le piano lui-même, inviolable, avait été écarté par on ne sait quelle secousse, et la disposition des pièces et des meubles avait subi les fluctuations de destins maléfiques, étroitement liés à ceux des personnes qu'ils

²²⁹ *Ibidem*, p. 132.

²³⁰ Hortensia Papadat Bengescu, *Fecioarele despletite*, éd. citée, p. 35.

servaient (...) Les portes se refermaient hermétiquement...»²³¹ Le vestibule est défiguré, et la partie supérieure, la nouvelle aile, est habitée par des employés travaillant dans une usine d'alcool de grain. C'est une maison qui sera totalement transformée dans le roman *Concert de muzic  de Bach*. Dès que l'action sort de la campagne, d'autres maisons et leurs images apparaissent. Dans l'espace ouvert aux bâtiments, mais fermé à l'extérieur, apparaissent la maison des Rhymes, la maison d'Elena Hallipa-Dr g nescu et le sanatorium Walter, tous mentionnés dans le roman *Fecioarele despletite*, dont certains sont décrits ici ou au cours des autres romans. La maison de Rim dont le salon était un beau salon dans lequel étaient témoins « un canapé habillé de creton, une vieille armoire en noyer en guise de buffet, des chaises non peintes et un coffre (...) de ceux, appelés «de Braşov», liés dans des cercles de fer, avec de grandes charnières et du bois poli comme un émail, travaillé avec une mosa ique de fleurs jaunes sur un fond vert ». ²³² C'est une description qui marque la simplicité des personnages, une simplicité perdue dans les romans ultérieurs.

Dans le roman *Concert de muzic  de Bach*, la représentation du topos comprend principalement des images de Bucarest, de la nouvelle maison de la famille Rim et de la maison d'Elena Dr g nescu, la description de ce dernier apparaissant dans le premier roman : une imposante demeure dans laquelle « les chaises, les tableaux, les consoles, tout était aussi grand que la pièce. Le noyer brûlé et le cuir de Cordoue ciselé prédominaient (...) l'appartement

²³¹ *Ibidem*, p.109.

²³² *Ibidem*

du bas, sans portes de séparation, comprenait à peine quatre vastes pièces : le hall, un bureau tout aussi majestueux, que l'on apercevait à côté, la salle de réception, où ils étaient assis, et une autre, enveloppée dans l'obscurité totale des volets gauches et des lourds rideaux. (...) la maison était aussi haute qu'une église.»²³³ La description de cet espace physique clos se poursuit avec ses quartiers d'habitation, sa chambre où « tout était riche, bien tenu et froid »²³⁴. Ici, l'espace dénote la catégorie sociale à laquelle appartiennent les personnages. La famille Rim, en revanche, emménage dans une nouvelle maison aux portes hautes, « huilées de rayures roses et dorées bouleversantes ».²³⁵ Une maison qui efface cette image de simplicité. La maison de Lina et du Dr Rim est dépeinte à travers l'utilisation de Mini comme prétexte, car elle est l'invitée de la famille, comme elle l'était dans la maison d'Elena Dragănescu ou dans le domaine de Prundeni. Ainsi, « Mini admire un salon peint et décoré de manière plutôt conventionnelle, avec des meubles plutôt épars mais beaux, achetés dans une bonne maison, mais sans ajout d'objets plus personnels. Les chambres à coucher, désormais séparées, se trouvaient de part et d'autre de la salle de bains. La salle de consultation très spacieuse était dotée de tout le confort nécessaire. Le verre des tables et des armoires, les outils divers brillaient ; il y avait des canapés assortis avec des ressorts compliqués.»²³⁶ Le nouvel espace physique montre une Lina Rim différente, qui se manifeste tout au long du roman. Mais la raison de l'achat de la

²³³ *Ibidem*, p. 126.

²³⁴ *Ibidem*, p. 129.

²³⁵ Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert de muzică de Bach*, éd. citée, p. 156.

²³⁶ *Ibidem*, p. 159.

nouvelle maison était différente du point de vue de Rim. Il voulait l'argent de sa femme et lui faire payer son péché de jeunesse, sa brève liaison avec Lică Petrescu, avec qui elle a un enfant, Sia. On peut donc dire que le changement d'attitude des personnages entraîne, dans certains cas, le remplacement de l'espace. Cette Lina Rim ne s'intègre plus dans son ancienne maison, devenant une étrangère dans son propre espace.

Dans le même roman, l'espace clos est considéré comme un refuge. Cette fois, elle apparaît chez Maxence, qui, fatigué des corvées de la société, s'était retiré dans sa chambre : « L'appartement avait été transformé, trois pièces en enfilade, sans rideaux, avec des fenêtres mobiles, ouvertes en permanence, avec de petits meubles laqués, avec trop de porcelaine, comme les chambres de sanatorium; il avait remplacé les rideaux sombres, les fauteuils moelleux, l'abri derrière lequel le prince Maxence se retirait. »²³⁷ Encore une fois, nous voyons une modification de l'espace en fonction des besoins du personnage, des scènes dans lesquelles le personnage influence l'espace. L'image du sanatorium est dans ce cas, suggéré parce qu'il est mentionné sans être décrit, le prince est emmené dans un sanatorium à l'étranger, à Leysins, d'où il ne reviendra pas, mais, à la différence du roman blecherien, les influences de ce type d'espace sur le personnage n'apparaissent pas. Il sera mieux illustré dans le troisième roman du cycle Hallipa, où l'hypothèse de la maladie est faite différemment. La fin du roman apporte l'image sinistre de la mort, d'abord du prince Maxence, puis de Sia, cette dernière marquant la description d'un espace sacré, l'église, qui contraste avec

²³⁷ *Ibidem*, p. 213.

l'idée de la mort. Ainsi, l'église semblait être en fête, on entendait la musique de la fanfare, les gens étaient joyeux, car ils assistaient aux funérailles par considération indirecte. Seuls les sons du chœur confèrent un caractère sacré à l'espace, contrebalançant la désacralisation provoquée par la présence de personnes et leur comportement. Si nous suivons le trio Elena-Marcian-Drăgănescu dans le roman *Drum ascuns*, nous remarquons que l'espace acquiert d'autres valeurs dans ce roman. Elena ressent le besoin d'abandonner l'espace original parce qu'elle veut se séparer de son mari. Se détacher de lui, c'est se détacher du foyer dont elle était si fière dans le roman précédent : « Lorsqu'elle a décidé d'aller en Suisse, où elle savait qu'elle trouverait Marcian, elle pensait y arriver avec sa liberté assurée. »²³⁸ Cette valence apparaît dans *Întâmplări din irealitatea imediată* de Blecher où nous avons vu que rompre les liens avec une personne signifiait également rompre avec l'espace qui les liait comme l'atelier de la machine à coudre, la cave ou l'étage de la maison Weber.

Le dernier roman du cycle Hallipa est *Rădăcini*, un roman dans lequel on suit cette fois un autre personnage, Nory Baldovin. Si dans les romans précédents, Nory était témoin des tragédies des autres, il vit maintenant son propre drame. En ce qui concerne la spatialité de ce roman, nous retrouvons les mêmes catégories, mais elles prennent de nouvelles significations. Au début du roman, la ville provinciale de Vaslui apparaît dans la scène où Nory rencontre Aneta Pascu. Dans le même contexte, la maison du « facteur » Niță Pascu qui était dans la rue principale. C'était « une vieille maison,

²³⁸ Hortensia Papadat-Bengescu, *Drum ascuns*, éd. citée, p. 403.

petite, mais sa propre maison, avec des fenêtres basses donnant sur la ruelle, alors que les maisons des voisins étaient placées à l'arrière de l'ogre. Les fenêtres de la ruelle étaient une source de fierté et de plaisir pour Aneta. »²³⁹ C'est un espace physique intérieur qui offre une protection, mais ce n'est pas suffisant pour Aneta. Bien que sa situation scolaire ne soit pas exceptionnelle, elle souhaite aller à l'université à Bucarest, ce qui lui est interdit par son père et refusé par sa mère. Aneta décide donc de s'enfuir de chez elle, ne laissant qu'une lettre à ses parents. Alarmé par eux, son frère l'attend à la gare et, n'ayant aucun endroit où l'héberger, il la laisse à l'hôtel Bratu. Sa punition était d'être envoyée dans le foyer d'étudiants nouvellement créé à Bucarest. D'autre part, l'attention se porte sur Nory Baldovin, apprenant son histoire, qu'elle a été victime d'un adultère, qu'elle a été retirée de son foyer et élevée dans un orphelinat. Ce n'est qu'à la mort de son père qu'elle rencontre sa sœur, Dia Baldovin, la correspondante d'Elena Dragănescu. De ce fait, le souvenir qu'elle garde de la maison de campagne de Dinu Baldovin n'est pas agréable. Elle faisait partie de cet espace composé d'éléments tels que des granges, des calèches et des chevaux. En d'autres termes, Nory fait partie de la succession du propriétaire. Le passé de Nora Baldovin, cependant, est davantage lié à l'orphelinat où elle a grandi. Elle s'y est sentie protégée et aimée, et n'a pas eu honte de se défendre. Elle apprenait bien et, grâce à sa nature audacieuse, elle a réussi à se rendre populaire et à se faire connaître. Le second manoir où elle était née était devenu pour elle « un décor du passé, qu'elle spéculait dans des histoires sur les splendeurs de la vie au domaine, avec lesquelles elle aimait étonner ses camarades. Entre les murs tristes d'un

²³⁹ Hortensia Papadat-Bengescu, *Rădăcini*, éd. citée, p. 6.

orphelinat, Nory vivait joyeusement et répandait la gaieté. »²⁴⁰ La valence qu'acquiert cet espace est inhabituelle, ce que souligne le narrateur lui-même. Les murs témoignent du changement et de la souffrance que les enfants endurent, une souffrance causée par l'absence de leurs parents. Nory défie l'atmosphère avec son attitude joyeuse. D'ailleurs, la présence de l'orphelinat en tant qu'espace physique intérieur n'est pas très évidente dans le roman de l'entre-deux-guerres, il y a plutôt la typologie de l'orphelin. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire de Nora Baldovin/Vasiliu, on remarque aussi la présence d'autres espaces, comme sa nouvelle maison, mais qui ne suscite pas d'intérêt car on pouvait lui parler partout où on la rencontrait. Ce n'est que plus tard que certains détails de la maison sont décrits : « Dans la maison d'Izvor, la chambre de Dia Baldovin n'avait pas de style particulier ; elle était improvisée, contenant des meubles dont elle ne voulait pas se séparer, ainsi que d'autres qu'elle ne pouvait pas vendre. (...) Le long des murs, pour laisser de l'espace, se trouvaient des rangées de meubles massifs, de style Empire authentique, mais si bien entretenus qu'on pouvait apprécier leur style, pas leur âge. »²⁴¹

D'autres représentations évoquent les dortoirs d'étudiants et les cantines où Nory se rendait avec ses camarades en littérature ou leurs activités en général. Dans ce dernier roman, la Cité vivante de Mini est saisie au niveau d'une autre catégorie sociale, celle des étudiants, ce qui ne se retrouve pas dans les autres romans bengesciens analysés, ni chez Blecher. La question de l'espace dans le roman d'Hortensia Papadat Bengescu ne doit pas être considérée

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 68.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 155.

uniquement sous l'angle des descriptions des espaces physiques extérieurs ou intérieurs, mais doit être considérée au-delà de celles-ci et en suivant les influences que cet espace incarné par l'environnement urbain exerce sur la formation des personnages et de leurs relations. La spatialité est présente comme une ligne fortement dessinée qui, vers la fin, devient difficile à remarquer, mais vous savez qu'elle est là.

D'après ce que nous avons analysé jusqu'à présent, nous avons constaté que l'espace physique fermé est présent sous une forme similaire chez les trois auteurs. Mais la différence vient des valences que ces espaces acquièrent. L'espace physique intérieur de Max Blecher, c'est la vie dans sa chambre, dans le sanatorium de Berck, les lieux auxquels il est lié dans le premier roman, dans un univers littéraire à la frontière du conscient et de l'inconscient. En même temps, c'est cet espace clos, claustrophobe, qui provoque ses crises d'identité, créant une insertion dans le cadre de la réalité. Il crée le prétexte à la création d'amitiés et à leur rupture, ce qui implique une séparation de l'espace qui les unit. C'est un espace qui domine et se laisse dominer. C'est également le cas des romans qui composent le cycle Hallipa. L'influence sur la maison de Prundeni est visible, elle témoigne des changements qui s'opèrent, elle témoigne de l'éclatement de la famille, le portail fermé à la fin du premier roman montrant la séparation de l'espace extérieur. La maison d'Elena Drăgănescu est ouverte sur le monde à travers les soirées qu'elle organise, à travers le roman *Concert de muzică de Bach*, c'est un espace qui dénote la catégorie sociale à laquelle appartiennent les personnages. L'environnement impose un certain comportement. Il en va de même pour la famille Rim qui préfère un espace de vie plus

vaste, le lieu où Lina Rim ouvre son cabinet médical, semblable au sanatorium Walter. Deux fonctions remplies par le même espace, l'une pour l'habitation, l'autre à des fins médicales, une nuance que l'on ne retrouve pas chez Blecher. Par ailleurs, le sanatorium reprend la même idée des patients et l'image de la mort, mais ils sont peut-être illustrés différemment, comme indiqué ci-dessus. La vision de l'espace comme refuge est également une note commune aux deux auteurs de l'entre-deux-guerres. Encore une fois, ils diffèrent dans la nuance. Si pour Blecher, le refuge signifie la fuite de l'espace fermé vers l'extérieur, pour Hortensia Papadat Bengescu, il est représenté par l'espace fermé intime de la chambre ou du bureau, et pour Liviu Rebreanu, le refuge est involontaire, la protection de ceux qui sont à l'extérieur contre ceux qui sont à l'intérieur. Jusqu'à présent, le topos fictionnel est celui qui entre en complicité avec les personnages de l'univers littéraire, les définit et est défini par eux.

La spatialité intérieure représentée par la maison et la chambre est illustrée dans la plupart, sinon la totalité, des romans de l'entre-deux-guerres. Sous une forme ou une autre, ils apparaissent dépeints en détail ou comme simple prétexte dans tous les romans. Nous avons pu observer les corrélats de cet espace dans les œuvres traitant de la maladie et, implicitement, du sanatorium, en suivant de près chaque détail important afin d'esquisser une typologie du roman roumain de l'entre-deux-guerres en ce qui concerne la question de l'espace. Par conséquent, afin d'atteindre l'objectif de cette recherche, il est important de poursuivre l'analyse de quelques œuvres ayant des thèmes et même des perspectives différentes afin de voir s'il est possible de les faire entrer dans les catégories déjà mentionnées ou si, en cours de route, d'autres catégories d'espace apparaissent, en se

préoccupant, bien sûr, de leur rôle dans le roman de l'entre-deux-guerres. Ce qui apparaît comme un amalgame, un mélange d'œuvres exposées et réexposées, est en fait le résultat d'une démarche comparative basée sur les éléments communs qui composent l'espace en littérature. Donc, si nous nous rappelons le début du chapitre précédent où nous avons étudié l'espace extérieur à travers l'image de la rue et la manière dont la maison de Costache Giurgiuveanu apparaît au moment de l'arrivée de Félix à Bucarest, il est maintenant temps d'*entrer* par cette porte qui s'ouvre, dans cette maison où « personne ne vit ». Une maison qui prend forme dans la lumière sombre de la rue, une maison à l'architecture imprévisible, dans laquelle tout semble un amalgame de styles et d'influences, une image dont j'ai remarqué que la cause peut être le moment même où cette image est représentée.

La maison de Costache Giurgiuveanu reflète ces nuances au plus haut niveau. Je ramène l'image des fenêtres détaillée dans le deuxième chapitre de l'ouvrage, image qui est maintenant complétée par l'apparition d'un élément architectural utilisé dans l'ornementation des édifices religieux (cathédrales), le rôle de la rosace gothique étant, évidemment, celui d'embellir mais aussi de laisser la lumière pénétrer à l'intérieur. Ici, il entre en contradiction avec le style architectural utilisé car la maison est manifestement destinée à l'habitation. De plus, cet élément architectural représente un style de vie très éloigné du contexte dans lequel se déroule l'action du roman, au début du XXe siècle : « La maison avait un seul étage, posé sur un rez-de-chaussée bas et un sous-sol, dont les fenêtres carrées étaient recouvertes de papier translucide, imitant un vitrail de cathédrale. La partie supérieure donnait sur la rue avec quatre

fenêtres absurdement hautes, formant une rosace gothique au sommet, bien qu'au-dessus d'elles, la maçonnerie présentait encore de petits pignons classiques, soutenus par deux consoles ».²⁴²

Il convient également de noter que l'incohérence persiste. Les rosettes (je répète) étaient destinées à servir d'embellissements. Cependant, la maison de Costache Giurgiuveanu (comme nous l'apprendrons lorsque Félix rencontrera son oncle), est une maison qui a perdu de son charme : « La maçonnerie était fissurée et écaillée à tant d'endroits, et les mauvaises herbes poussaient hardiment dans les fissures entre la façade de la maison et le trottoir. »²⁴³ À côté des rosaces gothiques, des décorations classiques et de la maçonnerie qui dénotent le manque d'entretien de la maison, une autre barrière divisant l'espace apparaît - la balustrade en fer : « Une grande et lourde balustrade en fer, rouillée et un peu retombée (...) La balustrade avait eu un grand portail à deux battants, maintenant attaché par une chaîne. Seule une petite porte était ouverte, et par celle-ci, prenant son sac à la main, le jeune homme entra, après quelques délibérations »²⁴⁴. C'est une barrière enchaînée, boulonnée. Le seul lien avec l'extérieur est une petite porte qui, contrairement à la première, est ouverte. C'est comme s'il y avait un repli de l'extérieur vers la protection que peut offrir l'espace intérieur, selon la théorie de Gaston Bachelard. Mais une autre nuance contradictoire apparaît. Si elle offre une protection, pourquoi la maison semble-t-elle déserte ? Ou est-ce précisément ce que l'on veut ? Si vous n'*existez* pas, êtes-vous protégé ? Pour discuter du symbolisme de

²⁴² G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, éd. citée, p. 26.

²⁴³ *Ibidem*

²⁴⁴ *Ibidem*

l'idée d'un portail, je suggère que nous examinions également la façon dont la porte d'entrée est décrite : « En effet, la porte, sous la forme d'une énorme fenêtre gothique en bois gonflé, dépouillée de la chaleur ou de la pluie et bouillonnante de peinture brunâtre, s'étendait des deux marches de pierre, fondues dans le sens de la convexité, jusqu'à presque sous l'avant-toit. »²⁴⁵ Les fenêtres, le portail et la porte (dans l'ordre de leur apparition dans le texte), selon Georges Perec²⁴⁶, représentent une sorte de barrière qui remplit différents rôles. D'un côté, ils nous protègent, de l'autre, ils nous ferment au reste du monde. Le décalage entre leur grandeur et l'aspect de la maison est l'opposition même que souligne l'essayiste français : refuge-protection/isolement de l'extérieur. C'est une fuite du monde, du monde du centre, de la capitale, un monde dans lequel Félix vient d'un autre monde, celui des provinces, reprenant l'idée d'une fuite à double sens.

D'autre part, cette description minutieuse utilisée en littérature est, selon le critique italien Umberto Eco, un retardement du fil narratif, une traînée qui dépasse la fonction de représentation pour remplir la fonction de retardement du temps de lecture afin que le lecteur « puisse trouver le rythme que l'auteur pense nécessaire pour que nous puissions jouir de son texte »²⁴⁷, poursuivant l'idée que « ce n'est pas un exercice de description du paysage, mais une manière de préparer le lecteur ». ²⁴⁸ En d'autres termes, parmi les rôles que la spatialité remplit dans la littérature, et dans ce cas, dans le

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 27.

²⁴⁶ *Georges Perec, op.cit.*, p. 73.

²⁴⁷ Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, éd. citée, p.80.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 97.

roman roumain de l'entre-deux-guerres, il y a celui d'instruire le lecteur, de le détacher de sa réalité et de l'aider à s'en sortir et d'accepter la réalité fictive, d'autant plus que nous parlons d'un roman réaliste, un courant qui revendique la véracité de ce qui est écrit, car les œuvres sont écrites sur la base d'une observation approfondie de la réalité, comme nous avons pu le voir dans le cas de Balzac, une formule que George Călinescu adopte également dans ce roman.

En revenant aux premières pages d'*Enigma Otiliei*, après la description de la rue et de la façade de la maison de Costache Giurgiuveanu, nous nous souvenons de l'accueil de Félix ce soir-là, au début du mois de juillet 1909, et de sa première impression de la nouvelle maison. La maison est, en fait, une forme d'organisation spatiale, une dimension de la spatialité dans laquelle se forme l'identité des personnages. Le premier élément qui apparaît est celui de l'escalier que montent les personnages : « Ils montèrent tous deux l'escalier grinçant et se retrouvèrent dans une sorte de couloir que le jeune homme n'eut pas le temps d'examiner, mais qui lui laissa le sentiment que les meubles étaient recouverts de housses de matière fumante. »²⁴⁹ L'échelle apparaît dans *Dicționarul de simboluri* (Chevalier, Gheerbrant) comme le symbole de l'ascension, de l'élévation intégrale de tout l'être. Par sa nature même, il tient à l'axe du monde.²⁵⁰ Or, ici, l'échelle semble marquée par le passage du temps (elle grince), mais aussi par la mise en évidence d'un déséquilibre. *L'axis mundi*, celui qui relie deux espaces (fini-infini) semble désormais affecté, et l'histoire de ces personnages dénote précisément cela : « Un escalier en bois avec deux contremarches

²⁴⁹ G. Călinescu, *op.cit.*, p. 31.

²⁵⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 202.

latérales formait une sorte de pyramide, au sommet de laquelle un Hermès en plâtre assez gracieux, copie d'après un modèle classique, odieusement peint d'une peinture brunâtre, tenait à la place du caducée une lampe à huile avec un globe de verre à l'image d'un astre.»²⁵¹ Un autre élément spatial qui définit le propriétaire de la maison est le mobilier couvert, une image qui donne le sentiment d'une maison où plus personne ne vit, une maison abandonnée. On se souvient ici de la réplique de Costache Giurgiuveanu au moment d'ouvrir la porte : « Non, non, non, je ne sais pas... personne n'habite ici, je ne sais pas... ».²⁵²

Ainsi, lors d'une première analyse de l'espace physique intérieur, idée qui a été mise en avant lorsque la théorie des philosophes modernes sur la relation entre l'individu et l'espace a été évoquée dans la fiction romanesque de l'entre-deux-guerres, nous voyons que la relation entre les deux instances narratives est une relation de forte interdépendance. En outre, Mihaela Irimia affirme que, d'un « point de vue conceptuel, le roman est le légataire des catégories kantienne d'espace et de temps.»²⁵³ L'isolement de Giurgiuveanu est donc une protection déguisée, car l'espace clos, censé offrir la sécurité (Gaston Bachelard), remplit ici un autre rôle, celui d'exprimer la solitude et la peur. Dana Percec, dans le même volume consacré à l'espace romantique anglo-saxon, souligne précisément ce côté antithétique de la théorie de Bachelard: «Enclosure signifie solitude, exposition et danger, la protection

²⁵¹ G. Călinescu, *op.cit.*, p. 27.

²⁵² *Ibidem*, p. 29.

²⁵³ Mihaela Irimia, *Spațio-timpul românesc și victoria modernității* dans *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan. Heterocosmuri/heterotopii*, coord. Pia Brânzeu, Ed. Art, București, 2011, p. 54.

n'étant qu'une apparence. Les espaces traditionnellement positifs (le jardin, la maison des personnages, la chambre, le refuge) sont progressivement altérés, perdant leurs attributs originels, leur air de familiarité, leur chaleur rassurante, et sont livrés à la promiscuité. Ils deviennent des lieux peu sûrs, inquiétants, où l'indiscrétion, la violence et même la mort guettent à chaque tournant. »²⁵⁴ La première impression de Félix dénote également le même aspect : une pièce avec « un air de ruine et de froideur »²⁵⁵, une affirmation qui représente pleinement la perspective de l'espace avec l'image du personnage « avare », dans la mesure où nous utilisons la typologie imposée par l'exégèse. La question est de savoir si celle-ci s'applique également aux autres personnages.

Le cadrage spatial de l'action romanesque ne s'arrête pas là. Dans cette catégorie, je voudrais également discuter de l'image de la maison de la sœur de Costache Giurgiuveanu, Aglae, car bien que la maison représente un espace physique intérieur, sa façade est liée à l'extérieur et à sa relation avec l'espace extérieur : « Dans la cour voisine, Félix vit une maison sans étage, assez vieille, mais solide et large. Les hautes fenêtres étaient surmontées de pignons en plâtre grec, et l'entrée avait l'apparence d'une marquise soutenue par deux colonnes peintes en porphyre, dont les murs étaient peints en pompéien. Le long des murs, des rangées de grands lauriers et tout autour de la cour, des parterres de fleurs bordés d'osier. »²⁵⁶ La maison semble avoir été conçue selon les règles strictes de la construction

²⁵⁴ Dana Percec, *Spațiile claustrante în proza lui Ian McEwan, dans Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan. Heterocosmosuri/heterotopii*, coord. Pia Brânzeu, Ed. Art, București, 2011, p. 104.

²⁵⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, pag. 28.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 46.

grecque, tout comme la maison de Giurgiuveanu. Les hautes fenêtres, les éléments du style grec (pignons, entrée soutenue par des colonnes) réapparaissent, indiquant l'ordre, la rigueur, l'équilibre ou l'harmonie, le tout combiné à l'idée de beauté offerte par la présence des lauriers. Mais ici, il s'agit d'un équilibre perdu, délibéré ou non, l'apparence devenant un simple témoin de ce qui a été ou aurait pu être. C'est une élégance exigée peut-être par l'environnement de la ville, mais qui ne convient pas du tout à ses personnages.

D'autre part, sous l'influence de l'équilibre et de l'harmonie grecque, est représentée la maison de Leonidas Pascalopol, située au bout de Calea Victoriei, près de l'Église Blanche (Biserica Albă) (localisation exacte) : « La maison, aujourd'hui défraîchie face à la nouvelle architecture de la capitale, était alors le dernier réconfort. Les fenêtres et les pièces étaient hautes, les portes larges et les façades en bois richement ornementées ». ²⁵⁷ L'image de la maison ne semble plus détachée de l'habitant, le personnage « avec un peu de sang grec », mais semble détachée du contexte dans lequel le roman est écrit, à une vingtaine d'années d'intervalle, ce qui trahit la distance entre le temps de la narration et le temps de l'intrigue, comme le note Paul Cernat. ²⁵⁸ Et là, peut-être, l'existence de ces soubassements grecs pourrait être justifiée. La relation entre la culture roumaine, et pas seulement la littérature, et la culture occidentale est un amalgame. Ce qui apparaît aux autres comme un crescendo, pour nous, est une superposition de plans. C'est peut-être précisément ce que souligne le roman calineskien en question. Le manoir et le domaine constituent un autre espace qui est mentionné pour la première fois lorsque Félix et Otilia

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 83.

²⁵⁸ Paul Cernat, *op. cit.*, p. 115.

se rendent à Pascalopol. Il s'agit de sa succession illustrée à ce stade par des photographies prises dans un album. Le rôle de ces photographies dans le contexte du roman calinescien est également saisi par Paul Cernat dans son livre sur le rétro modernisme. Selon le critique, « la photographie sert de *mise en abyme* du récit et de l'identité des personnages », elle « joue un rôle central, bien qu'inapparent. Il sert, par excellence, de révélateur des mystères de l'identité, faisant office de médiateur entre sa présence et son absence. »²⁵⁹ En d'autres termes, cette technique est valable non seulement au niveau des personnages mais aussi au niveau de l'espace, car l'image du manoir de style roumain, du lac et d'autres éléments reviennent dans la scène où Félix et Otilia, accompagnés de Pascalopol, visitent la maison de ce dernier. L'image de l'espace intérieur est représentée dans la séquence déjà mentionnée de la visite d'Otilia et de Félix dans la maison de Leonida Pascalopol.

L'élégance extérieure se conjugue à l'élégance intérieure: «L'intérieur semblait à Félix bien plus raffiné qu'il n'aurait pu l'imaginer, ne connaissant que l'homme si réservé et conventionnel.»²⁶⁰ Dans son appartement, le lit est remplacé par un canapé, des bougies en argent sont suspendues au plafond, un mur est couvert de yachts, de pistolets, de flèches, le bureau est composé d'une simple table en chêne, d'une machine à écrire et de tableaux, dont un des siens. Tout ceci devient le prétexte pour expliquer l'origine grecque du Pascalopol. Outre cet appartement, Léonidas possède également un domaine, et la visite des deux jeunes gens y est une

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 140.

²⁶⁰ G. Călinescu, *op.cit.*, p. 85.

échappée de l'enfermement de la ville, une fuite du centre vers la périphérie, une recherche de l'espace originel. Mais en ce qui concerne l'espace intérieur, les différences sont insurmontables par rapport à l'appartement de Bucarest, un fait également capté par le narrateur : « La même recherche que dans l'appartement de Bucarest se retrouvait ici de manière plus rustique. »²⁶¹ Ici aussi, il y a un mur recouvert d'un châle en cachemire, des armes, un plafond avec des lustres, mais il y a plus de pièces. La salle à manger se distingue parmi elles. Ici, le mobilier a été travaillé dans le style paysan : table, bancs, patères en bois et un comptoir sur lequel était accrochée la vaisselle paysanne. La similitude réside dans l'organisation somptueuse des choses, tout était à sa place. La différence, cependant, réside dans le mobilier spécifique à ce type d'habitation. En ce qui concerne Pascalopol, on ne peut pas parler d'un espace qui s'est rebellé de la même manière que Costache Giurgiuveanu. Au contraire, c'est un espace qui lui procure la paix et la tranquillité dont il a besoin. C'est son espace privé qu'il ne laisse violer que par l'être auquel il tient et par Felix.

Au pôle opposé de la solennité se trouve la maison d'Agripina, la tante de Stănică Rațiu, précisément en raison de ses éléments. Il s'agit d'une pièce dans laquelle il y a de nombreuses icônes (sur le mur est, soulignant le côté religieux, côté également mis en évidence dans les scènes liées à la mort et à l'enterrement de Costache Giurgiuveanu), trois cierges d'église, deux cadres contenant des photographies de membres de la famille, dont Stănică Rațiu, qui

²⁶¹ *Ibidem*, p. 108.

étaient sur le mur à côté du lit, et un autre mur était couvert par une étagère contenant toutes sortes de composants d'un vase : des verres, des pots, des ustensiles de cuisine, des casseroles, des bouilloires, des tasses, des assiettes avec des dessins ainsi que tout un inventaire de vieilles choses qui donnaient un air de musée à la pièce. L'espace physique intérieur capture ainsi la mentalité d'un vieil homme (« C'est comme ça qu'on faisait les choses autrefois ! il trouve le même que l'année précédente, dans les mêmes circonstances »²⁶²) qui semble répéter la même chose à chaque fois. Il ne s'agit pas d'une situation unique. Costache Giurgiueanu a la même manie, une manie qui s'explique par le fait que cette action de rassembler des choses dans la maison, utiles ou non, de transformer la maison en entrepôt, leur apporte sécurité et stabilité. En d'autres termes, ce n'est pas l'espace intérieur en lui-même qui leur apporte la sécurité, mais les éléments qui le composent. L'espace, au contraire, est celui de la solitude. En effet, Paul Cernat met en avant le goût pour la décrépitude de George Călinescu, observable non seulement ici, mais aussi dans *Cartea nunții*, comme nous le verrons.

Le contraste entre l'image « moderne » de Bucarest et l'image de la maison de la tante de Jim (Ion Marinescu) est évident. L'espace intérieur, représenté par la maison, semble résister au passage du temps et aux changements qui interviennent sur l'espace. La relation espace-temps est sans aucun doute intéressante. Si l'espace extérieur ne s'oppose pas à l'évolution, l'espace intérieur en devient une barrière, une barrière qui ne sera levée que lorsque Jim et Vera seront devenus

²⁶² *Ibidem*, p. 96.

les maîtres de la « maison aux mites », la maison d'où les «mites» seront rassemblées dans un petit espace, ensemble, cédant la place à la modernité, comme nous le verrons à la fin du roman. En d'autres termes, l'espace, qui est le témoin d'une existence antérieure, est pris en charge par le pouvoir du temps. Le trait de caractère mentionné ci-dessus est mis en évidence lorsque le protagoniste arrive ici. Par sa façon de se comporter par rapport aux autres, par les habitudes qu'il a prises pendant son séjour à l'étranger pour faire son doctorat en littérature, Jim arrive avec des habitudes imposées par un espace, par un environnement très différent de celui de la Roumanie. De ce fait, l'état de décrépitude est fortement mis en évidence, une image qui, dans *Enigma Otiliei*, s'atténue, comme un effet (peut-être) du placement de l'action à différents moments, bien que l'ordre d'apparition soit inversé.

Nous avons pu retracer les influences sur la spatialité à travers les deux romans. Examinons certaines de ces représentations de la maison de la rue Udricari, où Jim observe les changements survenus: « Les portes et les arches de la maison étaient fraîchement peintes, mais comme la vieille croûte n'avait pas été brûlée, la peau épaisse ressemblait à l'écorce des vieux arbres. »²⁶³ L'image du grotesque est également évidente ici. L'atmosphère démodée se poursuit à travers la description de la chambre de Jim et des autres personnages qui ont vécu dans la maison : « La même *penderie* en noyer massif aux lignes sévères, dont l'écorce fendue par endroits se gonflait d'ampoules, la même cheminée en bois, sur laquelle trônaient toujours les deux chandeliers d'argent étuvé, la pendule à musique, un chat en terre cuite

²⁶³ G. Călinescu, *Cartea nunții*, éd. citée, p.18.

et un âne en feutre secouant la tête. »²⁶⁴ Le mobilier détermine l'espace intérieur de la pièce. C'est un espace dans lequel le personnage ne se retrouve pas. Par conséquent, la théorie bachelardienne est invalidée. Le bonheur ne se trouve pas dans cet espace délimité. De nouveau, les photographies de personnes totalement inconnues, vieilles et poussiéreuses apparaissent, l'album photo. La table en noyer, la porte d'entrée avec ses porte-à-faux trop hauts dominés par des pignons grecs (une image similaire à celle de l'ouverture du roman *Enigma Otiliei*), le « poêle en maçonnerie vernie, avec des colonnes ioniques et des ornements pompeux, ils tenaient toujours sur l'étagère un bouquet de plumes de paon noircies par les fils de fumée tirés par la porte en laiton. »²⁶⁵ Tout cela donnait un air sombre à la pièce. Jim tente de s'identifier à cet espace en le touchant, en essayant de comprendre son utilité. Le mépris de la même manie de conserver les choses, que l'on retrouve également chez Giurgiuveanu ou Agripina, est clairement représenté dans ces lignes, manie imputée à ceux qui ont vécu dans cette maison : « Cette obstination à cultiver à l'ombre les objets défunts était le caractère essentiel de la famille, composée surtout de vieilles femmes, pour la plupart célibataires, mais unies par une sorte de solidarité sous le même toit. »²⁶⁶ C'est une caractéristique observable dans toute la maison, dans leurs chambres, leur salle à manger, l'isolement de tante Iaca, qui font que Jim dédaigne l'espace original. L'apparence de la maison, chargée de l'image dégoûtante du comportement de ses proches, lui donne envie de quitter cet endroit.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 21.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 22.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 23.

D'où son besoin de s'échapper vers l'extérieur. C'est une fuite à double sens : il rentre chez lui, mais il veut partir.

Le même type d'espace intérieur (maison-pièce) se retrouve chez Vera. L'élégance du salon est démodée, mais la chambre de Vera correspond au sens que Gaston Bachelard donne à l'espace intérieur : celui du refuge, bien que, lorsqu'elle ne communique pas avec Jim, ce ne soit pas un espace de bonheur mais, au contraire, de solitude. Ce n'est qu'après ses fiançailles que ce refuge devient le refuge des deux amants, le témoin de l'amour. Vera s'identifie à cette pièce, contrairement à Jim, et il est alors possible d'expliquer pourquoi les deux préfèrent cette pièce. Au moins pour elle, la pièce devient son propre univers. Les choses vont changer après la mort de Silivestru, qui lui lègue l'ensemble du domaine en lui demandant de laisser les tantes dans un appartement et de raser les autres habitations, « rasant toutes les habitations jusqu'au sol et nettoyant l'endroit des mites, érigeant de nouvelles maisons au-dessus pour de nouvelles personnes.»²⁶⁷ Les valences que l'espace acquiert sont distinctes de celles de *l'Enigma Otiliei* ou des œuvres d'Hortensia Papadat-Bengescu ou de Max Blecher, Mihail Sebastian, Anton Holban. Il s'agit d'une renaissance à travers un nouvel espace, dans lequel la notion de temps n'est plus altérée, n'est plus le gardien d'un temps passé. Ce qui n'échappe à personne, c'est l'effet comique de ce changement, car il est poussé à l'autre extrême. Tout ce qui existait a été jeté ou brûlé et remplacé par des éléments qui apportent la modernité que Jim désire et exprime indirectement dans les premières pages du roman : « Jim avait meublé son bric-à-brac d'une manière

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 302.

excessivement hygiénique en mettant du verre et du zinc sur le moule de la maison Capitanovici, des miroirs fixés au mur, des lampes cachées dans les crevasses des planches, des tables épaisses en cristal, des fauteuils plats en métal et en cuir rouge. »²⁶⁸ Le bois est un matériau qui se dégrade beaucoup plus vite que le métal, et symboliquement, le bois est associé à l'image de la décrépitude, et le métal à celle du nouveau, de l'évolution, du progrès. Par conséquent, l'espace intérieur est esquissé chez G. Călinescu comme un cadre pour le développement de l'action, comme une manière de représenter le monde, comme un déterminant des personnages et créateur de leur identité, mais aussi comme un sujet des personnages.

Ainsi, en regardant en parallèle les romans analysés jusqu'à présent, nous pouvons constater l'existence de typologies communes, mais aussi les différences entre elles. La ligne commune se dessine par le cadrage des actions dans l'espace urbain, notamment celui de Bucarest, par la référence à des lieux qui existent dans de nombreuses œuvres de l'entre-deux-guerres, et qui apparaîtront dans l'après-guerre jusqu'aux postmodernes ou contemporains, par la présence de maisons et leur description qui semblent avoir des notes communes, par les rôles identifiés de la pièce ou de la chambre, par les valences qu'ils acquièrent, mais à travers les mêmes éléments, les nuances qui les différencient sont aussi mises en évidence, de sorte que de cette façon naît un contrepoint de la spatialité du roman roumain de l'entre-deux-guerres.

Dans le même genre de perspective, les romans de Mihail Sebastian offrent également une note distincte sur la question de

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 302.

l'espace. *Oraşul cu salcâmi* (1935) et *Accidentalul* (1940) sont des romans dont les actions ne sont pas concentrées à Bucarest : dans le premier roman, nous assistons à une fuite de l'extérieur vers le centre, et dans le second roman, à une fuite en sens inverse ; l'action commence dans la capitale et s'y termine, le reste des événements se déroulant à l'extérieur de la capitale, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Il y a quelques images intéressantes en ce qui concerne l'espace physique intérieur.

Dans la ville de D., le salon joue également un rôle important, comme dans le *Concert de muzică de Bach* ou même dans le roman *Ion*, comme en témoigne sa description dans la maison de la famille Donciu, l'épouse du préfet, ancien professeur de piano à Paris : « C'est ici qu'Elisabeta Donciu recevait, où se tenaient ces thés élégants auxquels personne de ce monde modeste n'était invité, où l'on dansait les dernières danses et où l'on chantait les dernières romances de Bucarest.»²⁶⁹ Nous pouvons constater que l'indice spatial apparaît assez tardivement dans l'intrigue, bien que des éléments de spatialité soient mentionnés dès le début : la maison des Dunea, la chambre d'Adriana, le salon de la maison des Dunea, le lycée, la salle de classe avec les élèves, la cour de lycée, l'avenue des saules, le centre-ville, etc. Des prétextes pour ralentir le rythme existent, mais le discours narratif demeure à travers l'évolution/la mutation des personnages. Pourquoi l'espace gagne-t-il en importance au moment où un autre personnage, la femme du préfet, entre en scène et où sa maison et son salon sont décrits ? Une réponse pourrait être que c'est

²⁶⁹ Mihail Sebastian, *Oraşul cu salcâmi*, éd. citée, p. 45.

le moment où l'auteur joue avec des subtilités ironiques, parce que dans le chapitre précédent il a mis en évidence les caractéristiques des personnes dans cet environnement urbain provincial, différent des ruraux (les promenades dans le centre-ville) et ensuite le salon de la maison du préfet met en évidence le niveau médiocre du premier : « Cette maison aux grandes fenêtres et au long portail de fer noir, devant laquelle les jeunes filles passaient avidement le dimanche soir pour entendre, au moins par les fenêtres ouvertes, le bruit joyeux qui régnait à l'intérieur, les jeunes voix qui couvraient les sons du piano, les courts silences qui suivaient les éclats de rire, cette maison de légende...»²⁷⁰ C'est un espace rêvé, désiré, qui attire à lui par le prisme des événements qui s'y sont déroulés. La mondanité du moment est capturée dans cet espace intérieur par le salon. C'est une image qui rappelle la maison d'Elena Drăgănescu dans le *Concert de muzică de Bach*, car une composante importante est la présence du piano, qui apparaît aussi bien chez Hortensia Papadat- Bengescu que chez d'autres auteurs de l'entre-deux-guerres. Ainsi, l'idée même d'organiser une soirée musicale au domicile d'une personne d'un certain statut social n'est pas novatrice dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres (*Concert de muzică de Bach* paraît en 1927).

La dichotomie extérieur - intérieur est celle qui marque un autre personnage, Gelu. Cette opposition est mise en évidence par le temps. Il préfère, sans aucun doute, l'espace extérieur. Pour Gelu, l'espace clos est une forme d'enchaînement, de suppression de la liberté dont il jouissait dans la rue, à cette occasion nous pouvons

²⁷⁰ *Ibidem*

constater que la théorie bachelardienne est à nouveau contredite, comme dans le cas de Max Blecher et de George Călinescu, bien que dans le cas de ce dernier, bien que l'espace clos, intérieur, ne lui offre pas la protection nécessaire, le personnage s'y isole. Mais même l'espace intérieur n'est pas toujours celui qui inspire cet insupportable isolement, nous rappelant ici le chapitre où Victor Ioanid s'enfuit de chez lui pour s'isoler dans le grenier de la préfecture, une fuite de l'espace originel dans lequel il ne se trouve plus. Le nouvel espace intérieur semble être celui qu'il souhaitait : « C'était une énorme cave, étroite mais très longue, avec deux fenêtres coupées obliquement dans le plafond, avec des murs nus et invisibles. »²⁷¹ Ce n'est pas une échappatoire permanente, même maintenant qu'il rentre chez lui (à l'âge de l'adolescence), mais c'est une occasion où naît l'amitié entre Victor, Gelu et Adriana. Là encore, il convient de noter que la transition est très rapide. Aucun des épisodes ne semble approfondi, beaucoup de choses restent inexplorées, tant au niveau des personnages que de l'espace, qu'il soit extérieur ou intérieur. Il s'arrête là où il aurait dû continuer. S'agissait-il d'une complicité tacite entre l'écrivain et le lecteur ? N'offre-t-il pas trop peu ?

L'hiver est le moment où les personnages quittent l'espace extérieur pour s'isoler à l'intérieur. L'atmosphère de la chambre d'Adriana en particulier est décrite, car c'est là qu'ils se retrouvent. Il semblerait que l'espace les rapproche, mais en fait, ils conservent chacun leurs habitudes, le silence régnant dans la pièce, du moins pendant la majeure partie du roman : « Ils restaient des heures à leur place, qu'ils n'échangeaient jamais entre eux, comme si le fait d'être

²⁷¹ *Ibidem*, p. 64.

assis dans la pièce avait une signification particulière. Ils ont attendu que le soir vienne, ont observé dans l'obscurité la silhouette de leurs corps qui s'effaçait. Et le lendemain, au même endroit, à la même heure, ils attendaient qu'un petit miracle se produise et passe sans changement. »²⁷² C'est un espace de rencontre dans un contexte où l'espace extérieur ne leur permettait pas de le faire. C'est le passage du temps et l'arrivée du printemps qui les a ramenés à la vie, la ville a également pris la couleur, l'atmosphère a été créée en rendant l'agréable animation de la rue. Par conséquent, l'espace physique intérieur est un refuge temporaire non seulement lorsque l'action se déroule dans la ville de D., mais aussi lorsque Gelu et Adriana se rencontrent à Bucarest. Par conséquent, la configuration de l'espace (et pas seulement de l'espace intérieur) dans ce roman s'arrête au moment même où elle aurait dû se poursuivre.

Dans la première partie d'*Accidentul*, l'espace physique extérieur perd du terrain par rapport à l'espace physique intérieur. La maison de Nora Munteanu est saisie en détail, le narrateur nous communiquant des informations sur les éléments structurels ainsi que sur le mobilier. L'espace intérieur devient ainsi un moyen de caractérisation. C'était une maison de six étages, avec un ascenseur, deux chambres, un fauteuil, une lampe avec un abat-jour, un téléphone et une photographie. Ce que j'ai dit du premier roman de Mihail Sebastian semble se confirmer ici. L'espace n'est qu'un prétexte dans le déroulement du fil narratif. Quelques détails sont donnés, le reste devient la contribution du lecteur. Une autre similitude réside également dans la valence de l'espace intérieur dans lequel Nora ne se

²⁷² *Ibidem*, p. 89.

retrouve pas, il lui semble étranger : « Elle s'appuya contre le mur et regarda maintenant la pièce en s'attardant sur chaque chose individuelle en se demandant que ces choses lui étaient à la fois si familières et si étrangères. »²⁷³ L'espace privé et intime qui est censé définir la personne qui l'habite, semble ici sortir du schéma. Après l'incursion dans la maison de Nora, nous revenons à la description de l'espace extérieur lorsque Paul quitte la maison de Nora. Avec le déplacement du centre d'intérêt de l'espace de la ville à celui de la montagne, nous pouvons voir que l'espace physique intérieur, bien qu'à l'ombre de celui de l'extérieur, n'est pas à négliger, car pour un autre personnage, il devient le refuge total de l'extérieur, intime, où Nora et Paul sont les seuls à pouvoir pénétrer. C'est le chalet de Gunther Grodeck. Par son positionnement même, l'isolement est délibéré : « Le chalet était fait de pierres et de poutres, avec des volets verts et des toits rouges, mais les deux couleurs étaient sombres, un vert sapin foncé et un rouge brûlé, délavé. Seuls les rideaux en cretonne apportaient de la lumière aux fenêtres, comme des rebords de fenêtres remplis de fleurs. »²⁷⁴ Et l'intérieur s'accorde avec le garçon de 20 ans, marqué par la mort de sa mère. Les murs de la chambre étaient décorés d'une tapisserie rouge et de deux armes, une pièce avec des fauteuils, ou encore la cheminée de style paysan avec une large bouche qui ressemblait à une porte vers un autre espace. Le chalet est l'endroit que ni Gunther, ni Hagen, ni Paul, ni Nora ne veulent quitter. C'est le lieu qui leur offre la sécurité, la protection, le refuge souhaité et la liberté par rapport au monde. En fait, son emplacement même, au milieu de trois autres espaces (la cabane du

²⁷³ Mihail Sebastian, *Accidental*, éd. citée, p. 27.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 206.

S.K.V., la cabane du Turing Club et la Clairière des trois petites filles), indique son importance. Mais le retour à l'endroit d'où ils s'étaient échappés se produit, une fuite à double sens.

Une dernière image d'un espace intérieur représenté par la maison, que je veux soumettre à la discussion, est la maison de Hagen à Braşov, où Paul et Nora passent la nuit la veille de Noël, lorsqu'ils se rendent à un concert à l'Église noire. Son emplacement est précis (26, rue Prundului), et son apparence surprend les deux personnages : « La maison avait vraiment l'air très vieille. Une porte en bois dans un mur gris, fermée par de grandes douves en fer, comme une porte de forteresse, reste sourde à tous leurs coups. On aurait dit que personne n'avait franchi ce seuil depuis les temps anciens. »²⁷⁵ C'est une image semblable à celle de Costache Giurgiuveanu, dont toute trace de vie semble avoir disparu. La porte fermée dont nous avons déjà parlé apparaît à nouveau. La seule observation supplémentaire que je puisse faire est que l'espace est comme un témoin du passage du temps. Le retard de la réponse de Frau Adelle est, là encore, similaire à celui du roman de Călinescu, y compris la tentation de leur refuser l'entrée. L'image de la maison est celle de la désolation à son maximum, même si elle est proche du centre de la ville, de Braşov. « La maison entière semblait inhabitée. Il n'y avait pas un bruit, pas un murmure, venu de nulle part. »²⁷⁶ Le silence semble oppressant, un silence prolongé que l'on retrouve même dans la chambre où Paul et Nora devaient rester : « C'était une grande pièce glaciale avec des meubles lourds et poussiéreux. »²⁷⁷ Au retour du concert à l'église noire, les deux

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 261.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 262.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 263.

hommes trouvent une maison accueillante qui a été miraculeusement transformée en un rien de temps. Il faisait chaud maintenant, et Nora découvrait un autre aspect de la pièce avec des tapis et des livres, un piano et des livres de musique. Contrairement à la « maison aux mites », cependant, le changement ne semblait pas permanent. Le départ pour le chalet de Gunther « permet » à la maison de retrouver son calme et son silence caractéristiques.

Ainsi, l'espace physique intérieur dans ces derniers romans est défini par des topos communs (maison, chambre, salon) ou distincts (chalet). La maison apparaît dans les œuvres de Călinescu comme un espace de solitude si l'on pense à la maison Giurgiuveanu ou à la « Maison aux mites », car ce n'est pas l'espace intérieur lui-même qui leur procure la sécurité dont ils ont besoin, mais les choses qui le composent, devenant ainsi une barrière au temps, qui finira par être supprimée. La chambre devient un espace de confidences, de connaissances (Felix et Otilia, Jim et Vera, Gelu et Adriana, Paul et Nora). C'est un refuge de la communauté, mais la suggestion de refuge diffère d'un personnage à l'autre. Par exemple, pour Jim Marinescu, sa chambre dans la « maison aux mites » ne le représente en aucune façon, il veut s'en échapper, mais il se retrouve dans la chambre de Vera.

La chambre en tant qu'espace clos est également un élément déterminant dans les romans de Cezar Petrescu. J'ai mentionné plus haut les scènes décrivant la chambre d'hôpital dans laquelle Radu Comșa se retrouve après sa blessure à la guerre. Mais ils ne sont pas les seuls à représenter cet espace. Par exemple, la chambre de Luminița au manoir dénote le lien entre eux, le premier étant le « musée sentimental » du second. La description de la chambre est

faite, comme dans le cas de la chambre d'Otilia Mărculescu, du point de vue d'une personne extérieure. Radu Comșa découvre l'espace de l'enfance de Luminița. Ainsi, il observe attentivement chaque détail, car il lui fournit des informations sur sa fiancée. La soif de connaissance de sa bien-aimée est évidente. Il remarque particulièrement les livres, les peintures et les carnets. Luminița, en revanche, aurait voulu lui révéler cet espace d'une toute autre manière. Elle-même aurait aimé lui montrer ses cahiers où elle écrivait, les livres qu'elle lisait, lui raconter ses souvenirs d'écolière ou les endroits où elle se cachait pour préparer quelques bêtises. C'est pourtant un espace découvert lorsqu'Alexandru Vardaru se rend au domaine pour prendre ses bénéfices, et pour cacher le reste des choses des envahisseurs. Il choisit de cacher les objets de valeur matérielle, sachant qu'il n'a aucun moyen de conserver les objets les plus importants, les objets sentimentaux. C'est un espace qui préserve la mémoire d'un temps passé et irrécupérable. Tous les éléments qui composent la pièce ne sont que des rappels de ce qui était.

D'autre part, l'espace intérieur représenté par la pièce n'est pas seulement lié au sentiment de nostalgie d'un personnage, mais au contraire. Dans le cas d'Onisfor Sachelarie et de Stelian Minea, la situation est différente. Ils vivent dans un espace loué, ce n'est donc pas leur propre espace. C'est une pièce dont les murs sont vieillis par le temps, une pièce dans laquelle il y a très peu d'objets : le miroir au cadre poli et les cartes postales collées autour, le lit en bronze. C'est un espace sans prétention, un espace de transition. La maison de Zoe Vesbianu est illustrée avec la même nuance, car elle aussi a été louée, y compris les meubles qui s'y trouvaient. Dans un tel espace, il n'y a pas de lien fort avec le propriétaire. C'était une vieille maison dans

laquelle il y avait « de larges canapés, des lits de camp confortables, un piano à queue en châtaignier, des cadres représentant des hommes et des femmes en costumes d'il y a quarante ans... »²⁷⁸ En d'autres termes, ce n'est pas une maison qui définit le personnage qui l'occupe dans un Iași de refuge contre la guerre. C'est un espace qui caractérise les personnages sans histoire dans le roman de Cezar Petrescu. En fait, pendant la majeure partie du roman, les personnages vivent dans un tel espace étranger à leur être.

La guerre elle-même est la principale cause de cette situation. Les acteurs ne s'identifient pas à l'espace parce que, premièrement, ils ne le veulent pas, et deuxièmement, parce que le temps qu'ils y passent n'est pas suffisant pour établir une telle connexion. Tout ce qu'ils veulent se trouve dans le Bucarest déserté auquel ils attendent de retourner, avec de nouveaux idéaux, même s'ils ne seront jamais réalisés. Ce type d'idéaux se retrouve également dans les scènes où Radu Comșa rend visite à Dan Scheianu. Les différences sont évidentes par rapport aux autres images de maisons illustrées jusqu'à présent. La première image est celle qui montre une disparition de la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, puisqu'il n'y a plus qu'une porte virtuelle, puisqu'on ne voit plus que deux fosses préparées pour les futurs piliers. On ne peut plus parler de frontière ou de protection dans ce cas. Ou une première mesure de protection. L'abri apparaît dans une ombre plutôt vague : « La maison était cachée derrière des cordes à linge humides. »²⁷⁹ Même la porte de la maison est entrouverte. Ce que Radu Comșa remarque en entrant dans la maison

²⁷⁸ Cezar Petrescu, *Întunecare*, éd. citée., p. 183.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 234.

le laisse perplexe. La présence d'Alcibiade Gițu, l'ancien professeur de philosophie, et la façon dont il apparaît, montre comment la guerre modifie le comportement des personnages. L'espace lui-même devient un moyen de caractériser les personnages afin de mettre en évidence l'effet des affrontements armés est évident et se manifeste chez tous les personnages. Je pense que l'une des scènes les plus visibles est précisément cette maison où l'on trouve des artistes ou des intellectuels. Mitică Episcopescu (sculpteur), Eliazar Ciucă (mathématicien et astronome), Sami Goldstein (poète), Emilian Carpuz (peintre), Alecu Iovin (kantien incorruptible) sont des exemples qui montrent l'état dans lequel ils finissent par vivre. La maison devient ainsi un espace intérieur du désespoir, de la perte de soi. L'état dans lequel se trouve même Dan Șcheianu, son ami, marque profondément Radu Comșa. La pièce dans laquelle il se trouve définit l'atmosphère du contexte historique : « Une pièce vide, les murs peints d'un vert strié comme du sulfate de cuivre et avec de grandes taches d'humidité, le petit lit » dans lequel reposait son ami. Ces séquences montrent un espace de dégradation, de terreur, d'humiliation plus que ce n'est le cas dans les œuvres de Blecher, Hortensia Papadat Bengescu, Liviu Rebreanu ou même G. Călinescu. Et l'une des preuves en est la dégradation des deux composantes du discours narratif : l'espace et le personnage. Les théories de Bachelard et de Durand sont réfutées par les exemples donnés dans cette recherche. Et cette vision est également fortement reflétée par les images des autres maisons ou pièces, mais aussi par l'espace extérieur, comme nous l'avons vu plus haut.

La rupture de l'espace originel provoquée par l'attraction vers le centre, vers la capitale, vers la ville est fortement mise en évidence

dans la scène où Radu Comşa retourne dans son village natal, aux funérailles de sa mère. Le lien entre les deux semble avoir été perdu, effacé, comme s'il n'avait jamais existé. Les gens ne le reconnaissent plus, lui-même ne s'identifie plus à l'espace : « Tout était pareil et pourtant changé. »²⁸⁰ Il essaie de se souvenir des lieux qu'il a parcourus tant de fois lorsqu'il était enfant. La destruction de cette relation est presque totale dans le sens où il ne reconnaîtrait même pas sa sœur s'il la rencontrait ailleurs que dans le foyer parental. L'espace intérieur capture à nouveau une scène morne, marquée par des éléments funèbres. La première image de l'intérieur de la maison souligne la présence de la mort. « Sur la table, au milieu, dans le cercueil en planches, il ne vit que le visage terreux, avec ses profonds sillons, et les grandes mains noires croisées sur sa poitrine ». ²⁸¹ Il ne peut pas pleurer sa mère, bien que le regret de sa perte existe à travers des réminiscences suivies de l'inévitable constatation que tout ce qui faisait partie du passé ne peut plus être revécu : « Maintenant, c'est fini ! Une terre lourde a été posée sur ces mains. Ils se sont arrêtés pour l'éternité, mais la terre les pèse. Ils sont sortis d'un malheur pour en commencer un autre, le malheur effrayant de l'éternité. »²⁸² Ici, dans le village, dans la maison, dans la pièce où il a grandi, il est devenu un étranger, « le vrai étranger ». Sa tentative de retour après la guerre marque l'altérité.

L'espace originel et les relations qu'il implique ne peuvent jamais être récupérés une fois qu'ils ont été perdus, comme cela se produit dans une scène vers la fin du roman. Le désir de se retrouver

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 268.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 270.

²⁸² *Ibidem*, p. 271.

est puissant, il s'agit d'une tentative de retrouver une identité perdue. Le traumatisme causé par la guerre dénote le changement de comportement et de pensée du protagoniste. Son retour au village avec l'intention d'aider sa sœur et ses petits-enfants en est la preuve. Il veut reconstruire un lien qui a disparu depuis longtemps : « Le portail était à moitié détruit. Anica trayait la vache. Elle ne pouvait pas entendre ses pas. Radu s'est approché sur la pointe des pieds et s'est arrêté pour attendre. Il l'a trouvée à son occupation naturelle de femme au foyer, dans le village où elle est née et dont elle n'a jamais bougé. Une vague de chagrin a rempli ses yeux.»²⁸³ Anica est l'opposé de Radu. Le lien entre elle et son espace natal ne s'est jamais démenti. Le regret de Comşa, en revanche, est une fois de plus évident : « Ici, tout était simplicité et acceptation tranquille de la vie. Comment a-t-elle pu les oublier pendant si longtemps ? »²⁸⁴

Le dîner présente une autre séquence qui montre que Radu est un étranger dans la maison où il a grandi parce que sa sœur le rejette, il voit l'impossibilité de récupérer ce qu'il a perdu. L'espace, qu'il soit extérieur ou intérieur, ne l'accepte plus. Le personnage semble perdre complètement son identité. Même l'espace sacré représenté par le monastère d'Agapia ne l'accepte plus. Il est rejeté même par la mer lorsqu'il meurt. Radu Comşa est un personnage complexe construit à tous les niveaux, et en ce qui concerne son lien avec l'espace, on peut dire qu'il est progressivement rompu jusqu'à ce qu'une reconstruction de celui-ci ne soit plus possible même après la mort, dans un espace de transcendance.

²⁸³ *Ibidem*, p. 511.

²⁸⁴ *Ibidem*

Le deuxième roman de Cezar Petrescu choisi pour l'analyse présente une perspective différente de l'espace extérieur et intérieur. En ce qui concerne ce dernier point, le roman *Calea Victoriei* révèle l'influence qu'exerce l'environnement urbain sur les individus: l'espace désiré, rêvé, vers lequel les personnages se dirigent dès le début du roman. Mais suivre le fil narratif montre le contraire. Ion Ozun en est un bon exemple. Il arrive à Bucarest avec de nombreuses aspirations, mais venant de l'étranger, il doit vivre avec un loyer. Par conséquent, une fois de plus, nous ne pouvons pas parler, du moins pour le moment, d'un « sens de l'espace » (Lucian Blaga)²⁸⁵.

La maison apparaît, de cette manière, comme un espace inconnu que le lecteur découvre en même temps que le personnage. Le propriétaire était Panaioti, un individu plus avare que Hagi Tudose, des références métatextuelles qui, d'ailleurs, ne cessent de réapparaître tout au long du roman. Nous remarquons à nouveau le manque de lumière lorsqu'Ion Ozun monte les escaliers pour rejoindre sa chambre, qui était située le plus au fond. À cette occasion, les noms des voisins sont énumérés en fonction des pièces dans lesquelles ils vivaient. Bică Tomescu ou Sonia Viișoreanu sont des noms qui reviendront tout au long du roman. Habituellement, lorsqu'on parle d'un espace intérieur, comme une maison ou une chambre, selon la théorie bachelardienne, on parle de l'intimité de la personne qui y vit. Ici, cette caractéristique d'espace intime et privé n'existe plus : « Les murs étaient si fins et l'acoustique si parfaite que tout le monde vivait sous contrôle mutuel. »²⁸⁶

²⁸⁵ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 126.

²⁸⁶ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, éd. citée, p. 32.

Ainsi, chacun savait ce que l'autre faisait, l'intimité disparaissant, bien qu'une tentative de préservation de celle-ci soit rendue par le cadenas qui se trouvait à chaque porte, une manière de prévenir les tentatives de violation de cette frontière, car la même clé allait à toutes les portes. Dans tout cela, avec les rires, les cris et les bruits de pas, Ion Ozun se trouve dans l'incapacité de trouver la solitude et la paix dont il avait besoin : « Jamais, Ion Ozun n'aurait pensé que dans un espace aussi étroit pourrait vivre, de manière aussi sonore, une humanité aussi diverse et triste. »²⁸⁷

Ainsi, le rapport entre ce qu'il avait rêvé que l'espace central lui offre à tous les niveaux et ce qui se passe réellement est négatif dans le sens où les attentes ne correspondent pas à la réalité. L'influence de l'espace représenté par une entreprise est également visible dans l'espace intérieur. La maison du prince Muşat en est un exemple éloquent. « Maison d'un homme ruiné. Un hall et deux pièces latérales. La dot d'un musée, entassée de façon désordonnée, poussiéreuse, caillée, moisie, rouillée. »²⁸⁸ L'espace apparaît en même temps que la décadence de l'individu. Le lien entre la maison et le prince Muşat existe donc, bien que la mentalité du personnage soit définie par référence à l'espace extérieur de la capitale. L'espace reste, seules les personnes passent, et en passant, elles apportent des changements, mais il conserve des réminiscences de ce qu'il était. Elle est un témoin du passage inévitable du temps.

La maison de la famille Lipan est localisée avec précision, grâce au titre du chapitre « No. 117 bis, IIIe étage ». De cette seule

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 38.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 57.

observation, nous pouvons déduire que l'espace n'est pas un espace singulier qui définit les personnages qui l'habitent ; par l'apparition du mot *bis*, l'unicité de l'espace n'existe plus. Dans ce type d'espace, la famille ne s'intègre pas, car elle n'est pas celle attendue : « La maison était exiguë. Les chambres, petites. Sabina a dormi dans le salon. Mme Costea s'est plainte de ne pas pouvoir travailler dans la même pièce que son jeune frère. Chaque fois qu'ils faisaient un pas avec leurs élan trébuchant entre les murs trop étroits, ils se souvenaient tous avec nostalgie des pièces larges et nombreuses, des antichambres spacieuses et du verger de la maison où ils ont grandi.»²⁸⁹

Contrairement à Radu Comşa, le désir de retourner à l'endroit originel d'où ils sont partis est évident dès leur arrivée à Bucarest. Ils ne semblent pas être capturés par cet espace, comme les personnages d'Hortensia Papadat-Bengescu ou même ceux de Camil Petrescu dans le roman analysé ci-dessus, qui souhaitent retourner à Bucarest après la fin de la guerre. La tentative de recréer l'espace d'origine est également évidente dans la manière dont la famille arrange la maison avec des meubles apportés de province de la même manière, ce qui peut être vu dans la scène du dîner familial. En revanche, la maison de Gică Elefterescu, le ministre de la Justice, est de celles qui accueillent des retrouvailles. Ce qui reste après le chapitre qui relate la réunion, c'est que l'espace est divisé selon les catégories de personnes présentes à la réunion, ce dont on peut déduire une sorte de stratification sociale mise en évidence à cette occasion.

La maison revient après deux chapitres et la manière dont Gică Elefterescu en a pris possession est présentée. Séparée de la rue

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 65.

par une pelouse bordée de fleurs, la maison apparaît quelque part à l'arrière-plan. C'était « une création du grand architecte Mincu », une ancienne maison de boyard, qui avait un parc derrière elle, avec de grands escaliers devant, et l'intérieur était aménagé avec des meubles d'époque et des tapis persans. Grâce à une perte du testament de l'homme qui en était propriétaire, Elefterescu parvient à en prendre possession et, avant de s'installer, il apporte quelques modifications à l'espace intérieur pour servir à la fois ses intérêts politiques et ceux de sa femme, « avec ses thés dansants et ses fêtes prolongées jusque tard dans la nuit. »²⁹⁰ Vue de l'extérieur, la maison ressemblait à une forteresse. Il reste intéressant de savoir pourquoi ce n'est que maintenant que ces détails sur la maison sont précisés et non dans le chapitre où a lieu la rencontre.

Dans le chapitre suivant, l'action se concentre sur la maladie d'Ion Ozun, et c'est alors que Sonia Vișoreanu, qui s'occupe de lui tout au long de sa maladie, entre en scène de manière beaucoup plus prononcée. En outre, elle apporte des changements dans la pièce, ce qui perturbe Ozun lorsqu'il se réveille de sa convalescence.

En regardant attentivement la configuration de l'espace intérieur représenté par la maison, nous pouvons déduire qu'il s'agit d'un espace détaillé, mais qui peut être une apparence trompeuse, même si c'est dans une moindre mesure. Les détails de l'indice spatial apparaissent juste assez pour souligner l'influence de toute la société sur les personnages. Les séquences de chacun de ces espaces sont rendues, mais sans que l'accent soit mis sur elles, seulement sur l'influence de l'espace d'un point de vue social, peut-être même

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 299.

culturel, c'est-à-dire si nous parlons d'une culture de l'environnement urbain. Et je pense que nous pouvons le faire, en gardant à l'esprit que les mentalités des deux milieux, rural et urbain, sont différentes. En effet, le changement de statut social d'Ana Lipan, devenue Mme Mereuță, entraîne un changement de caractère, qui se manifeste également sur l'espace dans le sens où elle commence à voir de nombreux défauts de l'espace dans lequel elle vivait. Une vision qui change lorsqu'elle est contrainte de quitter Bucarest, car elle redécouvre la maison comme un lieu de refuge : « Dans l'embrasure de la porte, avant de commencer à descendre l'escalier, Ana jette un autre regard sur les murs où quelque chose de sa vie est resté et où elle ne reviendra peut-être jamais. »²⁹¹ La difficulté avec laquelle Ana Mereuță accepte de quitter Bucarest est rendue par le jeu entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, dont elle a du mal à se défaire. Pour George Mereuță, cependant, la capitale est la raison de tous les désagréments : « Je retire tout de votre vie et ne laisse rien derrière moi. »²⁹² C'est une séquence qui préfigure la fin du roman. Sabina se suicide, Calea Victoriei continue à apparaître dans la même pose, et les autres personnages tombent dans un cône d'ombre. Le narrateur tue ses personnages au sens propre et au sens figuré. Dans l'espace d'un Bucarest qui « prend tout », un espace indifférent aux gens, ainsi revient la perspective du prince Mușat dans les dernières lignes du roman, un Bucarest qui attire et détruit.

Dans la postface du livre de Mircea Eliade, publié par *Minerva* en 1986, le critique Gabriel Dimisianu a déclaré que « l'espace est

²⁹¹ *Ibidem*, p. 331.

²⁹² *Ibidem*, p. 332.

intensément érotisé », que dans les romans d'Eliade il y a des « espaces saturés d'éros ». ²⁹³ L'affirmation du critique se vérifie sans aucun doute tout au long des œuvres, car les espaces intérieurs et extérieurs jouent un rôle clairement défini, celui de devenir le complice des personnages et du type de relation établie entre eux, qu'il s'agisse d'un espace marqué par la culture et les croyances ou d'un Bucarest de l'entre-deux-guerres.

Maitreyi dénote ce caractère d'espace intérieur. L'histoire entre Allan et Maitreyi naît, se consomme et se termine dans un espace désigné comme une chambre, une bibliothèque ou un bureau. La maison de Narendra Sen est décrite du point de vue d'Allan : « Les premiers aperçus ont révélé une pièce étrange, avec de hautes fenêtres grillagées, des murs peints en vert, un vaste fauteuil en paille et deux tabourets, ainsi qu'une table de travail, quelques lithographies bengalies, punaisées sur le côté droit de la bibliothèque. Il m'a fallu quelques minutes pour me rappeler où j'étais, pour comprendre ces bruits sourds qui venaient de l'extérieur par la fenêtre ouverte, ou du couloir, par la large porte, que je fermais la nuit avec une barre de bois. » ²⁹⁴ La découverte de la pièce entraîne l'énumération de ses éléments. En partant d'éléments structurels comme la fenêtre haute, dont le rôle est défini par l'idée de pénétration de la lumière, mais aussi de connexion avec l'espace extérieur, mais qui est barrée par des barreaux, on peut déduire un besoin de protéger l'espace intérieur de tout danger extérieur, et les murs verts symbolisent, selon Chevalier et Gheerbrant, un état intermédiaire entre l'infini représenté par le

²⁹³ Gabriel Dimisianu, *postface* au vol. Mircea Eliade, *Maitreyi. Nuntă în cer*, București, Ed. Minerva, 1986, p. 339-340.

²⁹⁴ Mircea Eliade, *Maitreyi*, éd. citée, p. 31.

bleu et l'enfer représenté par le rouge : « Le vert, valeur intermédiaire, médiateur entre le chaud et le froid, entre le haut et le bas, est une couleur apaisante, rafraîchissante, humaine. »²⁹⁵ L'espace intérieur peut donc être considéré comme un reflet du besoin de protection, accompagné en même temps par l'image de la fenêtre en treillis. Les autres éléments dénotent la simplicité. Le fauteuil en paille, les tabourets, la table de travail et les lythotypes, ainsi que le lit d'Allan, constituaient sa chambre dans la maison de Narendra Sen. En outre, le lien entre l'espace et le personnage en question n'est pas très fort, étant donné que ce dernier ne peut être conscient de l'endroit où il se trouve que quelques minutes après son réveil. Ce n'est qu'alors qu'il pouvait trouver une justification à tout ce qu'il entendait autour de lui. En revanche, il ne s'agit pas d'une adaptation difficile, comme nous l'avons vu se produire avec d'autres personnages dans les romans examinés jusqu'à présent. Au contraire, c'est un espace qu'il s'approprie et qu'il ne veut pas quitter, mais il y est contraint lorsque Narendra Sen apprend sa relation avec Maitreyi.

Allan découvre la chambre de Maitreyi à son invitation. C'était, en fait, la seule pièce dans laquelle il n'était pas entré depuis son arrivée. La manière dont Allan est reçu est intéressante. On lui fait enlever ses chaussures, ce qui montre l'importance de la pièce pour Maitreyi. Pour lui, la pièce ressemblait plus à une cellule. La simplicité est encore plus évidente : « Bien qu'elle soit aussi grande que la mienne, il n'y avait qu'un lit, une chaise et deux oreillers. Il y avait aussi une table à écrire sur le balcon, qui appartenait probablement à l'autre pièce. »²⁹⁶ Il n'y avait ni armoire ni miroir dans

²⁹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 436.

²⁹⁶ Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 51.

sa chambre. C'est le premier pas vers leur connexion. D'après les notes qu'il prend dans son journal, il est facile de voir ses sentiments contradictoires d'appartenance - d'être un étranger dans le même espace. Il se sent étranger dans la maison de Narendra Sen : « Je me sens étranger dans cette maison, où j'ai connu l'affection la plus sincère et la plus indienne. Soudain, tout s'est figé autour de moi, et ma spontanéité a disparu. »²⁹⁷ Le sentiment d'altérité naît ici précisément de l'incertitude sentimentale dans laquelle se trouve le personnage d'Eliade. L'incertitude, le doute et l'hésitation sont des sentiments qui semblent suivre le personnage tout au long du roman. L'espace clos est le témoin de ces états. Sa chambre, sa chambre à coucher ou la bibliothèque sont des catégories d'espace intérieur qui entrent en complicité avec l'amour qui les unit. Nous avons affaire à une perspective subjective dans laquelle l'accent est mis sur la relation entre les deux et les autres membres de la famille. Contrairement à d'autres romans ayant le même type d'orientation, nous ne trouvons pas ici de nombreuses descriptions de l'espace. Peu d'indices sont donnés au lecteur pour comprendre le contexte. Ainsi, au-delà d'être un espace d'éros (Gabriel Dimisianu), l'espace intérieur de Mircea Eliade s'avère être un témoin silencieux ou même un prétexte.

Dans les autres romans, la spatialité n'est pas non plus mise en place avec des détails, mais seulement avec de brèves références plaçant l'action dans son contexte. Le roman *Nuntă în cer* en est un exemple. La perspective est à nouveau subjective, l'histoire est reconstruite par la narration. Cette fois, l'action se déroule à Bucarest, et les brèves déclarations de l'espace encadrent les événements. De

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 58.

l'espace extérieur à l'espace intérieur, une transition est créée en fonction de l'état émotionnel du personnage : « Avant d'éteindre la lampe, j'ai regardé l'horloge : trois heures moins le quart. Il commençait à faire froid dans la chambre. Pourtant, je contemplais, avec une lueur de joie, le bureau d'à côté, le fauteuil dans lequel j'avais lu mes poètes préférés, la simple table à laquelle je m'étais penché le soir dans une solitude enchantée. Toutes ces choses existaient encore, étaient réelles, étaient ici, à ma portée, prêtes à m'aider, à me protéger.»²⁹⁸ Ainsi, l'espace intime que constitue sa chambre est celui dans lequel il se retrouve et qui lui offre la protection dont il a besoin. C'est un espace de bonheur dans le sens où il lui procure la tranquillité d'esprit dont elle a besoin. Les objets sont ici encore peu nombreux, les mêmes que dans la chambre d'Allan, mais ils suffisent au personnage : le bureau sur lequel il peut écrire et le fauteuil dans lequel il peut lire ce qu'il veut sont ce qui fait son bonheur. D'ailleurs, pour écrire, il se retire dans son bureau. L'idée du besoin de vie privée émerge. La même simplicité de la pièce ce qui fait son bonheur, une simplicité qui apparaît également dans la scène où Mavrodin danse avec Ileana, ou dans la maison de cette dernière. Dans ce cas, la première impression est forte, étant donné que la description semble entrer dans les détails :

« Une grande et longue pièce avec une fenêtre donnant sur le boulevard. On pouvait voir clairement les publicités lumineuses et entendre le grondement sourd des tramways. Je suis allé rapidement à la fenêtre - comme je le fais, d'ailleurs, dans toute pièce inconnue où j'entre - et j'ai regardé en bas. (...) Puis je me suis retourné et j'ai regardé la pièce de plus près. Une bibliothèque noire, avec des livres, la plupart en allemand. Quelques tapis coûteux, un canapé très sobre, en bois de cerisier. Sur les murs,

²⁹⁸ Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, éd. citée, p. 200.

plusieurs gravures et dessins. J'ai été profondément impressionné par la pureté presque non féminine de la pièce. »²⁹⁹

Le premier élément notable est (encore) la fenêtre. Cette fois, il ne s'agit plus d'une barrière boulonnée, mais au contraire d'une barrière qui se trouve exactement à la limite entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, donc cette barrière est très vaguement dessinée. D'autre part, du point de vue du personnage et de son besoin d'aller à la fenêtre dans tout nouvel espace où il entre, cela dénote la peur de l'espace clos. C'est comme s'il cherchait un moyen de s'échapper ou de savoir qu'il y a une protection venant de l'extérieur. C'est une pièce différente des autres. D'autres objets qui composent la pièce apparaissent, comme la bibliothèque, un élément également présent dans la première œuvre, les tapis, le canapé et les tableaux sur les murs. Deest une image qui diffère de celle de la chambre de Mavrodin, de celle d'Allan ou de celle de Maitreyi.

La fenêtre semble absente des romans d'Eliade. Le roman *Întoarcerea din rai* s'ouvre sur l'image d'une chambre, complice de la relation entre les deux acteurs. Le personnage masculin semble à nouveau avoir cette prédilection à aller vers la fenêtre, vers la frontière entre intérieur et extérieur, surtout dans le contexte où ici la pièce le contraint : « Il s'approche de la fenêtre et soulève lentement le volet du rideau. Il appuie son coude contre le mur et de l'autre main il saisit la poignée de la fenêtre ; il la tourne lentement, voluptueusement, comme s'il jouait à la porte d'une prison. Comme il aurait été facile de partir, d'un seul coup, sans dire au revoir. »³⁰⁰ Le besoin d'évasion est

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 203.

³⁰⁰ Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, Ed. Rum-Irina, București, 1992, p. 12.

évident. C'est une image que nous avons déjà vue dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, mais sa nuance et son intensité diffèrent d'un auteur à l'autre, et même d'une œuvre à l'autre. La négativité de l'espace clos pour le personnage continue de se manifester. Pour Una, le personnage féminin, l'intériorité de la pièce n'est pas non plus celle qui la définit et à laquelle elle se sent liée : «Maintenant, ils restent tous avec elle, dans un espace qu'elle peut ignorer à tout moment (si elle ferme les yeux, elle l'oublie, il est loin, il est parti !). »³⁰¹ Par conséquent, l'espace clos n'est pas un espace auquel les personnages sont émotionnellement et physiquement liés. En outre, le personnage a peur des espaces clos : « Il a peur de sa chambre, il a peur des livres à moitié lus, des tiroirs du bureau un chaos de notes et de cahiers. (...) La chambre lui inspire une étrange crainte ; il ne peut y entrer que pour s'allonger ou travailler, ouvert à lui-même, nu et entier. Mais il ne peut plus travailler. »³⁰²

Le personnage est défini dans ce cas par son désir d'être ailleurs. Les relations qu'il développe tout au long du roman sont les raisons pour lesquelles il ne se retrouve pas dans son espace privé, représenté par sa chambre. Il préfère aller chez Una, Ghighi ou même dans la rue pour échapper à cet espace. Et ce sentiment est si fort qu'il en vient à penser que c'est « gênant... ; c'est trop grand, c'était bien quand je le partageais avec Pierrot et que le piano prenait toute la place entre les fenêtres. (...) La pièce est honteusement large maintenant. La moitié est sobrement décorée d'une bibliothèque et d'un bureau, et l'autre moitié est stérile, avec seulement un lit et un seul miroir d'un

³⁰¹ *Ibidem*, p. 17.

³⁰² *Ibidem*, p. 78.

homme seul. Il y a quelque chose qui manque ici, trop d'air, trop d'espace. »³⁰³ En d'autres termes, le personnage ne trouve plus l'utilité de son propre espace parce qu'il ne s'y trouve plus. Par conséquent, en suivant la manière d'illustrer la spatialité intérieure, représentée par la maison ou la chambre, nous pouvons affirmer que l'œuvre d'Eliade n'est pas celle où l'espace devient un personnage comme chez Blecher ou Cezar Petrescu, mais plutôt celle qui devient un prétexte, le rôle prédominant étant celui de cadrer l'action des œuvres, auquel s'ajoutent des nuances comme celle du refuge, ou au contraire, de la fuite de l'espace clos.

Dans les romans d'Anton Holban, l'espace intérieur est défini en fonction des expériences du personnage, comme dans la plupart des romans de l'entre-deux-guerres, mais aussi par rapport à l'espace extérieur. Le déroulement des événements dans une ville portuaire justifie la présence d'un espace intérieur tel qu'une maison de pêcheur, où l'actant a sa chambre. C'est un espace sur lequel les personnages interviennent. C'est Ioana qui nettoie la maison et décore les murs, car l'espace était à l'origine un entrepôt pour les sacs de farine. Encore une fois, nous remarquons la présence de la fenêtre, d'où la vue qui apparaît est celle que le narrateur aime, et avec laquelle il a une sorte d'obsession. L'image de leur maison revient et se voit attribuer la même signification, celle d'un entrepôt, car des sacs de farine y étaient encore stockés : « Le grenier sert de grange comme l'ensemble de notre maison, que, avec le travail acharné, Ioana a pu transformer en villa. »³⁰⁴ Les personnages ne se sentent pas liés à l'espace intérieur,

³⁰³ *Ibidem*

³⁰⁴ Anton Holban, *Ioana*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 95.

mais plutôt à l'extérieur. Ils ressentent l'étouffement que la maison ou une pièce induit en eux, ils aspirent donc à une libération, à une sortie de la maison vers l'extérieur, bien que ces escapades mènent toujours à un espace intérieur tel qu'un café ou un cinéma. C'est un roman dans lequel la spatialité extérieure est beaucoup plus fortement soulignée, notamment dans l'impact que la mer a sur Sandu.

Les deux autres romans d'Anton Holban n'ignorent pas non plus l'indice spatial interne. *O moarte care nu dovedește nimic* met en lumière l'histoire entre le narrateur- personnage, Sandu, et Irina. Une fois encore, nous avons affaire à une perspective subjective, que l'on retrouve également chez Camil Petrescu. Tout ce que le lecteur peut voir est ce que le personnage du narrateur laisse voir. La maison d'Irina est différente de celle illustrée dans le roman *Ioana*, tout d'abord par sa destination. Ce n'est plus un entrepôt reconverti, mais il remplit un rôle que toute maison est/devrait remplir. Ainsi, la maison d'Irina est « une maison à trois étages, mince et haute comme un chapeau haut de forme, un escalier qui s'enroule, des oiseaux et des gens partout. (...) Accompagné d'Irina, je suis entré dans un salon, et à mon entrée j'ai entendu les quatre portes de la pièce se fermer précipitamment. »³⁰⁵ Il s'agit d'une simple description, sans détails. Ce n'est qu'un prétexte pour expliquer les pensées et les impressions de Sandu sur Irina et sa famille. On a l'impression que l'espace n'est mentionné que parce que « la littérature doit être considérée dans son rapport à l'espace »³⁰⁶ (G. Genette), qu'aucune œuvre littéraire ne peut se dérouler en dehors d'un lieu et d'un temps. Même les brèves

³⁰⁵ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, Ed. Minerva, București, 1987, p. 15.

³⁰⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 143-148.

références au début du roman, à Bucarest, à l'université, à l'amphithéâtre, révèlent la même valence, en tant que cadre de l'action. On sait que ça se passe là et c'est tout. Le reste ne semble pas avoir d'importance. Ce qui compte, c'est ce que le narrateur- personnage pense de tout ce qui se passe.

D'ailleurs, toute autre mention de l'espace extérieur ou intérieur apparaît dans la même nuance. Par exemple, la scène dans laquelle Irina parvient à quitter la maison et à se rendre avec Sandu près de Sinaia, dans un village au milieu des montagnes : « Une maison de paysan, avec une ruche, quatre pièces et une petite marquise au milieu. Notre chambre avec des pots sur les murs, avec de nombreux oreillers avec des broderies roumaines, avec différents meubles paysans. Quand nous nous sommes trouvés là, nous avons exulté, nous avons été amusés par la pièce. Nous avons trouvé des coins de style *Louis XIV*, *Louis XV* ou *Empire* et le bassin représentait l'époque bourgeoise de Louis-Philippe.»³⁰⁷ Anton Holban admet lui-même que la perspective qu'il a choisie sur l'espace n'est pas nouvelle : « Des classiques français, j'ai appris que le décor est quelque chose en plus, et qu'il doit donc être simplifié au maximum. Seuls les médiocres courent après les événements, c'est-à-dire qu'ils veulent que la chose qu'on leur propose ait du relief, qu'ils puissent voir sans effort ».³⁰⁸ En d'autres termes, dans le cas de Holban, on peut parler d'une conception délibérément choisie de l'espace et de sa représentation. Il préfère laisser le lecteur découvrir l'essence des choses, ne donnant que des indices.

³⁰⁷ Anton Holban, *op. cit.*, p. 58.

³⁰⁸ Anton Holban, *Testament literar*, dans le volume *Jocurile Daniei*, Ed. Minerva, București, 1987, p. 104.

La même valeur et la même nuance de la spatialité peuvent également être discutées dans le roman de Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, où les descriptions détaillées d'une spatialité intérieure apparaissent très rarement. Il n'y a que quelques moments dans la longue chaîne d'événements. Par exemple, une telle illustration se produit dans la scène dans laquelle Ștefan Gheorghidiu et Ela doivent emménager ensemble parce qu'ils ne peuvent plus rester séparés : « C'était un foyer bohème, avec des amis et des petites amies, des jeunes, avec des petites fêtes impromptues, pleines de gaieté et d'imprévisibilité. »³⁰⁹ Aucun détail sur leur domicile n'apparaît. Au lieu de cela, le narrateur-personnage dépeint la maison de l'oncle Tache dans la rue Dionisie. Il avait une grande et vieille maison dans laquelle il n'aimait recevoir personne, surtout depuis qu'il était malade. En conséquence : « Il n'habitait qu'une seule pièce, qui lui servait de bureau, de chambre à coucher et de salon, de sorte qu'il n'avait pas à dépenser d'argent pour l'éclairage et le chauffage (...) La table était maintenant mise dans la grande et riche salle à manger, comme dans sa jeunesse. C'était un luxe poussiéreux et sombre, semblait-il, car les meubles étaient laqués de brun et écaillés, et les chaises froides et hautes. »³¹⁰ Les détails de cette maison font ressortir une relation passé-présent qui se reflète dans la spatialité. La maison ne reste qu'un témoin au sens où le fait la maison de Costache Giurgiuveanu ou « maison aux mites ». Si chez Cezar Petrescu, l'idée que ce sont les gens qui changent et que l'espace reste le même est soulignée, chez Camil Petrescu, nous pouvons observer

³⁰⁹Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Ed. Tineretului, București, 1968, p. 55.

³¹⁰*Ibidem*, p. 56.

une nuance similaire du point de vue du présent. De plus, dans les deux cas, il s'agit d'un rapport qui prend en compte la décrépitude des personnages, facteur déterminant du rapport mis en avant. Il convient de noter que, dans le cas du roman de Camil Petrescu également, la spatialité intérieure joue un rôle secondaire, l'accent étant mis sur le personnage, plus que dans l'œuvre blecherienne, où les deux instances narratives semblent se compléter.

Si l'on se tourne vers les œuvres ayant une perspective narrative objective, on constate que ce ne sont pas seulement les romans ayant un caractère urbain spécifique qui illustrent l'espace intérieur, mais qu'il se retrouve également lorsque l'action se déroule à la campagne. À cet égard, j'évoque deux des romans de Liviu Rebreanu, qui m'ont semblé les plus appropriés pour la présente analyse. *Răscoala* est un roman qui se range aux côtés du roman précédemment chroniqué et de *Pădurea Spânzuraților*. Ce qu'entrevoit cette œuvre littéraire, c'est une double image du topos, car tant l'urbain que le rural sont configurés, cette fois vers 1907, une période où l'espace semble acquérir d'autres valeurs, compte tenu du fait qu'il s'agit d'un roman d'entre-deux-guerres par la date de son apparition, mais c'est un roman d'avant-guerre en plaçant l'action dans la période précédant la Première Guerre mondiale, comme c'est le cas du roman *Enigma Otiliei* de Călinescu.

Rebreanu passe du roman rural au roman urbain. Il situe l'action de *Răscoala* dans la capitale Bucarest, une ville qui devient «un motif de la littérature urbaine» selon Pompiliu Constantinescu³¹¹.

³¹¹ Pompiliu Constantinescu, *București, motiv de literatură urbană* dans „Vremea”, le 12 mai 1935, *Apud Șerban Axinte, Definițiile romanului: de la Dimitrie Cantemir la George Călinescu*, Ed. Timpul, Iași, 2011.

La description de l'espace physique concerne donc aussi, dans un premier temps, les rues et l'architecture extérieure, mais la représentation de l'espace intérieur n'est pas non plus négligeable. La maison de Grigore Iuga en est un bon exemple :

« Ils grimpèrent ensemble jusqu'à la plate-forme située sous la coquille, où Grigore s'arrêta pour expliquer la division de la maison, de peur que le jeune homme ne s' imagine qu'il avait affaire à de telles fantaisies architecturales. Le bâtiment comprenait deux maisons complètement différentes, mais au lieu d'avoir des entrées latérales distinctes et une seule façade commune, elles avaient une seule entrée principale. Lorsque le beau-père de Grégoire a fait construire la maison il y a une dizaine d'années, il a exigé un escalier monumental en marbre surmonté d'une coquille, comme l'avait fait Nababulus, même si le palais - c'est ainsi qu'il l'appelait - était destiné à servir de dot à ses deux belles-filles, lorsqu'elles auraient chacune leur propre maison. Nadina, la femme de Grigore, se lamentait maintenant et accusait le vieil homme d'avoir construit la maison expresse pour que les locataires puissent s'espionner en permanence. La porte colossale, faite de chêne et de fer, qui donnait apparemment à la maison un aspect unifié, la divisait en fait : l'aile droite fermait le domaine de Gogu Ionescu, l'aile gauche, que le serviteur tenait grande ouverte, conduisait aux appartements de Nadina. »³¹²

De ce passage, nous pouvons déduire certaines des valeurs que l'espace intérieur acquiert. La nécessité d'une explication sur la façon dont la maison a été construite semble pertinente pour Grigore Iuga, car il n'était pas d'accord avec elle. Il diffère des autres espaces intérieurs découverts et analysés jusqu'à présent, car sous le même toit se trouvent en fait deux maisons, ce qui est précisé dans le texte. Cette union est due au fait que le beau-père de Grigore voulait restaurer l'image d'un palais. Les preuves sont claires. L'entrée de la maison est marquée par la présence d'un immense escalier, un élément qui signifie symboliquement l'idée d'ascension, ainsi qu'une grande porte

³¹² Liviu Rebreanu, *Răscoală*, éd. citée, p.10.

qui semblait relier les deux espaces intérieurs à l'espace extérieur. En fait, la porte marque la limite de cette catégorie, car elle représente la scission de l'espace d'où disparaît l'espace intime, les personnages pouvant se regarder les uns les autres. La description annoncée comme faite par Grigore passe dans la perspective du narrateur, rappelant les descriptions de Balzac. La maison de Titu Herdelea, construite en contraste avec l'image de la maison noble, vient de l'extérieur vers le centre, de la province vers la capitale, un fait qui se manifeste également dans l'indice spatial, ce qui est également notable dans d'autres romans de l'entre-deux-guerres. En ce sens, sa maison montre et démontre l'une des idées d'Anthony Giddens sur l'espace urbain, à savoir que la ville rassemble tant de personnes, si proches physiquement les unes des autres, mais si éloignées en termes de relations qui s'établissent entre elles. Ainsi :

« Son logement était juste dans le bloc suivant. Une porte en bois délabrée menait à une longue cour sale avec beaucoup de petites pièces, toutes louées. L'appartement d'en face, deux pièces avec un hall d'entrée au milieu, appartenait à Mme Elena Alexandrescu, une femme d'une quarantaine d'années, mais de belle apparence, veuve d'un officier qu'elle appelait major et colonel, et qui était mort lieutenant. Dans le salon, la dame est assise avec Jean Ionescu, un jeune copiste berbère du ministère de l'Intérieur. Dans le hall, il n'y avait que deux caisses de livres, la bibliothèque du Dr Vasile Popescu de Pitești, le mari de la fille de Mme Alexandrescu, Mimi. La pièce du fond, avec deux fenêtres donnant sur la cour, un lit en tôle, un lavabo, une table ronde, trois chaises, une armoire et quelques bibelots, appelés bibelots de famille, appartenaient à Titu... »³¹³

Le bâtiment où vit Titu Herdelea dénote l'agglomération urbaine en termes d'espace physique intérieur. Tout cela se résume à une extrême proximité qui pousse l'homme venu de la campagne

³¹³ *Ibidem*, p. 16.

éviter ceux qui vivent dans le même immeuble. Le personnage interprété par Titu Herdelea est un représentant du citadin à la campagne et un représentant de la campagne à la ville. Dans le roman *Ion*, c'est lui qui sort en désaccord avec Ion de Glanetașu, bien qu'ils soient amis. Titu sait parler hongrois quand il le faut, il fréquente différents cercles, il va au bal avec ses sœurs, il a des idéaux nationaux, c'est pourquoi il va en Roumanie, à Bucarest. Il se dit poète. Ici, vous pouvez voir la différence entre lui et les gens de la ville. Les rencontres avec Grigore Iuga, avec les avocats, avec le rédacteur en chef du journal, avec Gogu Ionescu révèlent des modes de pensée différents. Un personnage à double valence, hybride entre l'espace urbain et l'espace rural, un personnage qui devient, au fil du temps, un simple témoin de tous les événements qui se dérouleront au cours du roman. La représentation de l'espace est similaire à celle du roman de Cezar Petrescu, où la maison d' Ion Ozun semble marquée par le même manque d'intimité, de sorte que nous pouvons observer une extension de la caractéristique de l'espace physique intérieur de l'avant-guerre à l'entre-deux-guerres et même à l'après-guerre. En outre, nous constatons d'autres similitudes avec les autres travaux. La pièce est marquée par la même simplicité. Les objets qui composent la pièce sont peu nombreux et en grande partie les mêmes : le lit, la table, les chaises, l'armoire et la fenêtre, ici diminuée par un diminutif, « petites fenêtres » qui implique la taille de la pièce. Le roman de Rebreanu remet également en question la spatialité intérieure de la campagne, comme nous l'avons mentionné plus haut. À partir de ce point précis, on peut voir des similitudes avec d'autres œuvres étudiées jusqu'à présent.

L'image du domaine apparaît également chez Călinescu (à travers Leonida Pascalopol) et chez Cezar Petrescu (à travers Alexandru Vardaru), chez Hortensia Papadat-Bengescu (à travers l'image du domaine de la famille Hallipa). Leur spatialité intérieure est une apparence qui diffère dans le sens où les valeurs qui s'y reflètent sont différentes. Si dans le cas de Călinescu, il s'agit d'une image positive, chez les autres auteurs, elle semble être une caractéristique négative de ce type d'espace. Dans Cezar Petrescu, nous avons pu observer le domaine et le lien entre les personnages et l'espace par leur fuite de la guerre, tandis que dans Hortensia Papadat-Bengescu, il semble annoncer le drame à venir en ce qui concerne la famille Hallipa. Dans le cas de Rebreanu, la tragédie de l'espace est poussée à l'extrême à travers le viol et le meurtre de Nadine, l'incendie du domaine et la mort de Miron lui-même. Ce sont des images funèbres liées à un espace considéré comme rappelant le sacré à Călinescu. Ici, le sacré semble ne même pas avoir existé, et la relation entre les personnages et le domaine ne semble avoir aucun apport. Nadina déteste la campagne et la médiocrité de la ville même, Miron Iuga est lié à l'espace. Dans les deux cas, la relation du personnage avec l'espace n'a pas d'importance. Le domaine devient un espace de terreur.

La représentation du domaine en tant que topos se fait progressivement. La première image dans ce sens est celle du manoir de Miron Iuga. Après les descriptions de la spatialité extérieure saisies dans le chapitre précédent, le manoir de Iuga est montré, caché par «une clôture d'ormes sur une fondation de briques, avec des poteaux

carrés d'un endroit à l'autre »³¹⁴. L'entrée dans cet espace est facilitée par une porte de grande hauteur et de grande largeur. Dans ce contexte, l'histoire du manoir est rendue : « Dans la perspective de l'allée de jeunes sapins, le nouveau château apparaissait comme le sourire d'une belle femme. Herdelea savait que le jeune Iuga l'avait construit pour le bien de Nadine. Blanche, avec un vaste porche accueillant, avec des fenêtres lumineuses, avec quatre tourelles comme des lances défensives, elle était enveloppée tout autour de lierre. »³¹⁵ L'image du lieu ne présage en rien de la manière dont les choses vont évoluer au cours du roman. En tant que rôle de la spatialité intérieure, nous pouvons dire que le domaine et la maison sont des moyens de manifester un amour pour un personnage qui déteste la campagne, Nadina, de sorte que cela semble être une forme de conquête pour elle. Derrière le château, qui se dresse au centre du jardin, se trouve le manoir de Miron, qui était « plus vivant » que celui décrit ci-dessus par la présence même du personnage. L'influence de ce dernier est manifeste sur l'ensemble de la campagne décrite dans le roman de Rebreanu.

Contrairement aux autres œuvres de l'entre-deux-guerres, où un seul domaine est illustré, dans le présent roman, plusieurs apparaissent, afin de mettre en place le motif de la rébellion. En plus du domaine d'Iuga, on voit également le domaine de Nadina, Babaroga, qu'elle reçoit comme dot. Il est évident que le lien entre cette terre et Nadina et même Grigore Iuga n'existe pas, car ils veulent l'aliéner. Les désirs ne manquent pas, et le désir de posséder la terre

³¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 58.

révèle le caractère social du roman. Au-delà de cet aspect, j'aimerais attirer l'attention sur la manière dont l'espace, tant extérieur qu'intérieur, devient l'objet de disputes. Le désir des paysans est évident : posséder des terres et des maisons par idéal, pour sortir de la domination de la noblesse. La rébellion elle-même est la raison pour laquelle la configuration de l'indice spatial est marquée par des éléments profanes, dramatiques ou même tragiques.

Le manoir de Gogu Ionescu apparaît à l'opposé de celui de Grigore Iuga dans le sens où, en tant qu'espace clos/intérieur, il n'offre pas de protection. Le point de vue d'Olimp Stavrat à ce sujet montre la possibilité d'une violation due au fait que n'importe qui pouvait entrer dans le lieu : « Ouvert partout, celui qui veut entrer, il te bâillonnera et te mettra le feu, et il partira comme ça, sans surveillance de personne ».³¹⁶ C'est une image qui supprime toute référence à l'idée de refuge ou de protection et qui, en même temps, préfigure ce qui va arriver à Nadina et à Miron Iuga. L'observation de l'avocat ne s'arrête pas là. Il note des traces de négligence dans l'aspect du domaine. Il ne s'agit plus d'un espace dont la perfection frappe le caractère, comme dans le cas du domaine de Prundeni. L'intérieur est décrit succinctement par une sorte de croquis de l'espace ou de plan du manoir. Ainsi, le lecteur découvre avec le personnage le vestibule d'entrée, le salon à gauche ou la salle de travail de Gogu Ionescu, la salle à manger à droite, un couloir menant à une pièce aménagée en bureau, la cuisine et les quartiers des domestiques. Ce n'est que plus tard que des détails succincts sur les chambres sont donnés. Par

³¹⁶ Liviu Rebreanu, *Răscoala*, vol. II, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, p. 37.

exemple, Nadina, un personnage pour qui la campagne est une forme de dégoût, intervient dans l'espace dans le sens où elle souhaite que la chambre dans laquelle elle se trouvait soit embellie. Si pour Gogu Ionescu et Eugenia, l'espace devait répondre aux exigences de confort relatif et, surtout, d'utilité, pour Nadina, il doit satisfaire l'aspect le plus important, celui de la beauté, sa conception étant celle que le personnage lui-même exprime, en référence non seulement à l'environnement rural mais aussi à celui représenté par Bucarest.

La pièce, qui répond maintenant à ses désirs, est aussi la pièce dans laquelle elle sera soumise par Petre Petre et où elle sera tuée. L'espace clos n'est donc plus un espace qui offre une protection, une sécurité, il ne peut plus être considéré comme un refuge. C'est une valence de la spatialité intérieure qui domine le roman. Un espace de terreur et de mort s'avère également être le manoir de Miron Iuga. Il est attaqué par des paysans rebelles dans l'enceinte même de son manoir. La description de l'attaque et de sa dureté est rendue par l'illustration de l'espace : « Les vitres de la fenêtre ont crié, se sont brisées. »³¹⁷ L'espace que Miron s'efforçait de défendre commence à disparaître avec lui, d'où la composante importante de la temporalité par rapport à l'espace. L'atmosphère après l'incident est complétée par l'illustration de l'espace : « Dans la troisième pièce, il y avait quelques personnes silencieuses, tête nue. C'est là que Miron Iuga venait de marcher, les mains derrière le dos. Il était maintenant allongé, les mains sur la poitrine, sur le canapé entre deux fenêtres. »³¹⁸ L'image de la mort revient lorsque Grigore Iuga voit Nadina et son père mort.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 157.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 159.

En analysant le roman de Rebreanu, on constate que l'espace, à travers ses éléments, peut être considéré comme instigateur d'une *Răscoală* contre le désir de le maîtriser. L'idée de sacralité est vague si on se réfère à l'espace extérieur, mais si on se réfère à l'espace intérieur, on peut dire qu'elle s'évapore. Ernest Bernea³¹⁹ affirme que dans la mentalité rurale, l'espace acquiert des valeurs divergentes, de sorte qu'il y a des « mauvais » endroits, de « bons » endroits et d'endroits « sûrs ». Tout cela est lié à la tradition, encore présente dans les campagnes. Un exemple de « mauvais endroits » est la zone affectée par le *jeu des méchantes fées*, ces filles dont la mort a été causée (noyade ou meurtre) et qui apparaissent dans les *coins d'une allée*, d'une maison ou d'un jardin. Les domaines du roman *Răscoală* semblent être marqués par un tel jeu, car l'espace intérieur se transforme au cours de l'action en un espace de terreur, d'enfer (la plupart des manoirs sont incendiés), un espace marqué par la mort. Bernea a également mentionné que « la mentalité générale des villages traditionnels ne permet pas aux gens de quitter la maison, le quartier ou le village d'où ils tirent leur substance »³²⁰, ce qui explique que tout individu qui vient d'une autre région ne s'intégrera jamais complètement, précisément parce qu'il représente le lieu d'où il vient. On en trouve de nombreux exemples dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres.

Nous pouvons mentionner ici le cas de Titu Herdelea qui quitte *son espace familial* (E. Bernea)³²¹, son espace d'origine pour s'installer dans l'environnement urbain, mais il reste un étranger dans

³¹⁹ Ernest Bernea, *op.cit.*, p. 23.

³²⁰ *Ibidem*, p. 41.

³²¹ *Ibidem*, p. 39.

cet espace urbain, ce dont témoignent sa maison, ses relations avec les autres personnages, les différences qui sont marquées dans le discours narratif par des descriptions ou des dialogues. La famille Lipan dans le roman de Cezar Petrescu peut être vue sous le même angle. L'adaptation à l'espace représenté par Bucarest ne se fait pas, comme cela a déjà été démontré plus haut, par la non-acceptation de ce qu'ils ont par rapport à ce dont ils ont rêvé. Par conséquent, pour répondre à la question formulée dans le chapitre théorique, nous pouvons dire que le roman de Rebreanu parvient à illustrer le passage de l'utopie à la contre-utopie dans le village roumain. Eco note : «Les utopies, en tant qu'œuvres littéraires, ont la caractéristique d'être quelque peu répétitives, puisque l'aspiration à une société parfaite conduit toujours au même modèle».³²² C'est pourquoi j'ai utilisé le concept d'utopie pour définir la société rurale, en tenant compte du lien entre l'individu et les représentations de l'espace dans ce type de communauté, le village étant considéré comme le centre du monde, comme l'a déclaré Ernest Bernea.³²³ Cependant, le passage de l'utopie à la dystopie ou à la contre-utopie ne se produit pas seulement dans l'environnement rural, mais aussi dans l'environnement urbain, comme nous l'avons vu, dans le sens où Bucarest est considérée comme une *Arcadie* lorsque la fuite se fait de l'extérieur vers le centre et que les attentes sont déçues.

3.2. Le restaurant/ la taverne

La spatialité intérieure est configurée dans le roman de l'entre-deux-guerres non seulement par l'image de la maison, du sanatorium ou de

³²² Umberto Eco, *Istoria tărâmurilor și locurilor legendare*, éd. citée, p. 310.

³²³ Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 95.

la chambre, mais aussi par ce qui représente le restaurant en ville ou la taverne à la campagne. C'est un topos présent dans la plupart des romans de l'entre-deux-guerres, dans une mesure plus ou moins grande. Les illustrer séparément du précédent est justifié, car cela implique un espace intérieur, mais un espace qui ne peut être considéré comme intime, personnel, mais qui, au contraire, représente l'exact opposé. Le restaurant ou le pub ne peuvent être considérés comme des espaces d'intimité, mais comme des espaces de rencontres qui reflètent des types de personnages ou même le développement de l'action de l'œuvre littéraire.

Aborder la question de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres impliquerait également la perspective sociale impliquée par l'environnement dans lequel les personnages agissent, leur comportement, leurs attitudes et leurs relations peuvent également être expliqués par ce que signifie la société rurale ou urbaine. Cependant, une telle analyse détournerait la présente recherche de son objectif dans le sens où elle saisit des aspects de l'espace et de sa mise en forme en termes d'image et d'influence qu'il exerce sur les personnages.

Dans les romans urbains, le restaurant se reflète dans des types de personnages particuliers et dans leurs relations. À la suite des travaux de Cezar Petrescu, l'illustration d'un tel topos entraîne la représentation de la ville, transformée d'utopie en contre-utopie. *Calea Victoriei* et *Întunecare* reflètent tous deux la disparition des idéaux et la dégradation des caractères dans ce lieu même où tous les plans auraient pu devenir réalité. Les descriptions de cette catégorie de spatialité intérieure ne sont pas extrêmement détaillées, on peut donc constater qu'elles remplissent plus ou moins le rôle de décor, de

contexte pour l'action de l'œuvre. L'ouverture du roman *Întunecare* en est un bon exemple. Le chapitre d'ouverture marque les traits d'un personnage important dans le cours des événements, le colonel Pavel Vardaru, qui devait revenir après une pause de quarante-huit jours au front. La première apparition du personnage dans ce contexte, dans le restaurant, peut être vue comme une forme de libération, une évasion d'un espace de guerre. De loin, on peut dire que le restaurant est une forme de refuge. Il regarde avec nostalgie tout ce qui l'entoure afin de garder leur image aussi vivante que possible dans son esprit : « Avec la tendresse d'un déporté à la veille de l'exil, il contemplait les arbustes exotiques, plantés dans des caisses en bois au bord de la terrasse (...) il promenait ses yeux sur les tables des étrangers, contemplait les femmes dans les toilettes étincelantes et transparentes ; admirait les tours habiles des serveurs entre les chaises, balançant des plateaux chargés sur le haut de leurs bras.»³²⁴

Un regard qui enregistre comme un appareil photo quelques images dont il veut se souvenir, «un spectacle inestimable de confort, de gaspillage et de bien vivre qui se déchaîne sans retenue, baigné dans la même orgie lumineuse d'ampoules électriques et rafraîchi par la brise marine humide, et demain, quand il errera dans l'obscurité du village, repoussant les chiens ennemis et piétinant les monticules d'ordures, il bercera son insomnie en inspectant les sentinelles de nuit.»³²⁵ Un soupçon de regret du personnage apparaît ici, ainsi que la preuve que les choses continueront de la même manière pour les autres. L'espace qui l'attend à l'avant est à l'opposé de celui qu'il

³²⁴ Cezar Petrescu, *Întunecare*, éd. citée, p. 7.

³²⁵ *Ibidem*, p. 7 - 8.

occupe actuellement. Le regret est d'autant plus évident que le colonel Pavel Vardaru était connu dans cet environnement de clubs de jour et de nuit, tant de la capitale que de toutes les résidences d'été. Au-delà de cet aspect, le restaurant est en même temps un lieu de retrouvailles, car le personnage mentionné n'est pas le seul à apparaître dans la scène d'ouverture. Il était accompagné de son frère Alexandru Vardaru, Mihai Vardaru, Luminița, Laura. Le personnage principal, Radu Comșa, apparaît également avec eux. Des discussions sont organisées autour de la guerre et de son évolution. Cependant, le colonel Vardaru semblait absent. Il regardait toujours la porte du casino qui était ouverte et à travers laquelle il pouvait voir les salles de jeu et de spectacle. Dans cette première situation, le restaurant a donc de multiples significations : c'est un lieu de refuge et une forme d'évasion pour le colonel, un lieu de rencontres familiales et de discussions sur divers sujets, un lieu marqué par l'excitation et un lieu de réminiscence.

Dans l'autre roman de Cezar Petrescu, choisi pour l'analyse, le restaurant ne manque pas non plus. Dans *Calea Victoriei*, cependant, il est illustré plus tard que dans celui ci-dessus. Le chapitre, qui porte d'ailleurs le nom du restaurant - «Arizona-bar» s'ouvre sur la mort de Teofil Steriu, apparemment simple et inattendue. Il était mort dans sa maison, dans son bureau. Les funérailles rassemblent de nombreux personnages. Après ce contexte, Leon Mătăsaru veut se souvenir des morts autour d'un verre, invitant Ion Ozun à se joindre à lui : « Ce soir, je dois d'abord me souvenir. Puis d'oublier.»³²⁶ Ils ont hanté de nombreux endroits où Leon Mătăsaru était connu et bien servi, mais

³²⁶ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, éd. citée, p. 261.

aussi ceux où ils étaient moins bien accueillis. Pour eux, ça n'avait pas d'importance. Ils sont passés par différents états émotionnels (bonheur, tristesse, joie). La dernière destination de cette soirée est *l'Arizona - bar*. Le même soupçon de regret et une sorte de libération capturés dans un topos représenté par le restaurant : « Le bar était blanc, laqué, géométrique ; tout en bois poli et en métal nickelé. Mais l'atmosphère était étouffante. Le ventilateur, en vrombissant, n'a pas hésité à aspirer la fumée compacte et en spirale. Les ampoules opalescentes brillaient comme un puits de mine. »³²⁷ C'est un espace qui donne vie à la ville la nuit.

D'autres personnages tels que Jordan Hagi-Iordan, Fredy Goldamm, Scarlat Bosie, Ana Mereuță, Guță Mereuță peuvent être trouvés ici. La scène met en évidence les différents types de relations. Tout d'abord, celui entre Leon Mătăsaru et Ion Ozun, puis le trio Ana - George - Scarlat. D'une autre boîte de nuit, le prince Anton Mușat apparaît également. Le bar Arizona semble être un point final vers lequel convergent les acteurs. L'arrivée du prince révèle à nouveau les relations entre les personnages. L'humiliation d'Anton Mușat par Jordan Hagi-Iordan rend un personnage grotesque, tragique et comique à la fois. Tandis que Leon Mătăsaru se débat avec le chien entré dans le restaurant, qui s'enfuit d'ailleurs à la première occasion, Ion Ozun est marqué par la consommation d'alcool, et le prince Anton Mușat est amené par Jordan à s'agenouiller et à embrasser les semelles du garde en échange de drogue (poudre). Heureusement pour le prince, cela ne se produit pas, bien qu'il soit prêt à faire des compromis pour son « plaisir ».

³²⁷ *Ibidem*, p. 262.

Si dans le premier roman analysé, celui de Cezar Petrescu, le restaurant offre une image plutôt tragique, dans le présent roman il dénote le grotesque au plus haut niveau. Ce qui a commencé comme une forme de retraite émotionnelle, un refuge de l'état créé par les funérailles de Teofil Steriu, se termine dans la manière dont un personnage s'implique. C'est le Prince Anton Mușat qui exprime sa vision de l'unicité de l'espace dans le sens où il ne change pas, mais se voit attribuer des valences en fonction de l'époque et de l'influence exercée sur lui. Son attitude dans le restaurant révèle son incapacité à discerner ce qui était et ce qui est devenu. Le restaurant et son atmosphère renvoient l'image d'un statut perdu et d'un espace qui change les gens.

Gib Mihăescu met en avant la condition de l'individu. À travers les éternelles angoisses des personnages, le romancier résume l'importance d'un topos tel que le restaurant/la taverne. Le lieu de rencontre des personnages masculins est représenté dans le roman *Brațul Andromedei* par l'image du pub plutôt que par celle du restaurant, même si l'action se déroule dans un environnement urbain. L'explication pourrait venir du fait qu'il s'agit d'une ville provinciale et non de la capitale, suggérant ici aussi l'idée d'un espace désiré, rêvé, représenté par le centre, par Bucarest. Cela pourrait être un moyen de se différencier. La taverne est représentée de manière symbolique dans la mesure où elle ne fait l'objet d'aucune description physique, à l'exception d'une seule mention indiquant qu'il y a « une arrière-salle » et qu'elle est située à côté d'un parc, étant la propriété d'Ilie l'Aubergiste. Des pensées de personnages tels qu'Andrei Lazăr et des dialogues sur la beauté des femmes en général, nous pouvons déduire que le topos représenté par la taverne est neutre. Il ne projette pas sur

le plan symbolique le refuge, l'évasion ou le grotesque, comme chez Cezar Petrescu. Peut-être juste une légère touche d'ironie : « Le vin forme un capital si intéressant dans la poésie et dans la vie quotidienne des gens. »³²⁸ La taverne est le lieu où les personnages expriment leurs sentiments, poussés par la consommation d'alcool qui crée une voie ouverte à la liberté d'expression.

Dans le roman *Oraşul cu salcâmi*, l'importance de l'espace se limite surtout à servir de décor à l'action, car il s'agit d'un prétexte annoncé mais très peu décrit lors des promenades de Paul et Adrianna « entre les vignes ». Des éléments de spatialité sont mentionnés. Le boulevard apparaît, la chambre, la rue ou le centre-ville, les promenades du samedi sont représentées. Ces derniers suggèrent l'existence du restaurant par la présence des terrasses que les personnages fréquentent : « La promenade devait avoir quelque chose de solennel en ce samedi soir, quand entre les tables de consommation commandées sur les trottoirs jusqu'au milieu de la route, la ville déroulait ses mondanités, ses passions et ses histoires discrètes. »³²⁹ La présence de ces éléments dénote l'atmosphère de la ville dans la première moitié du XXe siècle dans le roman de l'entre-deux-guerres.

Le deuxième roman de Mihail Sebastian offre une image plus marquante du topos que représente le restaurant. Nous avons déjà évoqué le fait qu'*Accident* est un roman qui capte la fuite du centre vers l'extérieur à travers le voyage des personnages dans la région de Braşov et le désir de ne jamais quitter cet endroit. La fin du roman montre au contraire l'impossibilité pour les actants de réaliser leur

³²⁸ Gib I. Mihăescu, *Braşul Andromedei*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 72-73.

³²⁹ Mihail Sebastian, *Oraşul cu salcâmi*, éd. citée, p. 24.

désir. Les dernières lignes décrivent également le matin du jour de Noël, lorsque Paul et Nora sont à Braşov après le concert de la veille de Noël à l'Église Noire (Biserica Neagră). Le début du chapitre XIV montre l'agitation de la ville ce jour-là. Les deux hommes se séparent pour faire leurs derniers achats avant de retourner au chalet de Gunther, le lieu de rendez-vous étant le hall de l'hôtel Coroana. Dès que Paul aperçoit la voiture d'Anna, il la cherche partout. C'est ainsi qu'apparaît le café bondé, une image qui revient dans le dernier chapitre, avant leur départ pour Bucarest. Comme ils ont encore quelques heures à attendre, ils décident de rester dans le même café à l'intérieur de l'hôtel Coroana. Ils luttent pour trouver une table où s'asseoir, dans un coin, à côté des habitants qui sont dérangés par la nuée de personnes qui perturbent leur paix et leur routine quotidienne. Le restaurant est donc un moyen de créer l'atmosphère dans laquelle se déroulent les événements.

Dans les romans ruraux, les corrélats spatiaux sont définis par la présence d'indices à peu près similaires à ceux de la ville. Alors que dans l'un nous avons affaire à la rue, au boulevard, au théâtre ou au cinéma, dans l'autre nous avons la ruelle, le centre du village, la ronde. Si dans la ville on parle de la présence du restaurant avec des valences multiples comme le refuge, la fuite, la redécouverte de soi mais aussi des autres, dans le village la taverne est un topos important dans l'idée que des scènes qui changent la séquence des événements s'y déroulent. *Ion et Răscala* de Rebreanu sont les œuvres les plus représentatives à cet égard. La configuration de l'espace dans ces romans est un rendu balzacien, de sorte que le monde illustré existe et c'est tout, et le lecteur doit accepter le « pacte fictionnel ».

Dans les deux romans, l'espace est le cadre de l'action, un espace dans lequel les personnages se construisent et se construisent en cours de route, évoluent ou involuent, un espace créé par le narrateur objectif. Dans le roman *Ion*, la communauté rurale est représentée par l'image du village de Pripas et ses topos spécifiques : le champ, le bistrot, l'église, la ronde, l'école, la maison paysanne. La taverne occupe une place centrale. Après l'introduction qui marque spatialement le village, une description que Nicolae Manolescu considère comme « une rupture dans le grand spectacle du monde »³³⁰, après avoir mentionné et décrit la maison de l'instituteur Herdelea, celle d'Alexandru Pop - Glanetașu, celle de Macedon Cercetașu et la maison du maire Florea Tancu, un autre topos important apparaît, à savoir la taverne d'Avrum. C'est ici que tout commence, c'est l'endroit où l'on ressent la vie du village : « Ce n'est qu'à la taverne d'Avrum que le village commence à se sentir vivant. Sous le porche, deux paysans pensifs soupirent lentement, avec une bouteille de brandy au milieu. Les sons des violons et des grincements pénètrent au loin. »³³¹

L'image sonore est celle qui annonce l'heure du dimanche, se déroulant dans une ruelle, chez Todosia, la veuve de Maxim Oprea, contexte dans lequel est introduit le personnage principal de l'œuvre, Ion, et qui annonce le conflit intérieur et extérieur qui sous-tend le roman. Une fois le conflit entre Ion et Vasile Baciuc terminé et la ronde terminée, les personnages se retirent à la taverne d'Avrum. Cette fois, elle est également saisie dans le détail, contrairement aux autres romans, où son rôle a une valeur symbolique : « La taverne n'était pas

³³⁰ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, éd. citée, p. 600.

³³¹ Liviu Rebreanu, *Ion*, éd. citée, pag. 10.

plus imposante que les autres maisons du village, si ce n'est qu'elle avait un toit en tuiles et, vers la ruelle, dans deux fenêtres protégées par un grillage, des bouteilles de boissons colorées, des pots de bonbons colorés et diverses marchandises recherchées par les paysans. »³³² La valeur de l'espace est ici une valeur attribuée. Le bâtiment lui-même ne diffère des autres maisons du village que par deux éléments : le toit et les fenêtres où étaient stockées les marchandises. Il s'agit d'un espace hybride dans le sens où il ne s'agit pas seulement d'un lieu où les gens consomment de l'alcool et se rencontrent, mais aussi d'un magasin où les individus peuvent acheter d'autres choses.

Les autres romans ne mettent en avant que le premier rôle. Mais la description ne s'arrête pas là : « La salle de devant était plus grande, avec le plancher en bois et meublée seulement de quelques longues tables et de deux fois plus de bancs en pin que la servante frottait avec du sable et lavait tous les vendredis jusqu'à ce qu'ils soient blancs comme de la chaux pour les dimanches où les villageois venaient noyer leurs peines dans la boisson. »³³³ Le décor est simple et ciblé. Rien ne semble perturber la tranquillité de l'endroit. Il n'y a pas de rideaux de velours qui ferment l'intérieur au reste du monde comme chez Cezar Petrescu. En même temps, on peut voir que c'est un espace fréquenté surtout le dimanche. Après la fin du repas du soir, les discussions provoquées par la querelle entre Ion et Vasile se poursuivent au pub, les avis étant partagés. La taverne a également une signification sociale dans la mesure où les gens ne se mélangent

³³² *Ibidem*, p. 30.

³³³ *Ibidem*

pas entre eux. Par exemple, George Bulbuc et ses amis ont leurs tables et leurs bancs réservés. L'alcool est le prétexte aux esprits échauffés qui prêtent à la taverne sa « voix ». L'ambiance est dans la continuité de celle qui a débuté à la ronde du village. Seulement cette fois, l'espace est clos : « L'odeur du brandy se mêle à la lourde fumée du tabac et à la chaleur âcre de la sueur. »³³⁴ L'image est similaire à celle du roman de Cezar Petrescu, où les personnages se rencontrent après les funérailles de Teofil Steriu. Les gens sont vaincus par la flamme de l'alcool. Ion, quant à lui, ne sait pas comment se venger de George Bulbuc, car il le soupçonne de vouloir épouser Ana, ce qui pose un problème pour ses plans. Ainsi, la querelle entre les deux éclate à l'intérieur du pub. C'est un conflit qui couve tout au long du roman et qui se termine par la mort de l'un d'entre eux.

L'image de la taverne apparaît comme un refuge pour Vasile Baciù lorsqu'il donne toutes ses richesses à Ion. Le roman se termine par une scène dans laquelle le village est à la veille d'une fête après la consécration de l'église. La veuve d'Avrum parvient à rouvrir la taverne. La fin conduit certains exégètes à dire qu'ion est un roman symétrique, car il se termine comme il commence. Une toute nouvelle perspective sur cette classification est fournie par le critique Ion Bogdan Lefter. En partant du présupposé que les romans de Rebreanu ne peuvent rien offrir de plus que ce que l'exégèse a enregistré dans les pages de l'histoire et de critique littéraire. Ion Bogdan Lefter note qu'il existe un détail qui n'a pas encore été remarqué ou analysé. Il parle du rôle de la « proximité » et de l'« éloignement » au début et à la fin du roman et de l'impersonnalité du narrateur. Selon lui, ces deux

³³⁴ *Ibidem*, p. 31.

éléments ne dénotent pas la *symétrie du roman*, mais qu'ils forment en réalité « des cadres faits pour délimiter, couper et isoler du flux continu du réel. »³³⁵ En ce sens, elle se rapproche de la vision manolescienne du rôle de l'incipit. Mais le critique ne s'arrête pas là, il affirme qu'ils s'écartent quelque peu des normes du courant réaliste, car ils ne jouent pas un rôle dans « la transcription réaliste ; ils en jouent un dans l'économie rigoureuse de l'équation littéraire proposée. »³³⁶ D'autre part, il ajoute à la symétrie des romans de Rebreanu et dit qu'une telle affirmation basée sur le seul incipit et la seule fin n'est pas valable car elle n'est pas démontrée au niveau de l'ensemble. Le rôle du retour d'une image similaire à la fin est d'illustrer la typicité. Pour Ion Bogdan Lefter, les romans *Ion* et *Răscoala* sont « des scénarios tragiques appliqués au monde réel ». ³³⁷

La spatialité du roman *Răscoala* est configurée à l'intersection de l'urbain et du rural, car il y a un passage constant du rural à l'urbain et vice versa. Le roman ne manque pas de topos tels que la taverne ou le lieu où se déroule la ronde. Ce dernier semble jouer le même rôle que dans le premier roman de Rebreanu analysé. Les paysans, mécontents de ne pas posséder de terre, représentent collectivement ce qu'Ion représente individuellement, ce que note également l'exégèse. Ils se réunissent au même endroit que les habitants du village de Pripas, à la taverne : « Dans la taverne, assis à une longue table, une douzaine d'hommes de premier plan discutaient entre eux depuis longtemps et ne pouvaient s'entendre, bien qu'ils aidassent leur

³³⁵ Ion Bogdan Lefter, *Scurtă istorie a romanului românesc*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001, p. 37.

³³⁶ *Ibidem*, p. 38.

³³⁷ *Ibidem*, p. 42.

audace et leur sagesse avec des verres d'eau-de-vie, servis par le tavernier Busuioc lui-même avec la confiance des hommes de distinction et sûrs de leur paiement ». ³³⁸ La taverne devient un lieu de décision car c'est là que les paysans se réunissent pour décider de leur sort. Le sujet de discussion était l'achat du domaine de Nadina. C'est une zone qui est convoitée par tout le monde, des paysans aux propriétaires. Ce n'est pas seulement après la foire ou pour prendre des décisions que les personnages se réunissent à la taverne de Busuioc, mais aussi après être allés à l'église, ce qui est plutôt étrange dans le sens où, d'un espace considéré comme sacré, ils se rendent dans un lieu qui définit le profane par excellence.

Au-delà de cet aspect, la taverne n'est pas seulement un lieu de détente ou un lieu où les décisions sont prises, mais aussi un lieu où sont diffusées les informations sur la vie du village. Par exemple, Chirilă Păun se rend à la taverne pour raconter aux gens ce que Platamonu lui avait dit, à savoir qu'il avait acheté le domaine à Babaroaga. Il s'y rend parce qu'il sait qu'il y trouvera la plupart des paysans intéressés. Cependant, comme je l'ai dit plus haut, ce roman est défini spatialement par l'interaction entre l'urbain et le rural, par le passage soudain d'un plan à un autre. Par conséquent, ce n'est pas seulement le pub qui est présent ici, mais aussi le restaurant. Si, dans le milieu rural, les gens vont à la taverne après un horaire ou un service religieux, dans le milieu urbain, le restaurant se trouve après une soirée au théâtre. Nadina et Grigore sont les personnages à travers lesquels nous avons accès à ce topos : «Un petit restaurant de nuit,

³³⁸ Liviu Rebreanu, *Răscoala*, éd. citée, p. 99.

dans une petite rue tranquille. Extérieur modeste. À l'intérieur, cependant, lumière éblouissante, luxe recherché, atmosphère chaleureuse, serveurs français pur-sang et quelques attractions sensationnelles.»³³⁹

La différence entre les deux topos ayant la même destination est évidente. Ici, les clients sont accueillis par le propriétaire du restaurant, et la clientèle se caractérise par la tenue vestimentaire (« messieurs en queue de pie et dames décolletées»), un orchestre spécial de guitaristes espagnols, un pianiste. Cependant, l'atmosphère du lieu est chargée d'images olfactives et visuelles : « L'air était épais de fumée et de fortes émanations de vin. Les yeux brillent. La lumière blanche scintille sur les visages fatigués. »³⁴⁰ Pourtant, c'est le topos configuré par la taverne qui prédomine. C'est là que les paysans se rassemblent, attendant ce que les hommes de Vodă avaient annoncé comme devant se produire - le partage des terres appartenant aux boyards, et s'ils résistent, de brûler leurs manoirs et de les chasser. En outre, c'est un lieu de prédilection pour les rassemblements de paysans. En d'autres termes, la taverne joue un rôle central dans la spatialité du roman de Rebreanu, car elle est le lieu qui rassemble les gens pour prendre les décisions les plus importantes concernant leur destin.

Ainsi, le restaurant et la taverne définissent tous deux l'espace du roman de l'entre-deux-guerres. Bien que seules les scènes que nous avons jugées les plus importantes figurent dans ce chapitre, cela ne signifie pas qu'elles n'existent pas dans les autres romans. Au

³³⁹ *Ibidem*, p 157.

³⁴⁰ *Ibidem*

contraire, ils apparaissent, mais ils n'ont pas le même impact et les mêmes conséquences dans le déroulement des événements qui constituent le fil narratif. Les exemples donnés ci-dessus montrent l'importance d'une sous-catégorie d'espace intérieur dans le roman de l'entre-deux-guerres. Pour cette raison, les images de la spatialité urbaine et rurale sont analysées, car bien qu'elles semblent avoir le même objectif, elles diffèrent en termes de nuances. Le restaurant ne représente comme le début d'une révolte la taverne, mais est plutôt une façon de caractériser les personnages et leurs attitudes, sans aucun impact sur la communauté. Dans l'environnement urbain, le rôle de la taverne est repris par un autre élément de spatialité, cette fois-ci extérieur, la rue.

3.3. Autres hypostases d'espaces intérieurs (le cinéma, le théâtre, le panoptique de personnages de cire, le compartiment de train)

Encadrant le roman dans trois catégories (dorique, ionique, corinthien), Nicolae Manolescu conclut avec l'idée qu'une définition claire de cette espèce littéraire ne peut être donnée car le roman est «un genre en devenir »³⁴¹ et son devenir, son évolution ou son développement ne peuvent être définis. Si la connaissance de l'émergence du roman est possible, dire ce qu'il est une difficulté. La représentation de l'espace est l'une des formes que prend le roman roumain de l'entre-deux-guerres, de sorte que le problème de l'espace est un problème qui implique l'étude des éléments qui le définissent. En partant de l'approche de l'espace extérieur, configuré par des composantes telles que la rue, les parcs et les jardins ou encore les

³⁴¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu asupra romanului românesc*, éd. citée., p. 733.

images de la plaine, de la mer ou de la montagne, réunies sous le concept de « paysage » au sens du théoricien Rosario Assunto, et en arrivant à l'analyse de l'espace intérieur représenté par la maison, le sanatorium, la chambre, le restaurant ou la taverne, nous pouvons dire qu'il existe une typologie de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. À côté des catégories répertoriées et étudiées jusqu'à ce stade de la recherche, plusieurs types d'espaces viennent compléter ce tableau de la spécificité de l'espace : le cinéma, le théâtre, le compartiment de train. Leur présence est évidente dans les romans dont la spatialité est principalement urbaine, mais pas seulement. Cependant, quel que soit le type d'espace développé par l'opéra, cette échappée à double sens mentionnée dans les chapitres précédents, une échappée du ou vers le centre, devient claire.

Le cinéma est un espace présent dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Mais souvent, comme nous l'avons constaté avec d'autres types d'espace, il arrive qu'il soit seulement mentionné et non décrit. Il est difficile de saisir une image globale du cinéma de l'entre-deux-guerres en suivant les romans établis de l'époque, car nous ne disposons pas d'une description physique de cet espace intérieur. Elle ne reste qu'un facteur dénotant l'activité et les habitudes des personnages, souvent des protagonistes. Sa mention devient plutôt une manière de caractériser indirectement les personnages, expliquant en quelque sorte leur désir d'échapper à la vie quotidienne, à l'instar d'autres personnages qui préfèrent le théâtre, la lecture de livres, les soirées ou le piano.

Cependant, il apparaît dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, une image unique du cinéma, une image qui doit être vue en relation avec l'ensemble du roman, et pas seulement à partir de la

perspective de l'indice spatial. *Întâmplări din irealitatea imediată* révèlent l'image de la salle de cinéma B., dont l'entrée constitue le seuil de passage entre le monde de l'espace ouvert et celui de l'espace fermé, d'un espace de réalité (fictive) à un espace d'évasion du quotidien. L'entrée de ce lieu marque, par la présence de miroirs et le reflet du monde de la rue, une représentation déformée par l'idée même de la voir à travers un miroir.

L'image de la salle de cinéma se confond avec l'atmosphère qu'elle crée : « Oh, la salle de cinéma B., longue et sombre comme un sous-marin coulé ! » où « le sol était cimenté, et les chaises, quand elles bougeaient, émettaient des grincements comme des cris brefs et désespérés » et où tout est enveloppé dans « la chaleur puante et acide d'un bain public ».³⁴² La description de la salle devient plausible. Parmi les détails, citons le comportement des personnes, la disposition de l'orchestre sous l'écran et sa composition, ainsi que la façon dont ils ont travaillé en imitant les sons suggérés dans le film, tels que le cri du coq ou les coups de tonnerre. Le personnage s'identifie à l'espace et au film qu'il regarde, de sorte qu'il a l'impression de faire partie du film qui se déroule sous ses yeux. C'est un moment similaire à la crise où il ne pouvait plus faire la distinction entre la réalité (fictive) et l'imagination : « Après tout, il n'y a pas de différence bien établie entre notre personne réelle et nos diverses personnalités intérieures. »³⁴³ Le cinéma devenant l'un des espaces qui marquent l'acteur blecherien, avec les « espaces maudits ». Le désir d'évasion se manifeste généralement vers un espace considéré comme apportant la paix, le calme. Mais ce qui est spécifique au cinéma, c'est l'idée d'un

³⁴² Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, éd. citée, p. 59.

³⁴³ *Ibidem*, p. 60.

espace privé de lumière, marqué par l'obscurité, et plus encore, c'est la représentation d'une catégorie d'espace fermé, saisi dans un jeu d'ombres par le contraste entre la salle et l'écran sur lequel le film est projeté. Pour en revenir au symbolisme, la lumière et l'obscurité sont rarement montrées séparément. L'oxymore qui découle de l'association des deux concepts rend compte d'une frontière entre le bien (la lumière) et le mal (l'obscurité). Ce sont les mêmes valences que nous avons rencontrées dans le roman de Cezar Petrescu par rapport à un espace extérieur, cette fois la mer.

Dans le chapitre précédent, nous avons noté la double valence d'un espace, précisément parce qu'il est situé à la frontière, à la limite entre deux mondes. Dans cette perspective, le cinéma peut acquérir les mêmes valeurs. La similitude est peut-être forcée, mais nous ne pouvons pas ignorer cette similitude, même si les deux espaces diffèrent en termes de catégories auxquelles ils appartiennent et de rôles qu'ils jouent. J'ai tendance à croire qu'il s'agit, en fait, d'espaces frontaliers, entre l'enfer et le paradis, entre la conscience et le rêve. De même que Radu Comşa s'identifie à la mer, le personnage de Blecher s'identifie au cinéma et, plus encore, au film qu'il regarde. Il dit lui-même : « Après tout, il n'y a pas de différence bien établie entre notre personne réelle et nos divers personnages intérieurs imaginaires. »³⁴⁴ Par conséquent, l'image de la salle de cinéma B. reste en question, comme nous l'avons vu se produire dans l'ouverture du premier roman de Călinescu, *Enigma Otiliei* en ce qui concerne l'aspect de la rue dans laquelle Félix arrive, compte tenu du rapport clair-obscur. Et ce n'est pas le seul.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 59.

Le panoptique des figures de cire apporte avec lui des représentations sinistres qui provoquent la terreur, mais aussi le plaisir du personnage. La lumière tamisée de cet endroit lui donne l'impression de vivre sa propre vie «de manière unique et inimitable».³⁴⁵ Nous voyons pratiquement une identification entre les deux éléments du récit, le personnage et l'indice spatial, une identification intéressante au niveau de la perception dans la mesure où le panoptique est un lieu sans vie. L'idée de contraste semble être le terme le plus approprié pour définir le concept d'espace dans l'œuvre blecherienne : un contraste entre la représentation et les sentiments provoqués chez le personnage - obscurité-lumière, terreur-plaisir, vie-mort. Le panoptique crée l'impression d'une vie après la vie. L'individu disparaît, mais son image demeure. Mais c'est une image aussi volatile que l'est la vie. La cire elle-même est la substance qui contient le feu, comme le mentionne Chevalier, pour permettre à la lumière d'exister. Les figures semblent être une façon de maintenir l'individu après sa mort. De plus, pour le personnage, les figures de cire « étaient la seule chose authentique au monde ; elles seules falsifiaient ostensiblement la vie, faisant partie, par leur étrange et artificielle immobilité, de l'air véritable du monde. »³⁴⁶ Le processus d'évolution est vu en sens inverse. Tout ce qui existe provient du panoptique figuré en cire : les humains, les oiseaux, les animaux, etc. : « Tout cela a migré vers la vie à partir du panoptique. »³⁴⁷ Sur le plan symbolique, en revanche, une fois la cire épuisée, le feu disparaît et la lumière cesse d'exister, laissant place à l'obscurité.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 61.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 62.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 64.

Un autre point commun entre les deux espaces est la présence du feu. Si la représentation du cinéma s'achève avec l'incendie, celle du panoptique se termine par le désir du personnage d'assister à un incendie dans un tel lieu : « Voir la lente et scabreuse fonte des corps de cire, regarder avec effroi les belles jambes jaunes de la mariée dans la boîte de verre s'enrouler dans l'air... »³⁴⁸ Encore une fois, en tant que symbole, le feu peut être vu sous deux angles. Premièrement, il est considéré comme quelque chose de mauvais, comme une descente aux enfers. Dans la perspective opposée, il est considéré comme un élément purificateur. La double valence n'est pas nouvelle, et elle ne nous surprend pas textuellement. Mais où se situe le personnage par rapport à cet élément ? Lorsque le cinéma de B. prend feu, il voit ce qui arrive aux autres personnes présentes dans la pièce et comment elles agissent pour l'éviter.

Le personnage blecherien semble être un observateur de l'incendie plutôt qu'un participant, même s'il se trouve dans la salle de cinéma. Il n'est pas effrayé, il n'est pas effrayé. Donc il voit ça comme une purification ? En ce qui concerne le panoptique figuré en cire, son positionnement attire à nouveau l'attention du lecteur : « Il ne me reste plus qu'un seul désir, suprême, dans ma vie : assister à la combustion d'un panoptique. »³⁴⁹ Pourtant, ici, quoi d'autre peut purifier le feu ? L'impression d'une vie au-delà de la vie, une « méta-vie » ? Et si oui, comment se fait-il qu'il reste encore un observateur de ce spectacle de feu où tout disparaît, en fondant ? Est-il encore le seul endroit où l'authenticité existe précisément en raison de l'exactitude de sa fausseté ? Pourquoi ne s'inclut-il pas dans le processus s'il voit le feu

³⁴⁸ *Ibidem*

³⁴⁹ *Ibidem*

comme un moyen de purification ? Comprendons-nous d'ici que la perspective est celle du sens opposé de cet élément, celui de la descente aux enfers, dans une obscurité illuminée par les feux de l'enfer ? Peut-être les vers de Lucian Blaga peuvent-ils apporter une réponse : « D'où vient la lumière du ciel ? Je sais : l'enfer l'éclaire/avec ses flammes » (*Poemele luminii / Les Poèmes de la lumière*). Ainsi, le rendu d'un espace tel que le panoptique de la figure de cire, mais aussi du cinéma lui-même dans un jeu d'ombres provoqué par la lumière et l'obscurité, est compréhensible au niveau de la perception et du symbolisme.

En termes de spatialité, le cinéma peut être assimilé au théâtre. Le spectateur est dans l'ombre, dans l'obscurité, contrairement à ceux qui sont sur la scène, cette dernière se substituant à une barrière. Mais ce qui diffère, c'est la possibilité pour le public d'interagir avec ceux qui se trouvent au-delà de la frontière imposée, et pas seulement de l'imaginer, comme cela peut arriver en regardant un film. Mais au-delà de tout cela, le théâtre apparaît comme un élément d'une spatialité fermée qui définit la société urbaine saisie dans certains des romans de l'entre-deux-guerres. Bien que les références à ce sujet soient plus nombreuses que les descriptions, nous ne pouvons ignorer sa présence. Surprend-il par de nouvelles valences par rapport aux autres catégories d'espace ? Sa représentation remplit-elle des rôles différents dans les romans où elle apparaît ? Pour tenter de répondre à cette question, j'ai suivi de près les scènes dans lesquelles elle apparaît dans les romans roumains de l'entre-deux-guerres.

Si dans le roman d'Eliade *Întoarcerea din rai*, le théâtre est seulement mentionné, dans *Isabel și apele diavolului*, il est traité différemment dans le sens où les activités d'une telle institution sont

décrites. Même si le cadre de l'action est exotique (l'Inde), en dehors de l'espace roumain, les scènes qui marquent ce topos spatial fermé frappent le lecteur. Une nouvelle image apparaît dans la littérature roumaine, et ce parce que ce n'est pas seulement la caméra qui devient la complice du personnage dans ce cas, mais aussi le théâtre. Dans le roman de Liviu Rebreanu, la représentation du théâtre dénote des caractéristiques de l'environnement urbain ainsi que des personnages qui le fréquentent. Au-delà de la fonction culturelle qu'il remplit, le théâtre semble ici acquérir une valeur particulière, étant destiné à certaines catégories sociales, devenant le contexte et le cadre nécessaire à la mise en évidence du statut social des personnages et l'environnement propice à l'explication de certains liens entre les personnages et leur évolution.

En suivant la scène dans laquelle il est dépeint dans le roman de Rebreanu, nous pouvons dire que sa représentation ne fait que saisir l'état de calme avant la tempête causée par la rébellion qui allait avoir lieu. En fait, la ville est considérée comme un refuge contre la rébellion des paysans. L'atmosphère de la capitale est détendue, comme le montre l'image de la population sur les grands boulevards et du cortège royal escorté jusqu'à la Métropole. La description passe de l'extérieur à l'intérieur : « La pièce bourdonnait discrètement, comme une ruche à la veille de l'essaimage. Les tribunes remplies de dames ressemblaient à des couches de fleurs multicolores. Les étincelles scintillaient comme les gouttes de rosée du matin sur les pétales veloutés. (...) Devant l'estrade présidentielle se trouvait un

essaim de fracs. »³⁵⁰ Plus tard, l'œil narratif rend l'entrée des prélats, des généraux, dont le roi qui prononce un discours sur le contexte précédant le soulèvement, dans l'auditorium du théâtre. Après ce moment, les gens se préparaient à quitter la salle. Après la séquence rurale au cours de laquelle Aristide tente de violer une des servantes, Gherghina, le fil narratif revient à la ville, au théâtre, après la conclusion intermédiaire d'une représentation théâtrale : « Le rideau tomba dans un tonnerre d'applaudissements. Les lumières s'allument soudainement dans la salle chaude et bondée. Quelques minutes ont suivi les rappels des acteurs, puis les gens se sont tus et les jumelles sont apparues. »³⁵¹ Les premières images sont similaires à celles du cinéma B. en ce qui concerne le rapport lumière/obscurité et l'atmosphère. Mais à partir de ce point, les deux catégories d'espace intérieur commencent à différer. Ce n'est pas du point de vue d'un personnage que le cadre est dépeint (un personnage toutefois détaché des autres), mais du point de vue de l'auteur omniscient et omniprésent.

La description de l'atmosphère passe par la mise en évidence de certains traits des personnages ainsi que par l'illustration de certaines habitudes propres au milieu urbain, à savoir la fréquentation d'un lieu après la fin de la pièce, généralement un restaurant, comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre sur cette catégorie d'espace intérieur. En d'autres termes, en tant qu'espace clos, ni le cinéma, ni le panoptique de cire, ni le théâtre ne se métamorphosent mentalement

³⁵⁰ Liviu Rebreanu, *Răscoala*, éd. citée, p. 151.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 156.

en espaces de refuge. Ils sont plutôt le reflet du personnage ou l'expression de sa position sociale.

Une autre catégorie d'espace clos est le train, mais surtout le compartiment d'un train. Dans certains romans, le train est spécifié comme un moyen de transport d'un point de départ à un point d'arrivée, sans autre précision à son sujet, comme c'est le cas dans le premier roman de Mihail Sebastian, *Oraşul cu salcâmi*. On fait remarquer que l'action se déplace de la ville de D. vers le centre, considéré comme une attraction pour la province, discussion développée dans les chapitres précédents, et vice versa, mais il n'y a aucune scène dans laquelle une image de ce moyen de transport ou une discussion entre les personnages est rendue. Les images entre le point A et le point B n'existent pas. Ce n'est pas le cas dans *Cartea nunţii*, *Calea Victoriei*, *Accidentul*, *Vizuina luminată*, ou même *Răscoala*, où le compartiment du train ou le train lui-même joue un rôle important.

Le roman de Călinescu s'ouvre sur la séquence au cours de laquelle Jim revient de l'étranger à Bucarest. En fait, le titre même du premier chapitre mentionne cette catégorie d'espace clos. Ce qui distingue le compartiment du train des autres catégories spatiales, c'est qu'il s'agit d'un espace en mouvement, un espace de transition pourrait-on dire, car il représente la fuite avec un double sens. Pour en revenir au roman, ce que nous pouvons observer dans ces pages, considérées par Nicolae Manolescu comme épuisantes³⁵², c'est l'image d'un espace qui se déroule comme un vieux film en noir et blanc, se configurant dans l'esprit du lecteur comme un court métrage avant un

³⁵² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, éd. citée, p. 732.

long métrage. C'est l'image de l'espace vu à travers une fenêtre, d'un espace fermé en mouvement, avec une rapidité qui rappelle les films de Charlie Chaplin, à savoir ce compartiment d'un train en direction de la capitale.

Contrairement à la dynamique de l'espace extérieur, qui est décrite en décrivant ou en énumérant les différents éléments qui le composent, l'atmosphère du compartiment est également saisie. Si l'espace extérieur est illustré par des images telles que « les poteaux télégraphiques couraient », « le paysage tourbillonnait autour d'un imperceptible point en mouvement », « le train courait follement comme un reptile froid, sifflant à travers les fils »³⁵³, l'atmosphère dans le compartiment semble devenir complice des personnages. Le mouvement rapide, alternant avec le lent, crée la sensation de flotter, de perte dans le néant : « Les plans inclinés oscillent, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, donnant l'impression de flotter. »³⁵⁴ Sans surprise, l'atmosphère de l'espace intérieur, le compartiment, est complétée par les pensées des personnages. Pour Jim, le compartiment lui-même n'est pas à son goût, et c'est pour cela qu'il regarde l'image de l'espace. C'est dans ce contexte qu'il voit Vera pour la première fois, examinant toute son apparence physique. L'espace devient un prétexte pour que les deux se rencontrent. Mais pourquoi dans un compartiment de train? Peut-on y voir une manière d'illustrer l'attrait du « grand village appelé la Capitale » ? Et comment cela change les gens ? Peut-être que c'est le cas. Mais l'espace ici est un prétexte.

³⁵³ George Călinescu, *Cartea nunții*, éd. citée, p. 3/10.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 4.

Chez Mihail Sebastian, le compartiment de train n'apparaît plus comme un prétexte à la rencontre entre Nora et Paul, mais comme un moyen par lequel ces derniers poursuivent leur histoire. C'est la passion de Nora pour le ski qui pousse Paul à quitter Bucarest pour se rendre dans les montagnes. La route que les deux hommes empruntent vers Predeal et Braşov, puis vers les montagnes de Postăvaru, complète le tableau de la transition. Les scènes liées au voyage en train rendent compte de la timidité du personnage masculin, contrairement au roman classique. De plus, l'atmosphère de la gare, sur le quai avant de monter dans le train, est rendue : le bruit typique, la division des dizaines de wagons en deux catégories - pour les civils et pour les skieurs. Le train dans lequel les deux hommes voyagent est un équipage de nuit bondé, un train dans lequel Paul trouve un siège côté fenêtre (comme Jim) d'où il peut regarder l'espace extérieur apparaître devant ses yeux. La vue du champ recouvert de neige confirme son départ de Bucarest. Il ne pouvait pas définir ses sentiments. Il se trouvait dans une voiture de ski où il ne connaissait personne, et pourtant il pouvait voir la familiarité des gens qui s'y trouvaient. L'atmosphère semblait être semblable à celle d'un restaurant où se retrouvent des amis qui ne se sont pas vus depuis longtemps : « Ils parlaient fort, s'appelaient par leur nom et ne cessaient de déballer leurs sacs à dos pour se montrer mutuellement leurs divers outils et fournitures.»³⁵⁵ Paul est purement observateur de ces discussions. Pour lui, le voyage lui-même dans un tel compartiment est une sorte d'initiation, un passage vers un autre

³⁵⁵ Mihail Sebastian, *Accidentul*, éd. citée, p. 167.

monde. La présence des personnages dans le train est à nouveau un prétexte pour accéder aux pensées des personnages : les questions de Paul sur Nora et les questions de celle-ci sur lui. Là encore, l'atmosphère du wagon ressemble à celle de *Cartea nunții* en ce qu'il se substitue au rôle de la chambre à coucher : « Rien n'était allumé dans le wagon, sauf les veilleuses bleues. Tout le monde semblait dormir d'un souffle régulier. »³⁵⁶ Nora était celle qui semblait veiller sur le sommeil de tous les autres. L'arrêt du train à Predeal, où la moitié des personnes présentes dans le wagon descendent, interrompt le sortilège auquel étaient soumis les protagonistes de Sebastian. L'image revient à la fin du roman. L'ambiance est rétablie, avec les impressions de chacun après la saison de ski, avec les réflexions de Paul sur sa propre identité. Ainsi, dans ce roman, le compartiment du train est la forme de transition d'un lieu à un autre, comme dans Călinescu, mais la transition ne se fait plus vers le centre, vers Bucarest, mais vers la province, vers l'extérieur. De plus, il s'agit d'une transition, d'une métamorphose du personnage, de Paul. Dans l'image finale sur le train, Paul est complètement différent de celui du début de l'œuvre. Il a perdu son identité pour en acquérir une nouvelle. Le retour au centre n'est plus souhaité, mais forcé. Pour lui, l'espace-centre devient la montagne, un espace à la sacralité enfin attribuée.

Le train permet également de saisir la transition dans deux autres romans de l'entre-deux-guerres. Le premier d'entre eux est le roman *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu. Là encore, il apparaît au début du roman, lorsque la famille Lipan s'installe à Bucarest. Ici

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 168.

aussi, la spatialité est présente dès le titre du chapitre, une marque paratextuelle qui oriente la lecture du lecteur, élargissant l'horizon d'attente. Dans le décor que représente le compartiment du train, les membres de la famille Lipan sont présentés tour à tour. Plus que leur présentation, ce sont leurs aspirations à s'installer dans la capitale qui sont dépeintes. Pour eux, le déménagement d'un bourg éloigné à Bucarest est considéré comme une récompense divine, car ils attendaient ce changement depuis plus de vingt ans. C'est également dans ce chapitre qu'apparaît Ion Ozun, un autre personnage aux grandes aspirations à son arrivée à Bucarest. Le voyage en train semble marquer les aspirations de chacun des personnages quant à leur arrivée et leur séjour dans la capitale. La mort de la femme écrasée par le train peut être considérée comme une barrière entre le personnage et cet espace, un signal d'alarme. La poursuite du voyage dénote la transformation de tous les personnages, obligés d'accepter le pacte avec l'espace dans le sens où les acteurs s'y adaptent. Ainsi, sur un plan symbolique, la catégorie spatiale représentée par le train n'est pas seulement le passage d'un lieu à un autre, mais la métamorphose des personnages eux-mêmes.

On peut également parler de transition, par le biais d'un espace intérieur en mouvement, dans le roman de Rebreanu, *Răscoala*. Là encore, le train apparaît au début du livre. Le compartiment du train devient le contexte dans lequel le thème principal du roman, la «question paysanne», est présenté. Le désir des paysans de posséder des terres est soutenu dans la première scène du roman par la voix d'un personnage, Ilie Rogojinaru, « le métayer du domaine d'Olena-Dolj»³⁵⁷. Simion Modreanu apparaît dans la discussion, en antithèse

³⁵⁷ Liviu Rebreanu, *Răscoala*, éd. citée, 3.

comme statut social. Il est directeur au ministère de l'Intérieur et surprend le métayer par son intervention dans laquelle il admet que sans le peuple rural, ils ne survivraient pas : « Monseigneur...Rogojinaru, une chose reste indiscutable : c'est que tous, mais absolument tous, nous vivons du labeur de ce paysan, aussi stupide, et paresseux, et mauvais que vous le catégorisez ». ³⁵⁸ C'est la séquence d'ouverture qui arrache le lecteur à sa réalité pour le faire entrer dans la fiction. Lorsque la conversation entre les deux personnages est interrompue par le conducteur du train, venu vérifier les billets et annoncer l'approche de Bucarest, la capitale, un personnage clé est introduit : Grigore Iuga.

En regardant en arrière et en reprenant la manière dont le compartiment du train est représenté comme un espace intérieur (en mouvement-n.s.), nous déduisons qu'il s'agit d'un élément extrêmement important pour une raison que nous avons mentionnée tout au long du travail. La spatialité du roman roumain de l'entre-deux-guerres se définit comme une fuite à double sens. Cinq des œuvres attirent l'attention du lecteur sur une catégorie d'espace conçue pour capter cet aspect : le compartiment de train. Des scènes d'intérieur entrecoupées d'images rapides ou lentes de l'extérieur, préfigurant le rythme de l'action. Dans d'autres œuvres, elle est mentionnée ou sous-entendue. Rappelons la dernière séquence d'*Enigma Otiliei*. Felix Sima et Leonida Pascalopol se rencontrent dans le train en direction de Constanta. La dernière conversation porte sur Otilia, sur la façon dont les gens changent avec le temps. La photographie, élément clé comme le dit Paul Cernat et comme nous l'avons noté dans le premier chapitre de ce travail, est l'image par laquelle Otilia revient dans le

³⁵⁸ *Ibidem*

roman, mais c'est une *autre* Otilia, transformée, méconnaissable. La transition est terminée.

Le compartiment de train ne manque pas non plus dans deux des œuvres de Max Blecher. *Inimi cicatrizate* et *Vizuina luminată* soulignent, au-delà de l'idée de transition d'un espace à l'autre, la condition du personnage principal, une condition imposée par la maladie dont souffre l'acteur, la maladie de Pott, une maladie qui conditionne tous ses mouvements moteurs. Les comparaisons atteignent un niveau funèbre. Mais d'ici là, le premier aperçu du compartiment du train survient lorsqu'Emanuel apprend qu'il est malade et se dirige vers le sanatorium de Berck. C'est la scène qui clôt le premier chapitre et ouvre le second. L'atmosphère est celle du silence, un silence *assourdissant* : « Les champs défilent à travers la fenêtre de la voiture, rouges et jaunes, pourris par le soleil qui a séjourné tout l'été. Dans le compartiment, Emanuel et son père, seuls, étaient immergés dans le même sentiment d'intimité tranquille. Avec eux roulait le rythme de la vieille ferronnerie du train, comme le battement rapide d'un cœur mécanique âgé, fixé sous le wagon. »³⁵⁹

Si dans les autres romans, la présentation de cet espace entraînait une discussion, ici elle n'apporte qu'un silence qui implique une description de l'état dans lequel se trouve le personnage blecherien. Le chapitre II poursuit l'illustration des deux, le fils et le père, en route pour le sanatorium de Berck. La peur, l'insécurité et même l'effroi d'Emanuel sont décrits étape par étape. Il quitte le compartiment silencieux pour monter à bord « d'un train à wagons étroits avec une locomotive à l'ancienne aussi bossue qu'un

³⁵⁹ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p. 23.

chameau». ³⁶⁰ Tout ce qui est autour semble changer, de sorte que le personnage laisse derrière lui sa vie jusqu'à ce moment-là. Tout au long du voyage en train, il semble se détacher de sa propre identité. Et la description du wagon dénote cet aspect de perte entre les personnes : « Il n'y avait que deux bancs dans le wagon, sur toute sa longueur, de chaque côté, comme dans un tramway. Lentement, le train a démarré de manière instable, en grinçant contre les rails. Toutes les fenêtres cliquetaient bruyamment comme si elles craignaient de voyager. Derrière lui, Emanuel a jeté un autre coup d'œil à la petite station blanche avec des glycines roses aux fenêtres. Puis quelqu'un a tiré un rideau et le paysage est resté dehors comme s'il avait été coupé avec des ciseaux.» ³⁶¹ Le fait que le wagon avait seulement que deux bancs implique que des étrangers s'y joignent, de gré ou de force. Même cet espace n'était plus le sien.

La difficulté avec laquelle le train démarre peut être considéré comme une métaphore. Emanuel ne voulait pas partir non plus, et son dernier regard par la fenêtre le confirme. Son moment de recueillement est interrompu par ce rideau que quelqu'un tire sans se soucier de lui. La comparaison à la fin est puissante, car elle implique la vitesse à laquelle ce moment se produit, peut-être la perfection, mais aussi l'impossibilité de recadrer. On pourrait penser que ce moment rend le monde indifférent au drame de celui qui se trouve à côté de lui : « Dans le wagon, beaucoup de gens se pressent, avec des paquets et des paniers ; les gens s'entassent sur les bancs... les enfants gémissent puis, dès que le train démarre, une conversation intense s'engage dans

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

³⁶¹ *Ibidem*

tout le wagon, un bourdonnement commun de compréhension et de bonne humeur s'installe. Tout cela partait pour Berck. »³⁶² Mais nous voyons qu'en fait, tous les occupants du compartiment, qui se rendent dans le même sanatorium, sont marqués, directement ou indirectement, par la même maladie. Des visiteurs de patients déjà admis, des parents emmenant leur fils au sanatorium, « un petit garçon maigre et pâle, habillé en marin, avec une jambe enveloppée de bandages. » En fait, la plupart des personnes sont des parents qui emmènent leurs enfants au sanatorium ou leur rendent visite, et ces visites sont si nombreuses qu'ils commencent à connaître la maladie comme des médecins. Cela déconcerte Emanuel. Il n'arrive pas à croire qu'il y ait autant de personnes dans la même situation que lui.

L'arrivée du train en gare de Berck capture la première impression du personnage, lorsqu'il voit un patient allongé sur un brancard : « Qu'est-ce que c'était ? Un cercueil ou une civière ? Un homme était allongé sur un étroit lit en bois, une sorte de cadre avec un matelas, assis sur un cadre avec quatre grandes roues en caoutchouc. »³⁶³ Il marque que l'homme achète un journal puis s'éloigne, poussé par quelqu'un d'autre par derrière. Le père d'Emanuel tente d'expliquer qu'ils sont toujours des gens normaux, sauf qu'ils sont couchés. Il veut l'encourager en disant qu'ils peuvent même conduire une voiture couchée comme ça. De plus, il semble en savoir beaucoup sur cet endroit, le sanatorium de Berck. Ainsi, en revenant à la catégorie d'espace clos considérée, nous pouvons déduire pour le moment que les romanciers de l'entre-deux-guerres saisissent à travers

³⁶² *Ibidem*

³⁶³ *Ibidem*, p. 26.

la présence du train non seulement le passage des personnages d'un espace à un autre, mais aussi leur métamorphose en tant qu'individus où l'espace est l'un des principaux facteurs de ce changement.

La représentation de l'espace intérieur à travers le compartiment du train revient dans la dernière partie d'*Inimicicatrizzate*. L'acceptation de la nouvelle condition, l'apprentissage de ce que font les autres, mais en étant allongé sur un brancard, la création de liens d'amitié et d'amour, la prise de conscience de la frontière entre la vie et la mort, l'inspection de son propre corps sur le plan physique, mais aussi de son âme intérieure et de sa morale, se termine par le départ d'Emanuel du sanatorium de Berck, où les autres patients ont connu leur fin, et s'ils étaient guéris ou si leur maladie s'améliorait, ils préféreraient rester. Emanuel ne l'a pas fait. Il quitte un lieu où il ne se retrouve plus. Lorsqu'il part, Solange vient lui dire au revoir, lui demandant d'oublier tout ce qui s'est passé pendant son séjour là-bas : « S'il te plaît, oublie, Emanuel », dit-elle. Oublie tout... et surtout cette horrible nuit... Oublie cette ville... oublie ses douleurs... »³⁶⁴.

Définir l'*oubli* ou le non-rappel implique, d'une part, de le comprendre comme l'effacement temporaire ou total des souvenirs à la suite d'un choc (psychologiquement, cela signifie la répression des états affectifs négatifs afin d'établir un équilibre émotionnel) et, d'autre part, il peut être une métaphore du désir de laisser derrière soi des personnes, des événements, des faits, des lieux. Ce dernier point semble évident dans le cas du caractère blecherien. L'idée de transition, de passage d'un espace à un autre, peut être considérée

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 139-140.

comme un moyen de redécouvrir le soi, de retrouver son identité. Associé au symbolisme de la route, la transition peut être considérée comme une initiation. Et à propos de l'image du commencement, nous pouvons parler de la même chose, d'une initiation à la nouvelle condition que l'on doit assumer. Mais l'effet de cette supposition est le désir de quitter un lieu qui s'enfonce de plus en plus dans la tristesse. Beaucoup de ses amis avaient disparu, et la solitude s'est installée, une situation à laquelle il ne pouvait échapper qu'en quittant cet endroit. Le geste (in)volontaire de regarder par la fenêtre ce qu'il laisse derrière lui revient : « la ville était un bateau qui coulait, disparaissant dans l'obscurité ». ³⁶⁵ Une fois cet espace quitté, il disparaît, est perdu, cesse d'exister pour le personnage.

Vizuina luminată complète l'image du compartiment du train par l'aspect sinistre, voire funèbre, qu'elle apporte à l'attention du lecteur. Il semble qu'il s'agisse d'une continuation de la fin de l'œuvre précédemment examinée que nous trouvons non pas au début du présent roman mais, de façon surprenante peut-être, au milieu de celui-ci. La séquence de ce qui arrive au personnage se déroule sur plusieurs pages, retraçant son itinéraire à partir du moment où il a quitté le sanatorium de Berck. Il reprend la raison de son départ du sanatorium de Berck à la fin du chapitre. Puis, dans le chapitre suivant, il donne plus de détails sur ce qui se passe après être monté dans le train : « C'était un vieux wagon avec des compartiments séparés, chacun avec sa propre porte, et deux bancs sur le côté du train ; sur l'un d'eux était assise ma boîte à gants. » ³⁶⁶ C'est son premier voyage en trois ans. Aujourd'hui, il comprend mieux que jamais son état

³⁶⁵ *Ibidem*

³⁶⁶ *Max Blecher, Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, éd. citée, p. 91.

lorsque les personnes qui sont montées dans le train et ont tenté de pénétrer dans son compartiment ont rapidement battu en retraite en disant : « Il y a un homme malade à l'intérieur... un invalide... »³⁶⁷ Sa conscience de la maladie est plus forte maintenant parce qu'il remarque les différences entre lui et les autres, une relation qu'il n'avait pas remarquée auparavant, ou du moins qui n'était pas aussi visible. Le fait de les voir tous allongés lui a donné un certain «équilibre moral», comme le personnage lui-même le déclare dans la même séquence.

La fenêtre est un élément fréquent de l'espace intérieur dans le roman de l'entre-deux-guerres, acquérant différentes valeurs. Ici, il fait office de barrière entre l'extérieur et l'intérieur. Une barrière qui peut être comparée à l'écran d'un film, une comparaison que j'ai également faite dans le premier chapitre de ce travail. Tout ce que le personnage de Blecher voit par la fenêtre ressemble à une séquence d'un film. De plus, il devient complice de la « fiction », car il commence à imaginer la vie de ceux qu'il voit lorsqu'il arrive à Paris. Racontant certains des états qu'il traverse pendant son séjour dans cette ville, il revient au compartiment du train en route pour la Suisse. À la frontière, il devait être déplacé vers un wagon spécial, où se trouvaient des bancs et où l'espace au milieu était laissé libre pour permettre au patient d'être placé sur le brancard. L'image suivante atteint le sommet de l'aspect funèbre, peut-être même plus que l'image du « couloir de la mort » : « C'était, bien sûr, le chariot dans lequel on transportait aussi les morts, et l'un d'eux venait d'être emporté, car sur le siège, il pouvait voir quelques feuilles qui étaient probablement

³⁶⁷ *Ibidem*

tombées des bouquets de fleurs, et sur le sol du sapin et des gouttes de stéarine provenant des bougies familiales. »³⁶⁸

En d'autres termes, la spécificité de l'espace dans le complexe roman roumain de l'entre-deux-guerres, fondée sur le jeu des perspectives sur l'extérieur et l'intérieur, un espace qui définit le personnage à travers la polyvalence de ses représentations et de ses corrélats acquis.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 97.

CHAPITRE IV.

CONTREPOINT DES SIGNIFICATIONS

« *Le seul personnage célèbre est, en fait, Bucarest...* »³⁶⁹

Ioana Pârvulescu

4.1. Notes introductives

L'étude de la question de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres s'est avérée soulever de nombreuses questions et, par conséquent, a ouvert différentes voies d'interprétation. Le présent chapitre met en évidence les points de rencontre exacts entre les œuvres de l'entre-deux-guerres en termes de signification. C'est un contrepoint d'où émerge la spécificité de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, point d'arrivée de la recherche initialement proposée.

D'autre part, cette partie du document met en lumière les réponses aux questions soulevées dans le chapitre I. *Que signifie l'espace en littérature et quel rôle joue-t-il dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres ?* telle est la question à la base de cette recherche. À ce point final, nous pouvons affirmer que sans espace il n'y a pas de littérature. Aucune œuvre ne peut être comprise sans que son action soit placée dans un contexte spatial, car sans espace il n'y a pas de monde, comme le montrent les théories de l'antiquité grecque. En même temps, l'action d'un roman réussit à rendre la première dichotomie fini-infini pour définir l'espace. Nous avons montré que l'opposition n'est pas étrangère à la littérature, et la double image de la mer, ou celle de la représentation comme *axis mundi* de la montagne en sont les meilleures illustrations. Nous avons également constaté

³⁶⁹ Andreea Răsuceanu, Entretien avec Ioana Pârvulescu dans *Bucureștiul literar: șase lecturi posibile ale orașului*, Ed. Humanitas, Bucarest, 2016.

que dans la littérature, le lien entre l'espace et le personnage est un lien d'interdépendance, que dans certains cas l'espace est une perception intuitive (Kant) de l'acteur (cas Blecher), que la représentation de l'espace est une représentation qui dépend de la manière dont chaque personnage et narrateur la perçoit (Rebreanu, Cezar Petrescu, Călinescu, Anton Holban, Mircea Eliade). L'analyse des romans sélectionnés a révélé que la relation entre espace - personnage - inconscient peut être placée sous le concept d'espace mental, de *méta-espace* (Rosario Assunto), créé par une *construction mentale* (Rudolf Arnheim), que le personnage perçoit l'espace extérieur, et que cette expérience se transforme en une expérience intérieure, devenant ainsi un *espace mental, intime, vécu* (Gilbert Durand). Nous pouvons maintenant dire que la *métaspatialité* existe dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres et l'église dans le roman *Ion* ou le jardin dans le roman blecherien en est la preuve la plus forte. Bernea a déclaré que « la mentalité générale des villages traditionnels ne permet pas de quitter la maison, le quartier ou le village d'où l'homme tire sa substance »³⁷⁰, c'est pourquoi tout individu qui vient d'autres régions ne s'intégrera jamais complètement, précisément parce qu'il représente le lieu d'où il vient. On en trouve de nombreux exemples dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres. Nous avons montré le cas de Titu Herdelea qui quitte la *maison de sa famille*, son espace originaire, pour s'installer dans l'environnement de la ville, mais dans lequel il reste un étranger, une altérité dans cet espace de la ville, ce dont témoigne sa maison, ses relations avec les autres personnages, les différences qui sont marquées dans le discours narratif à travers les descriptions ou les dialogues. J'ai pu constater que l'espace devient un

³⁷⁰ Ernest Bernea, *op.cit.*, p. 41.

prétexte à la révolte comme dans le roman *Răscoala*, mais j'ai remarqué comment l'espace constitue un espace de lutte et de guerre, le même espace qui était le lieu des réunions de dimanche, transformant l'utopie en contre-utopie. Il en va de même pour l'espace destiné à l'habitation, à savoir la maison. Si pour Bachelard, elle représente le refuge de l'intimité, le lieu du bonheur, dans le roman de l'entre-deux-guerres, elle représente souvent le contraire. C'est un espace clos, un espace de terreur, dont on veut s'échapper.

Mircea Eliade établit les concepts de sacré et de profane, définissant l'espace à travers le prisme de ces deux notions. Une fois de plus, la relation entre l'individu et l'espace est mise en évidence, car l'analyse se base sur « l'expérience de l'espace (n.s.) telle qu'elle est vécue par l'homme religieux, par l'homme qui rejette la sacralité du Monde, n'assumant qu'une expérience profane. »³⁷¹ C'est pourquoi certains lieux, comme la patrie ou une rue de la ville, sont des « lieux saints de l'univers privé » de l'individu, comme le dit le philosophe. En d'autres termes, la qualité de l'espace sacré se traduit également par l'importance que revêt un lieu particulier pour l'individu, c'est lui qui confère au lieu un caractère sacré, car « chaque établissement humain répète la création du monde, en partant du point central. »³⁷² Le roman roumain de l'entre-deux-guerres capture cette dichotomie sans aucun doute. En d'autres termes, ce qui était autrefois un mystère est maintenant élucidé dans la mesure où la littérature ne nous a pas seulement fourni des réponses, mais aussi l'occasion d'identifier les fonctions que l'espace remplit dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres choisi pour l'analyse. Quelles sont ces fonctions ?

³⁷¹ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, éd. citée, p. 20.

³⁷² *Ibidem*, p.37.

4.2. L'évasion à double sens. Les fonctions de l'espace

Le sous-titre du chapitre est justifié par l'analyse. Tout au long de la recherche j'ai mentionné cet aspect commun, que j'ai cependant trouvé sans insister. Le terme « évasion » n'est pas un terme de circonstance. Le désir de certains personnages de voyager, de quitter leur lieu d'origine pour un autre lieu convoité, rêvé, le retour à l'espace d'origine apparaît comme une tentative de se libérer d'un espace (une ville, une maison, une chambre) dans lequel ils ne se retrouvent plus, pour le moment ou jamais. Cette liberté se transforme en fuite. Pourquoi ce double sens ? Car d'une part, nous avons affaire à des personnages qui quittent la ville pour la campagne, par exemple de Bucarest vers la province, si l'on se souvient de romans tels que *Enigma Otiliei*, *Răscoala*, *Întunecare*, etc., ou bien les personnages se déplacent vers une zone située en dehors de la ville mais proche de celle-ci (*Accidental*, *Calea București*, *Cartea nunții*). Il s'agit de manifestations momentanées, dans le sens où les personnages souhaitent une libération pour quelques heures, jours ou même années. Il est momentané car il y a un retour à l'espace d'où ils sont partis. Mais il existe aussi une fuite permanente, sans désir de retour, et le couple Mereuță du roman de Cezar Petrescu illustre peut-être le mieux cette fuite. D'autre part, j'ai essayé de capturer précisément ce retour depuis le point de départ. Jim Marinescu revient à Bucarest après trois ans passés à l'étranger, la famille Lipan et Ion Ozun viennent dans la capitale avec l'espoir d'une vie meilleure et d'un avenir meilleur, Mini ne peut pas vivre en dehors de la « Citadelle vivante », tout comme la famille Hallipa revient chaque fois dans la ville, et les exemples pourraient continuer de sorte que nous pouvons distinguer plusieurs fonctions que la ville - le centre - joue, mais aussi

les autres sous-catégories des deux catégories d'espace proposées à l'analyse.

Au début de l'étude, j'ai mentionné une œuvre de Franco Moretti, *Grafice, hărți, arbori: literatura văzută de departe*, sans m'y attarder, car j'ai attendu le bon moment pour le faire. Moretti est connu pour avoir pris l'initiative de s'inspirer et d'appliquer au domaine de la littérature des méthodes d'analyse que d'autres domaines proposent. Ainsi, le comparatiste italien établit comme point de départ une lecture distante du texte, motivée par le fait que, bien que nous ne puissions pas voir les détails, ce type de lecture « nous fait mieux comprendre les relations, les schémas, les formes. »³⁷³

Moretti propose donc une nouvelle direction de recherche. L'identification de tels modèles permettrait de caractériser ou, mieux, de définir une littérature se déroulant dans une période historique et culturelle particulière. Ainsi, il propose, tout d'abord, un point de départ, établissant les méthodes qu'il appliquera à la littérature, méthodes qui fixent les trois chapitres de son livre. Elles sont empruntées à des domaines avec lesquels la littérature ne s'est pas croisée ou, s'il y a eu de tels croisements, ils étaient extrêmement rares. *Les graphiques* appartiennent à l'histoire quantitative, les *cartes* à la géographie et les *arbres* à la théorie de l'évolution de Darwin. À travers eux, Franco Moretti choisit de voir la « littérature de loin », précisément en imposant une lecture distante (*distant reading*) qui est en contradiction avec la lecture *rapprochée* du texte (*close reading*).³⁷⁴

³⁷³ Franco Moretti, *op. cit.*, pag. 3.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 5-6.

Le premier chapitre, *Graphiques*, propose de découvrir une autre facette de l'histoire de la littérature car, selon Moretti, « nous avons besoin d'une histoire de la littérature plus rationnelle.»³⁷⁵ L'argument part de quelques études qui suivent «l'histoire du livre» pour «quantifier l'analyse littéraire» : McBurney, Beasky, Raven, Garside et Block (Royaume-Uni), Martin, Mylne et Frautschi (France), Zwicker (Japon), Munch- Petersen (Danemark), Ragone (Italie), Marti-Lopez et Santana (Espagne) Joshi (Inde), Griswold (Nigéria).³⁷⁶ Sur la base de ceux-ci, Moretti propose «un tableau synthétique de l'essor du roman au Royaume-Uni, au Japon, en Italie, en Espagne et au Nigéria»³⁷⁷, en concluant que la trajectoire est commune, de sorte que «la vénérable métaphore «the rise of the novel» - l'essor du roman - acquiert une représentation graphique»³⁷⁸ et une interprétation dans ce sens en certifiant avec des données précises la métaphore mentionnée. Cependant, ce n'est pas une quantification des données qui concerne l'analyse de l'œuvre par rapport à elle-même et au lecteur, mais une quantification qui concerne le moment de son apparition.

De même, il démontre à travers ces données « la chute du roman » dans la période choisie par l'auteur. Cependant, ses limites sont soulignées car « la recherche quantitative cherche à libérer ses données d'une interprétation spécifique (...) elle nous offre des *données*, pas d'interprétations. »³⁷⁹ La conclusion à laquelle il parvient est que ce type d'analyse n'est effectivement pas le seul

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 10.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 10-12.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 12.

³⁷⁸ *Ibidem*

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 15-17.

moyen efficace de saisir l'histoire d'un livre, et de la littérature. Au contraire, elle peut être utile pour démontrer comment « les grandes théories du roman proprement dit ont réduit le roman à une seule forme de base (le réalisme, le romanesque, le roman-dialogue, le méta-roman), cette réduction a donné à l'histoire littéraire une élégance conceptuelle et une force théorique, mais, en même temps, elle en a fait disparaître les neuf dixièmes. »³⁸⁰

« La littérature vue de loin » à travers les graphiques est une vision différente pour une histoire littéraire. Il s'agit d'une perspective qui complète les autres méthodes et non d'une perspective qui les contredit. Son application à la littérature roumaine pourrait être un moyen de la réinterpréter, surtout si l'on tient compte du fait que la littérature roumaine a été très liée à la littérature européenne et, pourquoi pas, à la littérature extra-européenne, si l'on se tourne vers la littérature contemporaine. En ce qui concerne le roman roumain de l'entre-deux-guerres, la création de tels tableaux serait une méthode (efficace, peut-être) pour clarifier le phénomène auquel notre littérature était confrontée dans la période entre les deux guerres qui allaient changer le cours historique de l'humanité. Traditionalisme-modernisme, réalisme-proustianisme, la théorie de la forme sans substance contredite par la synchronicité sont les dichotomies qui définissent la littérature roumaine dans la période mentionnée. Au-delà de tout cela, le roman roumain de l'entre-deux-guerres, indépendamment de son classement dans une typologie particulière, semble se croiser au niveau de son interprétation dans la perspective de la problématique de l'espace et du temps. Tout au long du travail,

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

j'ai pu constater qu'il y a une dominance de l'espace, représentée par l'image de Bucarest, qui peut être vue comme une ville-centre (comme je l'ai mentionné plus haut), mais aussi une dominance de la temporalité qui est liée à l'idée de conflit, qu'il soit politique ou non. Au risque d'une affirmation qui pourrait être considérée comme un cliché ou peut-être trop didactique, je rappelle que la périodisation de la littérature dans ce cas est liée au moment où l'œuvre est écrite et non à la période à laquelle l'action de l'œuvre se réfère. Par conséquent, dans quelle mesure le roman remplit-il la fonction de représentation d'une réalité et de traduction de celle-ci en une réalité fictive ?

Rebreanu situe l'action du roman *Răscoala* dans la période d'avant-guerre (1907), Călinescu fait de même dans *Enigma Otiliei* (1910), Marin Preda présente la situation d'un village « peu avant le début de la Seconde Guerre mondiale »³⁸¹ bien qu'il s'agisse d'un roman d'après-guerre. Cependant, dans la perspective d'une interprétation qui établit l'espace comme point de départ, le roman roumain de l'entre-deux-guerres, indépendamment du placement chronologique de l'action, re-présente le même espace, dominé par l'image d'une ville - Bucarest, ou du moins avec une référence à celle-ci. *L'évasion à double sens* est spécifique au roman de cette période, comme le démontre l'analyse. Bien sûr, il y a des exceptions à toute règle, mais il s'agit de celles qui peuvent être justifiées par le contexte dans lequel elles ont été écrites ou par la prise en compte d'éléments qui dépassent la lecture rapprochée du texte (*close reading*) et entrent

³⁸¹ Le début du roman de Preda marque l'indice spatial et temporel.

dans une lecture distante (*distant reading*) comme celle proposée par Moretti, mais aussi d'autres qui font référence à l'auteur et à sa formation. Dès lors, peut-on appliquer la théorie de Moretti à l'objet d'étude de la recherche proposée au début de l'article, en tenant compte de l'idée de déplacement / évasion à double sens ? Peut-on parler d'une géographie circulaire ou linéaire dans le roman de l'entre-deux-guerres roumain ? Si l'on tient compte des escapades à double sens, on peut dire qu'elles se complètent et ne s'excluent pas. En effet, les deux peuvent exister dans un même roman. Mais cela dépend de la relation espace-caractère. Pour la première question, cependant, nous pourrions trouver une réponse dans le deuxième chapitre de son livre.

Ici, le comparatiste italien part de la question (justifiée, d'ailleurs) de savoir s'il y a « des cartes littéraires vraiment utiles? »³⁸² dans le sens où il donne des exemples d'études de l'espace et du temps dans la littérature qui n'évoquent même pas le concept : Bahtin, Carlo Dionisotti, Raymon Williams, Henri Lafon.

L'analyse commence par *Our Village* (Mary Mitford), car elle le considère comme l'un des exemples les plus appropriés pour son étude des cartes littéraires. Elle saisit ainsi la relation entre le « système d'orientation linéaire et circulaire »³⁸³. Elle démontre l'existence d'une géographie circulaire dans *Our Village* à travers les promenades que fait la narratrice dans divers endroits, mais d'où elle revient toujours à son point de départ: « elle *dessine* ainsi, dans l'espace qui entoure le village, ces anneaux (...) [qui] sont aussi le

³⁸² Franco Moretti, *op. cit.*, p. 47.

³⁸³ *Ibidem*, p. 50.

chronotope dans lequel est contenu le sens profond de toute la littérature rurale.»³⁸⁴ L'analyse se poursuit sur d'autres textes tels que *Les annales de la paroisse* (John Galt) ou *Les contes de village de la Forêt-Noire* (Berthold Auerbach)³⁸⁵ pour conclure que les cartes littéraires « sont un bon moyen de préparer un texte à l'analyse [...] la carte n'est pas une explication en soi, mais offre au moins un modèle de l'univers narratif qui réorganise ses composants de manière évidente et peut faire ressortir des motifs cachés. »³⁸⁶ À la fin du chapitre, il souligne « qu'il a produit des cartes et des diagrammes de mondes inventés où le réel et l'imaginaire coexistent dans des proportions variables. »³⁸⁷ Le troisième chapitre que Moretti propose est celui relatif à l'analyse d'une œuvre littéraire au moyen d'une autre méthode, également empruntée à un autre domaine de recherche.

Par conséquent, le roman roumain de l'entre-deux-guerres offre suffisamment de détails pour créer une telle carte littéraire dans laquelle les éléments de la réalité et de la fiction se combinent pour créer un cadre pour l'action. Une telle méthode implique, comme le dit Moretti, une première étape dans l'analyse d'un texte. J'oserais dire que, en fait, elle constitue l'étape la plus importante lorsqu'on se réfère directement au texte. La connaissance de l'espace d'une œuvre ouvre la voie à diverses discussions sur l'œuvre, car l'espace détermine le personnage comme le personnage détermine l'espace. Il existe une interdépendance évidente. Il diffère de la façon dont nous le

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 53.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 58-63.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 67.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 77.

percevons, de la façon dont l'individu se rapporte à l'espace et vice versa. Et ce qui devient perceptible au terme de l'analyse, c'est que chacune des théories présentées peut être revendiquée par la littérature, et surtout dans la littérature. Espace fini - espace infini, espace sacré - espace profane, espace tangible - espace intangible, espace fermé - espace ouvert, espace urbain ou rural, etc. sont traduits au niveau du texte littéraire par la distinction entre l'espace vu et l'espace perçu par le personnage. Si le regard implique l'image visuelle de l'espace, sa perception dépend de la manière dont l'individu voit l'espace, l'assume ou l'intériorise et le transforme en un espace mental, une *construction mentale* (Rudolf Arnheim).

Les perspectives d'Assunto, d'Arnheim et de Durand ne s'excluent pas mutuellement, mais, au contraire, elles se complètent, car chacun des points de vue présentés crée une imbrication des significations que l'espace acquiert, non seulement par ses représentations, mais aussi par sa relation à l'individu ou, dans ce cas, au personnage. Il s'agit d'une clé d'interprétation, qui n'est évidemment pas la seule. Mais son rôle ne peut et ne doit pas être ignoré. Le personnage est caractérisé par le milieu d'où il vient, par l'environnement dans lequel il vit, et cela est connu de tout lecteur, même du *non averti* (Umberto Eco). Cette influence a un effet sur la façon dont l'actant agit et, par conséquent, sur le déroulement de l'action. À partir de là, de nombreuses autres théories peuvent être remises en question, ce qui ouvrira la voie à de nouvelles interprétations. Il est assez difficile, voire impossible, de dire d'un livre que tout ce qui pouvait être dit/écrit a été dit/écrit. Je pense qu'un livre aura toujours quelque chose de nouveau à dire. Cela dépend juste de la façon dont nous nous y rapportons.

Les fonctions identifiées varient d'un roman à l'autre, d'un type d'espace à l'autre, et sont représentées sous diverses formes. Nous pourrions voir qu'une fonction peut être remplie à la fois par un espace ouvert sur l'extérieur et un espace fermé sur l'intérieur, à travers les sous-catégories correspondantes de chacun. A l'appui de cette affirmation, j'établirai un schéma qui révélera cet aspect, sans prétendre être complet ni échapper à toute intervention. Je dis cela parce que de nombreuses similitudes et différences ne peuvent être discernées qu'au niveau de la nuance :

1. Système d'orientation
2. Placement de l'action
3. Délimitation spatiale
4. Prétexte de la rencontre des personnages
5. Créer l'atmosphère
6. Moyen de caractériser le personnage
7. Indicateur de statut social
8. Complice du personnage
9. Espace mental
10. La perte – la manque d'identité
11. Transition
12. Évasion
13. La destruction des illusions
14. Métamorphose des personnages
15. Refuge
16. Détente
17. Témoin silencieux de l'action
18. Témoin du changement
19. Illustration de la dichotomie sacré-profane, fini-infini.

20.Représentation de l'*axis mundi*

21.Se souvenir du passé

Ce ne sont pas les seuls, mais seulement les plus importants dans la perspective proposée au début de ce document. J'ai précisé alors et je rappelle maintenant que la question de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres peut être abordée de plusieurs points de vue. La présente recherche examine la manière dont l'espace est représenté et le rôle qu'il joue, en se concentrant sur la relation entre le personnage et l'espace. Les fonctions identifiées ci-dessus ne sont valables que dans ce sens. L'aspect social et psychologique, ou celui de l'histoire culturelle ne sont pas ignorés mais non plus exploités. Il en va de même pour la relation espace-temps ou chronotrope, comme l'appelle Bahtin. L'analyse des romans sous ces angles, ainsi que la présente recherche, permettraient d'obtenir une image complète du roman roumain de l'entre-deux-guerres. Cependant, je ne suis pas sûr que l'on puisse parler d'une problématique de l'espace, mais d'une problématique du roman roumain de l'entre-deux-guerres lui-même, car toutes ces lignes conduiraient à un épuisement (et j'espère ne pas exagérer) de ce que l'œuvre peut offrir. Et alors le tableau pourrait être complété. Par conséquent, je propose une approche des fonctions au niveau macro et micro, ainsi que celles de la confluence, afin de souligner la typicité de l'espace, sur la base du schéma suivant :

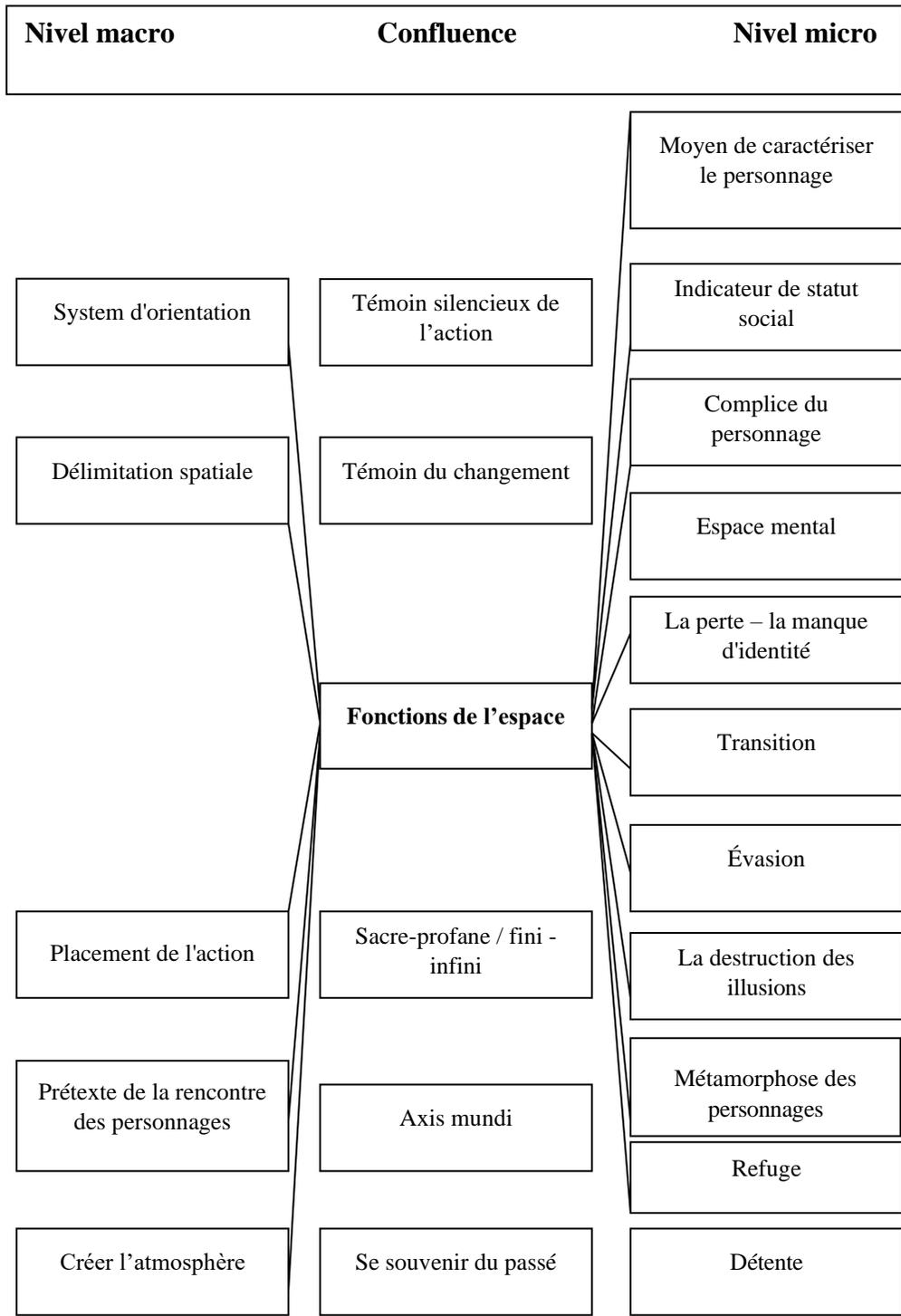


Fig. 1 Fonctions de l'espace

La spécificité d'un espace ne peut être établie que sur la base d'une analyse structurelle comparative, qui permet d'identifier les similitudes et les différences, ainsi que l'effet de l'espace sur l'œuvre/action. Où les romans de l'entre-deux-guerres se rejoignent-ils et divergent-ils du point de vue de l'espace ? Afin de maintenir une structure déjà proposée, je partirai du même topos illustré de manière comparative, parvenant ainsi à mettre en place un schéma prenant en compte les fonctions que chaque sous-catégorie d'espace remplit aux niveaux macro et micro. Dans le même temps, on constate que cinq des fonctions identifiées se situent à la confluence des deux niveaux.

4.2.1. Les fonctions de l'espace. Le niveau macro.

Parmi les fonctions énumérées ci-dessus, trois se retrouvent dans toutes les œuvres analysées. Les fonctions de **délimitation spatiale**, **le placement de l'action** est ce que l'on appelle un indice spatial, il a pour but de cadrer l'action dans un espace, de dire où se déroule l'action, à l'extérieur ou/et à l'intérieur, sans aller plus loin dans l'interprétation. Cela donne lieu à une autre fonction de l'espace, à savoir celle d'un **système d'orientation**. Les romans choisis pour l'analyse ne sont pas les seuls à contenir des indications d'orientation, on peut donc dire qu'une sorte de carte est créée. La plupart du temps, les indications données se trouvent dans des romans dans lesquels la ville-centre, Bucarest, prédomine. Les noms des rues, des boulevards, des bâtiments considérés comme des repères importants sont remis en question afin de rétablir la vraisemblance, l'une des fonctions de la littérature. Calea Victoriei, le boulevard Lascăr Catargiu, le boulevard Elisabeta, Splaiul Independenței, le pont Elefterie, le boulevard Dacia, Calea Griviței, la rue Royale, la villa Minovici, l'Athénée, le Théâtre

National, la rivière de la Dâmbovița, le quartier Schitu-Măgureanu et le parc Cișmigiu sont des repères du Bucarest de l'entre-deux-guerres. Points intermédiaires de départ et d'arrivée, ils représentent un système d'orientation. La liste des points de repère peut également être complétée. De plus, la rue elle-même est utilisée comme un pré/contexte pour que les personnages se rencontrent, comme dans le roman de Mihail Sebastian, tout comme le compartiment du train l'est pour les personnages de *Cartea nunții*.

D'autre part, le rendu de ces espaces implique également une image de l'**atmosphère**, qui s'inscrit également au niveau macro dans la classification proposée. Au cours de la présente recherche, nous avons pu constater que la description de l'espace passe souvent par la création d'une atmosphère. On se souvient des séquences où apparaît Calea Victoriei, avec la multitude de personnes marchant dans la rue, mais aussi du moment où la révolte éclate, du Brașov bondé pendant les vacances d'hiver 1934-1935, de la soirée dans la maison d'Elisabeta Donciu, de la salle à manger dans laquelle Emanuel prend conscience de son état, du couloir où l'on emmène les patients mourants, de l'image de la rue Antim. La description de l'espace est un moyen de transmettre l'atmosphère de l'époque. *Orașul cu salcâmi* en est un exemple. L'atmosphère créée par l'espace physique extérieur est caractéristique de l'entre-deux-guerres : les lumières du centre, le jeu de l'orchestre, la place au centre de la ville, les terrasses improvisées sur les trottoirs créent une *atmosphère* inédite. L'espace crée donc une atmosphère à travers les nombreux passages où il apparaît comme un témoin. Ce ne sont pas des éléments que l'on peut rassembler sous un dôme. Ils vont au-delà d'un cadrage exact.

4.2.2. Les fonctions de l'espace. Le niveau micro.

Chaque individu fait partie intégrante de son environnement, de sa communauté ou de sa société. Il la définit, mais est également défini par elle, d'où la relation d'interdépendance. La relation avec l'individu fait de cette fonction une fonction de **niveau micro**. Cependant, en partant de l'idée que la littérature est une re-présentation du monde, il est évident que l'environnement dans lequel les personnages sont placés est un **moyen de caractériser indirectement le personnage**. Dans toutes les œuvres choisies pour l'analyse, l'espace remplit ces fonctions. Ce sont les principales fonctions que l'espace remplit dans toute œuvre littéraire. La période de l'entre-deux-guerres saisie dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres se définit par la prédominance du cadre de l'action, tant dans le milieu urbain que rural, le premier étant dominant. *Calea Victoriei*, *Întunecare*, *Enigma Otiliei*, *Cartea nunții*, *Orașul cu salcâmi*, *Fecioarele despletite*, *Concert de muzică de Bach*, *Drum ascuns*, *Rădăcini*, *Răscoala*, *Ciuleandra*, *Brațul Andromedei* et les romans d'Eliade (les sélectionnés) ou d'Anton Holban ont la ville comme indice spatial, et la plupart d'entre eux le centre-ville, Bucarest. *Ion* est un roman rural, tant par le cadre que par la mentalité des personnages. En revanche, *Accidentul* de Mihail Sebastian commence et se termine à Bucarest, alors que l'essentiel de l'action se déroule dans les montagnes. Inévitablement, l'environnement dans lequel les personnages agissent dénote une certaine influence, plus ou moins forte. Rappelons quelques scènes destinées à le démontrer.

Le premier ouvrage mentionné ci-dessus, *Calea Victoriei*, résume dès ses premières pages les trois fonctions de l'espace. Les séquences dans le compartiment du train où on nous présente les

personnages, la famille Lipan et Ion Ozun, traduisent bien les aspirations qu'ils ont pour le centre-ville, Bucarest, et ce qu'ils espèrent voir changer une fois qu'ils auront quitté l'espace originaire. L'évasion est en ce sens l'expression des idéaux des actants. D'une part, on peut observer le placement de l'action et sa délimitation spatiale dans le Bucarest de l'entre-deux-guerres.

D'autre part, à partir des séquences mentionnées, il est clair que l'espace d'où proviennent ceux qui sont mis au premier plan est indirectement caractérisé par l'environnement dont ils sont issus. Sabina, par exemple, fait quelques commentaires sur l'individu qui les accompagne dans le compartiment du train, sans tenir compte du fait qu'elle ne le connaît pas. Son père est scandalisé par la réaction de sa fille, surtout lorsqu'elle « enquête » sur les bagages de l'homme pour découvrir son nom. Les titres que possède Mihail Pop-Spătarul (professeur d'université, ancien ministre de l'Instruction, mais aussi de la Santé publique) intimide Sabina, ce qui indique qu'elle n'avait jamais côtoyé une telle personne auparavant. En d'autres termes, le comportement montre l'environnement dont elle est issue - de « la ville de province pauvre et endormie où ils végètent désespérément... »³⁸⁸ Le narrateur les place au début du roman « dans une existence étroite et médiocre, captée par la lie de la petite foire à l'extrémité du pays. »³⁸⁹ Cela explique le rendu des aspirations de chaque personnage pour « l'inconnu miraculeux », pour ce que la capitale représentait pour Sabina. Ce qui arrive à ces aspirations, je l'ai déjà remarqué tout au long du travail et je les rappellerai dans le

³⁸⁸ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, éd. citée, p. 7.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 8.

présent chapitre, mais dans une fonction différente que l'espace remplit.

La même condition de l'individu de province, voire une condition plus précaire d'un point de vue social, est celle d'Ion Ozun. Il se rend à Bucarest dans le même train que la famille Lipan. Sa position même « trois wagons à l'arrière, sur la banquette en planches d'une chambre de troisième classe, dans la fumée viciée de mauvais tabac, dans la puanteur âcre des chaussures et de la sueur... »³⁹⁰, révèle cette condition même. Il est intéressant de noter qu'il a également les mêmes pensées à l'égard de la capitale. En d'autres termes, Bucarest manifeste au niveau mental les idéaux de réussite de tout individu à l'étranger, quel que soit son statut social. Dans cet endroit, chacun peut s'accomplir professionnellement et, pourquoi pas, familialement.

Mais si nous regardons également un personnage qui fait partie de cet environnement urbain, nous verrons que, dans ce cas aussi, l'environnement/espace le caractérise, et Gică Elefterescu en est un exemple éloquent. Il incarne le type de l'homme de la ville dans sa façon d'agir. L'objectif proposé est atteint par tous les moyens. Il est le ministre de la Justice, c'est lui qui fait venir Constantin Lipan à Bucarest pour en faire le procureur général. Mais l'objectif n'est pas un acte de charité. Il savait comment plaire aux gens (diminutif de son prénom), il savait attendre le bon moment pour n'importe quel mouvement qu'il faisait. Être le chef du parti est son idéal suprême dans ce roman, et l'intrigue suit précisément les moyens par lesquels

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 20.

il réussit à obtenir ce qu'il veut. Constantin Lipan est un pion pour lui. L'environnement caractérise le personnage. Ainsi, son bureau au ministère est « vaste » avec une « table ronde, de profonds fauteuils, habillés de maroquin rouge », « de hauts murs, des tableaux aux larges cadres dorés », le tout offrant « la majesté solennelle de la pièce »³⁹¹. La solennité de la pièce ne dénote pas le caractère d'Elefterescu mais, plutôt, ses aspirations. Son comportement et sa façon de communiquer avec les gens sont, en fait, ceux de l'homme simple. Cependant, ils ne sont qu'une apparence. L'attitude sous-jacente est cachée.

D'autre part, si l'on se rappelle les séquences mentionnées au sous-chapitre (2.2. *La rue*), nous pouvons constater que l'environnement urbain caractérise la communauté elle-même et pas seulement l'individu. Se promener sur Calea Victoriei ou sur tout autre grand boulevard de Bucarest montre les habitudes des gens en général, mais surtout la façon dont ils se croisent sans se remarquer. Et Anthony Giddens souligne cet aspect spécifique de l'environnement urbain, déjà mentionné dans le document, à savoir que les gens sont très proches les uns des autres sans se connaître.

Întunecare est également un roman qui montre, de manière moins nuancée, le même charme que Bucarest exerce sur les personnages, ce qui est évident au moment de l'exil à Iași. Mais le plus frappant est la manière dont l'espace de la guerre et la guerre elle-même transforment Radu Comșa. Après la fin des combats, il est marqué par l'expérience, de sorte qu'il ne peut plus se retrouver. Pourquoi l'environnement détermine-t-il les traits de caractère ? Parce

³⁹¹ *Ibidem*, p. 79.

qu'il reste physiquement marqué par cet espace, par les cicatrices qui lui rappellent constamment les moments passés au front. De plus, il va revisiter ce lieu, il se souvient des batailles et aussi des amitiés nouées et brisées par la mort de ses camarades. En d'autres termes, l'espace caractérise le personnage indirectement, évidemment, mais surtout sur le plan moral, voire mental.

Toujours dans l'environnement urbain sont encadrés les personnages de G. Călinescu, et l'influence est similaire, mais à un niveau différent. Ce ne sont pas les aspirations politiques qui sont captées, mais les aspirations financières, incarnées par Stănică Rațiu et Aglae. Au contraire, les caractéristiques des personnages tels qu'Otilia sont saisies, où l'influence de l'environnement sur le personnage est évidente. Sa caractérisation se fait par des moyens déjà connus. Ainsi, la prosopographie est faite par Félix Sima, qui la voit bien des années plus tard dans la maison de la rue Antim. Otilia a des « yeux très bleus », un « visage olivâtre », de longs et riches cheveux noirs pleins de boucles³⁹². Elle a un corps svelte, « aux os délicats de lévrier », « d'un style parfait »³⁹³. Vêtue de robes claires, elle donne souvent à Felix l'impression d'être « un papillon blanc ».³⁹⁴ Les gravures complètent l'image positive de la jeune fille qui descend et monte les escaliers en courant ou qui s'adonne sérieusement aux travaux ménagers pour les abandonner ensuite et marcher pieds nus dans l'herbe. Parce que dans le réalisme, l'environnement caractérise les personnages, la description que fait Félix de la pièce où vit Otilia

³⁹² G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, éd. citée, p. 36.

³⁹³ *Ibidem*, p. 37.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 52.

est significative. La première nuit, parce qu'elle n'a nulle part où dormir, Otilia lui offre sa chambre. Felix découvre un désordre agréable à l'œil : le lit rempli d'oreillers en velours avec des appliques de broderie, des poupées en tissu, des robes et des jupons jetés à la hâte. Devant les trois miroirs mobiles, des boîtes à poudre et des flacons de parfum étaient éparpillés, certains non bouchés « comme dans la loge d'une actrice ». Des tiroirs, «comme des intestins colorés», sortent des mouchoirs, des chemises en soie et « toutes sortes de choses pour les filles »³⁹⁵. À côté des chapeaux et des chaussures, on trouve des partitions de piano et des livres allemands et français, preuve de la nature romantique d'Otilia. Seuls les meubles donnaient à la pièce un air désuet, sans pour autant gâcher l'élégance de l'ensemble. Là encore, on peut constater la relation d'interdépendance entre le personnage et l'espace.

C'est également un lien très évident dans le cas de Costache Giurgiuveanu. C'est lui qui a rassemblé au fil des ans tous les objets de la maison. Les séquences au cours desquelles il rassemble les matériaux nécessaires à la construction d'une maison pour Otilia sont mémorables, car elles soulignent la manie de ce personnage de rassembler des objets et de fabriquer quelque chose à un coût aussi faible que possible. Il préfère emprunter plutôt que d'utiliser son propre argent. La façon dont la maison est présentée, à l'extérieur comme à l'intérieur, définit Père Costache. L'architecture imprévisible de la maison avec ses grandes fenêtres en opposition avec la hauteur du bâtiment, les ornements en relief qui semblent ridicules dans leur grandeur, la présence de pignons soutenus par des consoles, la

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 44.

maçonnerie fissurée, l'énorme porte qui grince épouvantablement, l'escalier au bout duquel se dresse cette statue en plâtre d'Hermès complètent parfaitement le portrait physique de Costache Giurgiuveanu :

"Un petit homme avec un nez fin et légèrement tordu. Sa tête était touchée par une calvitie totale, et son visage semblait presque décharné, et, de ce fait, carré. Ses lèvres étaient retroussées et jaunes à force de fumer, ne recouvrant que deux dents visibles, comme des éclats d'os. L'homme, dont l'âge, certes avancé, était encore incertain, souriait de ses deux dents, clignait lentement et doucement, comme des hiboux bouleversés par une lumière soudaine, l'air perplexe et visiblement agacé."³⁹⁶

La description de l'espace et la manière de caractériser les personnages du roman est de celles qui marquent le goût de l'écrivain pour la décrépitude, comme l'observe Paul Cernat. De plus, la fin du roman marque l'une des fonctions de l'espace identifiées plus haut. L'espace est le témoin (à travers ses représentations : villes, jardins, maisons) d'une existence éphémère. Il porte l'histoire d'une époque, des personnes, des familles. Mais c'est une histoire silencieuse qui se perd lentement parce que « personne ne vit ici »³⁹⁷. On peut en dire autant d'autres personnages comme Aglae Tulea ou Tante Agripina. En revanche, l'influence de l'espace sur Félix dans le sens de sa caractérisation n'est pas perceptible. Le sentiment d'altérité est fort. Felix Sima représente l'étranger qui n'est pas accepté, mais seulement toléré, ce qui confirme la théorie d'Ernest Bernea³⁹⁸, bien que cette théorie ne se réfère pas au milieu urbain, mais au milieu rural. Par

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 28.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 278.

³⁹⁸ Ernest Bernea, *op.cit.*, p. 19.

conséquent, du point de vue ci-dessus, nous ne pouvons pas dire que Félix est caractérisé par l'espace. Il est l'exception à la règle, comme l'est Jim Marinescu dans *Cartea nunții*.

Son retour à Bucarest et son installation dans la maison où vivaient ses tantes et Silivestru contredisent la situation de Felix. Ce sentiment d'altérité est d'autant plus frappant lorsque Jim exprime son désaccord total avec la « maison aux mites ». Pour lui, c'est effectivement une épave, une ruine, un sentiment émanant de tous les pores de ses composants. Bien qu'il s'agisse de son lieu de naissance, l'espace dans lequel il a vécu à l'étranger a exercé une influence beaucoup plus forte sur lui. Il constate l'obsession de ses proches pour les choses, mais plus encore, il les condamne. Pour cette raison, il cherche chaque occasion de quitter cet endroit, même pour un instant. La vue du jardin, où il observe de petits changements, destinés plus à masquer qu'à changer réellement, et de sa chambre, où la trotteuse du temps semble s'être arrêtée, révèle son aliénation d'un espace qu'il ne reconnaît plus au sens de l'assumer. Sa chambre est telle qu'il l'a laissée, mais elle ne représente pas lui, mais les autres membres de la maison. Les meubles en noyer massif, le coffre avec ses deux chandeliers en argent, la pendule à musique, un chat en terre cuite, le poêle en maçonnerie vernie avec des colonnes ioniques et des ornements grandioses, les fauteuils en bois laqué noir sont autant d'éléments qui composent un espace intérieur destiné à caractériser un autre type de personnage. De manière quasi proustienne, l'odeur qu'il sent fait revivre des souvenirs à Jim. Mais l'accent reste mis sur la description de sa chambre, sur le rapport que le personnage revenant de l'étranger entretient avec elle. Ainsi, il redécouvre l'horloge sur la cheminée, ouvre les tiroirs où il trouve « des paquets de linge inactif,

gardés là par esprit de conservation et d'ordre, des boîtes de dentelles noires et ornées de bijoux, des plumes d'autruche, de gros boutons d'os jaunis, des gants de dentelle sans doigts, tous brûlés par un trop long séjour, tendant à se transformer en cendres. »³⁹⁹ Il est facile de voir d'où vient l'aspect ruine, plutôt que l'aspect musée. C'est une maison avec une « notion altérée du temps »⁴⁰⁰.

Le mépris de Jim ne s'arrête pas à sa chambre. Le chapitre montrant les scènes de la famille en train de déjeuner est un chapitre qui marque à nouveau le mépris de Jim pour la façon dont tout aurait pu se dérouler dans la maison. En revanche, à la fin du roman, la maison est totalement transformée par le même Jim selon la nouvelle mode, car il devient maître d'un espace qu'il méprisait en raison de l'héritage que lui laisse Silivestru. L'espace lui-même se métamorphose. Nous voyons cette fois que ce n'est pas seulement l'espace qui remplit la fonction de métamorphose de l'individu, mais que l'individu modifie aussi l'espace, ce qui indique à nouveau la relation d'interdépendance qui s'établit entre l'espace et le personnage. Dans cette perspective, les deux maisons dans les œuvres de Călinescu ne se ressemblent plus, mais, au contraire, elles s'éloignent pas à pas. Si la chambre de Jim caractérise ses tantes et ses autres habitants, la chambre d'Otilia la caractérise dans son ensemble, même si ce n'est pas son propre espace. Felix abandonne définitivement cet espace représenté par la maison Giurgiueanu.

L'exemplification de ces premières fonctions que remplissent les deux catégories d'espace et les sous-catégories spécifiques peut se

³⁹⁹ G. Călinescu, *Cartea nunții*, éd. citée, p. 23.

⁴⁰⁰ *Ibidem*

poursuivre sur chaque œuvre analysée dans cette recherche. Il est évident qu'il y a des rôles remplis dans toutes les œuvres, y compris chez Anton Holban ou Mircea Eliade. Je vais donc illustrer d'autres fonctions que l'espace remplit dans le roman de l'entre-deux-guerres.

Au même niveau et en relation avec la fonction de caractérisation des personnages, l'espace remplit également d'autres fonctions telles que celle d'**indicateur de statut social**, de **complice du personnage**, la fonction reflétant la **perte ou le manque d'identité** ou des situations dans lesquelles l'espace physique se transforme en **espace mental**, confirmant ainsi la théorie de Gilbert Durand selon laquelle l'individu perçoit l'espace extérieur et cette expérience se transforme en expérience interne, devenant ainsi un espace mental, un espace intime, un espace vécu.

Dans de nombreux cas, l'espace est un indicateur du statut social. Par exemple, la maison définit à la fois la famille Rim et la famille Hallipa ou Drăgănescu. De plus, dans le cas de cette dernière, la préparation du *Concert de muzică de Bach* permet de saisir le rôle de ses habitants dans la société de l'époque. La maison de Grigore Iuga est un bon exemple pour illustrer la fonction en question. « Le beau bâtiment, trapu, à l'étage supérieur, avec un escalier de marbre rouge, défendu au sommet par une énorme coquille de verre étincelante » exprime explicitement le désir d'indiquer le statut social, mais c'est en fait le souhait de Miron Iuga. L'espace intérieur à travers sa sous-catégorie - la maison - réussit dans la plupart des œuvres à être un indicateur du statut social.

La relation entre le caractère et l'espace est interdépendante, car ils s'influencent mutuellement. Il existe également des situations dans lesquelles l'espace devient **le complice du personnage**. L'espace

remplit ce rôle notamment dans les scènes où les personnages sont envahis par le sentiment amoureux. Il semble y avoir un retour à un espace primordial qui amène avec lui l'histoire de Daphnis et Chloé. L'histoire entre Gelu et Adriana, les protagonistes de Mihail Sebastian, se joue dans les promenades qu'ils font « dans les vignes », celle entre Jim et Vera dans sa chambre, Allan et Maitreyi à la fois dans sa chambre et dans le parc où ils se fiancent. La montagne est également complice de Paul et Nora, tout comme la chambre devient un espace de confidences. Cette complicité peut également être considérée comme une zone de **refuge** pour ces personnages.

Cependant, pour le personnage blecherien, par exemple, le refuge ne peut plus être associé à la complicité, du moins du point de vue ci-dessus. Pour Blecher, le refuge est tout espace extérieur au sanatorium. Les promenades en calèche au bord de la mer ou la villa *Elseneur* sont des espaces qu'il recherche, car il veut quitter le sanatorium où l'atmosphère semble de plus en plus oppressante. Pour atteindre la villa *Elseneur*, le personnage doit emprunter une route accidentée et ardue (« Je vais dans les montagnes plus loin!...»).⁴⁰¹ Après une première tentative ratée, Emanuel y est accueilli parce que le mari de Mme Tils avait souffert de la même maladie (la maladie de Pott) et qu'il lui rappelait la nostalgie de la solitude et la mélancolie des défunts. La description de la maison et de la chambre correspond à la retraite dont rêvait Emanuel : « La chambre dans laquelle il se trouvait était un très grand salon, dont les portes étaient ouvertes sur l'océan. Des peintures de goût anglais, dans des cadres d'or délavé, étaient accrochées aux murs. (...) Les vagues de l'océan

⁴⁰¹ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p. 102-104.

tourbillonnaient chaotiquement dans l'énormité du salon. Le jour était suspendu aux nuages gris, comme un plafond au-dessus des dunes. Emanuel a regardé les peintures sur les murs. C'est là que sa situation même s'est synthétisée dans ces deux scènes de gravure. »⁴⁰² Ici, la maison remplit le rôle de refuge, le besoin de s'éloigner de tout ce que le sanatorium représentait et de tout ce qu'il ressentait ou de ce qui se passait dans cet espace d'enfer, qui marque la perte d'identité, comme nous le voyons au début du roman. C'est un espace qui provoque une crise d'identité : « Il m'arrive parfois de ne plus savoir qui je suis, ni où je suis »⁴⁰³. Avec chaque nouvelle identité, avec chaque réveil de la rêverie, vient une nouvelle perception de l'espace physique. Cette perte d'identité est également rendue par la rue, et le moment où Ion Ozun arrive à Bucarest, sur Calea Victoriei, reflète la manière dont l'individu est un inconnu parmi d'autres inconnus.

Dans le roman *Concert de muzică de Bach*, l'espace clos vu comme un refuge apparaît chez Maxence qui, fatigué de la corvée du monde, se retire dans sa chambre : «L'appartement avait été transformé, trois pièces en enfilade, sans rideaux, avec des fenêtres mobiles, ouvertes en permanence, avec de petits meubles laqués, avec trop de porcelaine, comme les chambres de sanatorium ; il avait remplacé les rideaux sombres, les fauteuils moelleux, l'abri derrière lequel le prince Maxence se retirait.»⁴⁰⁴ La modification de l'espace en fonction des besoins du personnage est évidente ; il y a des scènes dans lesquelles le personnage influence l'espace. L'image du sanatorium est dans ce cas suggérée, car elle est mentionnée, le prince

⁴⁰² *Ibidem*

⁴⁰³ Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, éd. citée, p. 33.

⁴⁰⁴ Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert de muzică de Bach*, éd. citée, p. 213.

est emmené dans un sanatorium à l'étranger, à Leysins d'où il ne reviendra pas, mais, contrairement au roman blecherien, l'influence de ce type d'espace sur le personnage n'apparaît pas.

Le restaurant ou le pub est également un refuge pour certains personnages, et une séquence représentative est celle du roman *Calea Victoriei*. Le *Arizona-bar* est l'endroit où plusieurs personnages de ce roman semblent mener leur chemin. La mort de Teofil Steriu, « inattendue et simple » et ses circonstances ouvrent le chapitre, suivie de la description des funérailles, « dignes de la mémoire du grand disparu. »⁴⁰⁵ Après cet événement, Ion Ozun et Leon Mătășaru décident d'aller boire un verre de vin : « J'ai d'abord besoin de ce soir pour me souvenir. Puis d'oublier. »⁴⁰⁶ Ils ont visité de nombreux endroits où Leon Mătășaru était connu et bien servi, mais aussi ceux où ils étaient moins bien accueillis. Pour eux, ça n'avait pas d'importance. Ils sont passés par différents états émotionnels (bonheur, tristesse, joie). La dernière destination de cette soirée est l'Arizona - bar. C'est là que se trouvent les autres personnages comme Jordan Hagi- Jordan, Fredy Goldamm, Scarlat Bosie, Ana Mereuță, Guță Mereuță. La scène met en évidence les différents types de relations. D'abord, celui entre Leon Mătășaru et Ion Ozun, puis le trio Ana-George-Scarlat. D'une autre boîte de nuit, le prince Anton Mușat apparaît également. Arizona-bar semble être un point final vers lequel convergent les acteurs, un refuge nocturne. Il ne faut pas assimiler le refuge et l'isolement, car, si le premier présuppose le désir de l'individu, le second implique un facteur externe, comme dans le roman

⁴⁰⁵ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, éd. citée, p. 251.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 261.

Ciuleandra, où Puiu Faranga est isolé dans un sanatorium par la volonté de son entourage.

D'autre part, le refuge peut également être considéré comme une fuite. Mais cette fuite se manifeste sous de nombreuses formes, et pas nécessairement sous forme de refuge. Cette fonction de fuite est liée à une autre, celle du centre, et dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, cette fonction est remplie par une ville, à savoir Bucarest. Il est vrai qu'il existe des œuvres dont l'action ne se déroule pas ici, et plus encore, elles se situent en dehors de l'espace roumain. Cependant, il existe des interférences en référence à cette ville, certaines plus longues, d'autres plus courtes, ou bien elle n'est mentionnée, directement ou indirectement, qu'à travers une sous-catégorie et une exemplification de celle-ci. La fascination des écrivains pour Bucarest ne peut être ignorée.

Bucarest est la ville préférée du roman roumain de l'entre-deux-guerres. À quelques exceptions près (Sebastian, Blecher, Holban, Eliade), la plupart de ceux qui ont été choisis pour être analysés discutent de cet espace de telle manière qu'on peut le qualifier de cité littéraire. L'intérêt pour cette ville n'a pas seulement été manifesté par les romanciers de l'entre-deux-guerres, mais aussi par les théoriciens et critiques littéraires longtemps après la Seconde Guerre mondiale. Certains ont mis en avant la même période, comme le fait Ioana Pârvulescu. *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*⁴⁰⁷ reconstruit une histoire culturelle quelque peu perdue aujourd'hui. Ce n'est pas le seul. Alexandru Ofrim présente sous la même égide de

⁴⁰⁷ Ioana Pârvulescu, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Ed. Humanitas, București, 2012.

l'histoire culturelle « les rues d'hier et d'aujourd'hui »⁴⁰⁸ de cette ville. C'est comme si le passé et le futur se rencontraient dans un moment du présent. Deux lignes parallèles entre ce qui était et ce qui est, deux images d'un même espace, un espace qui conserve les ombres et les traces d'une existence, d'une histoire, car l'espace est ce qui reste avec le passage du temps. Et, de ce point de vue, la remarque faite par le « prince raté », Anton Mușat, le personnage de Cezar Petrescu, est une remarque qui se confirme. À travers son monologue, le prince montre, en effet, l'unicité d'un espace. L'espace lui-même ne change pas, il n'est pas transformé, mais on lui donne d'autres valeurs ou d'autres noms en fonction de l'époque et de l'influence exercée sur lui. Tout bâtiment ou lieu est conservé dans la mémoire collective, mais sans qu'on s'en souvienne. Nous connaissons la rue par son nom. Mais connaissons-nous son histoire ? Alexandru Ofrim propose justement cela : la récupération d'un passé devenu présent. D'autre part, les écrivains postmodernistes n'échappent pas non plus à ce mirage de la capitale, et Andreea Răsuceanu le met en évidence par son ouvrage *Bucureștiul literar: șase lecturi posibile ale orașului*⁴⁰⁹, qui analyse les œuvres d'auteurs tels que Mircea Cărtărescu, Gabriela Adameșteanu, Stelian Tănase, Simona Sora, Filip Florian. Ce n'est pas par hasard que Ioana Pârvulescu déclare que « le seul personnage célèbre est, en effet, Bucarest... »⁴¹⁰ En d'autres termes, nous pouvons dire que Bucarest représente pour les auteurs de l'entre-deux-guerres ce que Paris a représenté pour Balzac ou Zola, Dublin pour Joyce. Sa

⁴⁰⁸ Alexandru Ofrim, *op.cit.*, p. 7-12.

⁴⁰⁹ Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul literar: șase lecturi posibile ale orașului*, Ed. Humanitas, Bucarest, 2016.

⁴¹⁰ Andreea Răsuceanu, *op. cit.*, p. 325-336.

représentation découle du contexte historique dans lequel se situe l'action de l'œuvre littéraire. Ses représentations ont été mises en évidence à de nombreuses reprises tout au long de l'ouvrage, c'est pourquoi on peut comprendre qu'à partir de là, on puisse poursuivre une nouvelle ligne de recherche comme celle d'un Bucarest littéraire.

J'ai mentionné au début du chapitre que la spatialité du roman de l'entre-deux- guerres peut être considérée comme une fuite à double sens et j'ai expliqué cela précisément dans la perspective d'une fuite de Bucarest et vers cette ville. Il s'agit d'une nuance d'évasion saisie chez Călinescu, Cezar Petrescu, M. Sebastian, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mircea Eliade. Mais la fuite se manifeste aussi dans l'évasion d'un espace de terreur, comme dans le cas de Max Blecher, ou dans l'évasion dans un espace de terreur, de guerre, de Ștefan Gheorghidiu, le personnage camilpetrescien.

L'évasion entraîne une **transition**, marquée, dans la plupart des cas, par un espace clos en mouvement comme un compartiment de train. Le train est un moyen de transport d'un point de départ à un point d'arrivée, sans autre précision à son sujet, comme dans le premier roman de Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*. Il faut souligner que l'action se déplace de la ville de D. vers le centre, Bucarest, considéré comme une attraction pour la province, discussion développée dans les chapitres précédents, et vice-versa, mais il n'y a aucune scène dans laquelle est rendue une image faisant référence à ce moyen de transport ou une discussion entre les personnages. Les images entre A et B n'existent pas. Ce n'est pas le cas dans *Cartea nunții*, où elle apparaît comme un **prétexte à la rencontre entre les personnages**, Jim et Vera, comme on le voit

également dans le roman de Rebreanu *Răscoala*, lorsque *la question paysanne* est évoquée lors d'une conversation dans le train. *Calea Victoriei* et les œuvres de Max Blecher mettent l'accent non seulement sur le passage d'un lieu à un autre, mais aussi sur **la métamorphose des personnages**. Bucarest ne s'avère pas être ce que la famille Lipan ou Ion Ozun avaient espéré, ils font le compromis imposé par cet espace, ils s'y adaptent, ils s'y soumettent, car il conduit à une **destruction des illusions**, et le personnage blecherien constate que la sortie du sanatorium de Berck n'est pas une évasion, une tentative d'oublier sa condition, mais, au contraire, une accentuation de celle-ci, par le contraste avec son entourage.

L'espace devient un **témoin (silencieux) de l'action**. En quoi consiste ce rôle ? Une position *arrière* que cet élément de la diégèse occupe dans certains des romans, une position d'où il observe sans intervenir d'aucune façon. Ce n'est pas une fonction qui caractérise l'ensemble de la contextualisation, mais elle apparaît dans des séquences, longues ou courtes. Dans ce cas également, aucune sous-catégorie d'espace ne prédomine, mais la fonction est remplie soit par le sanatorium ou la maison, le restaurant ou la taverne, le compartiment de train, mais aussi la rue, le parc ou la montagne, la plaine et la mer. Tous ces éléments deviennent à certains moments des témoins de l'action dans le sens où ils laissent les personnages au premier plan, l'espace passant au second plan. La rue dans le roman de Mihail Sebastian devient un **témoin silencieux**. Il n'est plus le lieu de l'incitation au combat comme il l'est, par exemple, chez Cezar Petrescu. La rue sert de lieu de promenade, sépare les acacias et non les maisons comme dans Călinescu, elle devient un refuge pour Gelu, mais elle n'intervient pas, elle ne caractérise pas les personnages, elle

existe tout simplement. Au début du roman *Oraşul cu salcâmi*, la rue sert d'orientation dans l'espace, de point de référence pour créer la véracité de l'espace dans lequel se déroule l'action. J'ai remarqué au chapitre II que ce roman se déroule en se focalisant sur les actants et non sur l'espace, ce dernier n'ayant qu'une valeur contextuelle, car il n'est qu'un prétexte annoncé mais non décrit. Les éléments spatiaux ne sont mentionnés qu'en passant : le boulevard, la rue, le centre-ville ou les promenades du samedi. De plus, ils apparaissent assez tard dans le texte⁴¹¹ alors qu'ils sont mentionnés dès les premières pages de l'ouvrage. Mais plus que cela, les descriptions s'arrêtent là où elles auraient dû continuer. La même position est prise par l'espace dans les moments où Gelu et Adriana vont « entre les vignes » pour profiter de moments de paix. C'est un espace qui se trouve à 20 km du Danube, « une grande île avec des arbres et des plantes aquatiques ».⁴¹² Rien ne vient troubler leur tranquillité. L'espace les accepte et est accepté. Même la chambre d'Adriana, où ils se retirent en hiver, sert à cela. Bien qu'il s'agisse du lieu de rencontre, chacun a continué à manifester ses habitudes sans tenir compte des autres.

Chez Mircea Eliade, cette fonction est intensément ressentie. L'espace a la même position - arrière de plus tôt. Peut-être même plus qu'à Sébastien. *Maitreyi* ne présente des descriptions nombreuses et détaillées de l'espace. De petits indices sont donnés au lecteur pour qu'il comprenne le contexte. Au-delà d'être un espace d'éros (Gabriel Dimisianu), l'espace intérieur de Mircea Eliade se révèle être un témoin silencieux, voire un prétexte. Par exemple, la séquence dans

⁴¹¹ L'analyse est contenue dans les chapitres précédents, je ne m'y attarderai donc pas.

⁴¹² Mihail Sebastian, *Oraşul cu salcâmi*, éd. citée, p. 103.

laquelle Allan entre dans la chambre de la fille. Pour lui, la pièce ressemblait davantage à une cellule, d'une simplicité évidente : « Bien qu'elle soit aussi grande que la mienne, elle ne comportait qu'un lit, une chaise et deux oreillers. Il y avait aussi une table à écrire sur le balcon, qui appartenait probablement à l'autre pièce. »⁴¹³ Il n'y avait ni armoire ni miroir dans sa chambre. Et c'est tout ce que nous apprenons sur sa chambre. Dans les autres romans, la spatialité ne s'installe pas non plus avec des détails, mais seulement avec de brèves références qui situent l'action dans son contexte, devenant ainsi un simple témoin de l'action. *Nuntă în cer en* est un exemple. La chambre du personnage principal est celle dans laquelle il se retrouve et qui lui offre la protection dont il a besoin. C'est un espace de bonheur dans le sens où il y trouve la paix dont il a besoin. Ici encore, les objets sont peu nombreux, ce sont les mêmes que dans la chambre d'Allan, mais ils suffisent au personnage : le bureau sur lequel il peut écrire et le fauteuil dans lequel il peut lire ce qu'il veut sont ce qui lui donne du bonheur. En revanche, sur son bureau, les informations semblent plus nombreuses. C'est une pièce différente des autres. D'autres objets apparaissent, tels que l'étagère, les tapis, le canapé et les tableaux sur les murs. C'est une image qui diffère de celle de la chambre de Mavrodin, de celle d'Allan ou de celle de Maitreyi.

L'espace est également un témoin silencieux dans le roman de Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, où les descriptions détaillées d'une spatialité intérieure apparaissent rarement dans la première partie. Il n'y a que quelques moments dans la longue chaîne d'événements. Par exemple, une telle illustration se

⁴¹³ Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, éd. citée, p. 51.

produit dans la scène où Stefan Gheorghidiu et Ela doivent emménager ensemble parce qu'ils ne peuvent plus rester séparés: «C'était un foyer bohème, avec des amis et des petites amies, des jeunes, avec des petites fêtes impromptues, pleines de gaieté et d'imprévisibilité.»⁴¹⁴ Aucun détail sur leur domicile n'apparaît.

Chez Max Blecher, cette fonction de l'espace est représentée par un lieu que nous avons intégré dans la sous-catégorie du sanatorium, à savoir le couloir. Le roman blecherien se définit comme un roman de terreur, de douleur, d'enfer, mais qui s'adapte et auquel ceux qui s'y trouvent s'adaptent. Dans le chapitre précédent, j'ai évoqué le couloir du sanatorium : « C'était un couloir lugubre et silencieux, un lieu secret isolé du reste du bâtiment du sanatorium, où des choses graves se passaient et, surtout, où elles prenaient fin... (...) Tous les drames et toutes les douleurs se consumaient dans les chambres de ce couloir, tous les gémissements de souffrance des malades et les cris étouffés des familles des morts commençaient là»⁴¹⁵. C'est l'endroit où tout s'est terminé. Cela donne lieu à deux valeurs d'espace intérieur/fermé. Premièrement, le couloir témoigne de la souffrance et de la douleur, et deuxièmement, sa présence révèle la conscience de la maladie. Ainsi, trois étapes du séjour d'un patient dans le sanatorium sont mises en évidence à travers l'espace. La première étape est celle de l'admission, marquée par l'état de choc à la vue du sanatorium et des malades, la deuxième période d'hébergement où le nouveau venu devient l'un des autres (la salle à manger) et la

⁴¹⁴ Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁵ Max Blecher, *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, éd. citée, p. 14.

dernière période représentée par ce couloir, témoin silencieux d'une souffrance bien éteinte.

Gib Mihăescu met en avant la condition de l'individu. À travers les éternelles angoisses des personnages, le romancier résume l'importance d'un topos tel que le restaurant/la taverne. Le lieu de rencontre des personnages masculins est représenté dans le roman *Brațul Andromedei* à travers l'image de la taverne plutôt que du restaurant. La taverne est représentée dans un sens symbolique, en ce sens qu'il n'y a pas de description physique de celle-ci, à l'exception d'une mention, à savoir qu'il y a « une arrière-salle » et qu'elle se trouve à côté d'un parc, étant la propriété d'Ilie le Tavernier. Des pensées de personnages comme Andrei Lazăr et des dialogues sur la beauté des femmes en général, nous pouvons déduire que le topos représenté par la taverne est neutre. Il ne projette pas sur le plan symbolique le refuge, l'évasion ou le grotesque, comme chez Cezar Petrescu. Il s'agit simplement d'un contexte dans lequel s'inscrit une séquence d'action, un témoignage. On peut tout de même noter une légère teinte ironique : « Le vin forme un capital si intéressant dans la poésie et dans la vie quotidienne des gens. »⁴¹⁶ La taverne est le lieu où les personnages expriment leurs sentiments, poussés par la consommation d'alcool, qui crée une voie ouverte à la liberté d'expression.

L'espace est également un témoin de l'action dans le roman *Cartea nunții*. Au-delà des éléments analysés jusqu'à présent par rapport à ce roman, il y a une scène que j'ai gardée afin de l'intégrer

⁴¹⁶ Gib I. Mihăescu, *op.cit.*, p. 72-73.

dans l'analyse au stade actuel de la recherche. J'ai inclus le topos marin dans les sous-catégories de l'espace. Nous avons pu constater au cours de l'analyse, tant chez Max Blecher que chez Cezar Petrescu, que la mer représente un *axis mundi* à travers sa double image, représentant à la fois l'enfer et le paradis, la mer étant la limite entre les deux éléments de l'antinomie, et chez Anton Holban nous pouvons supposer le double symbolisme de la mer. En revanche, dans le huitième chapitre de l'œuvre en question, le topos de la mer n'est rien d'autre qu'un décor pour l'action, de sorte que la fonction de témoin est révélée par le fait que Jim se rend maintenant compte que Dora est amoureuse d'un autre. La promenade le long du rivage et la description du bord de mer complètent l'image de jeunes gens enclins à l'aventure. La mer n'est qu'un espace, un témoin du déroulement de l'action, de l'évolution ou de l'involution des personnages. Ce n'est pas une influence de l'espace sur les personnages, ce n'est pas une influence des personnages sur l'espace, c'est une maîtrise de celui-ci par les individus. C'est une utopie transformée en dystopie. Les quatre choisissent de faire une promenade en bateau vers la mer, ils plongent dans la mer pour se baigner. La scène perd totalement le symbolisme de la mer. Ici, il disparaît dans la brume, le sacré est remplacé par le profane, et la dichotomie fini-infini n'est plus visible, pas même la dichotomie entre l'enfer et le paradis :

« Avides de la volupté de l'onde, Jim et les trois filles coururent à la cabine pour se déshabiller et réapparurent quelques minutes plus tard dans un ordre montrant le degré de trépidation et d'assurance. [...] Ils entrèrent tous dans l'eau écumeuse, Jim et Medy courageusement, Dora fendant la vague avec les bords de son corps, Lola avec de petits cris frissonnants dus au froid de l'eau. (...) Se refermant et sautant lentement sur l'élasticité du liquide,

Jim, Dora et Medy attendaient que la vague déferle et plongeait dans son écume, se laissant balloter en arrière. »⁴¹⁷

D'autre part, la plaine devient un témoin de l'action dans le roman *Răscoala*. Cette fois, l'espace porte les marques d'une révolte entre paysans et propriétaires, dont la cause est la soumission des premiers et le désir d'échapper à cet état. Pourquoi le champ, les domaines et le village lui-même sont-ils un témoin ? Parce qu'ils portent les marques de cette lutte. Par exemple, le domaine de Miron Iuga et celui de Nadina sont constamment mis en avant pour souligner le thème de l'œuvre. Et un moment où l'espace est maîtrisé par les gens est celui où le domaine de Ruginoasa est incendié par les rebelles. Le chapitre VIII, intitulé de manière suggestive *Flammes* capture les effets du conflit. L'avocat de Nadine craint ce qui pourrait se elle-même a peur et veut partir. La peur est justifiée. La veille de son départ, le domaine de Ruginoasa brûle. L'indifférence des paysans est soulignée par leur décision de ne pas aider à éteindre les flammes. La région est témoin de ce qui se passe, et en supporte même les conséquences : « Dans le silence pesant, on pouvait entendre... le crépitement des flammes qui tournent et se tordent dans la voûte céleste. Tout autour du village dormait ou faisait semblant de dormir dans un silence de mort, augmentant les frissons de terreur qui s'emparaient de l'air. Et pourtant, ceux qui se trouvaient dans la ruelle avaient l'impression que dans chaque maison et à chaque fenêtre, des yeux avides observaient les lumières du feu, attendant un signe ou un appel mystérieux. »⁴¹⁸ La réplique à la fin du chapitre du peloton Boiangiu marque le début de la révolte : « Il me semble, mes chrétiens,

⁴¹⁷ G. Călinescu, *Cartea nunții*, éd. citée, p. 113-114.

⁴¹⁸ Liviu Rebreanu, *Răscoala*, éd. citée, p. 83.

que la révolution est arrivée. »⁴¹⁹ C'est l'étape décisive dans la poursuite du fil narratif. L'espace, qu'il soit intérieur ou extérieur, devient le témoin de la révolte et de tout ce qu'elle implique. D'autres domaines sont brûlés. La caméra est témoin des atrocités commises à l'encontre de Nadine, de la scène où elle est violée ou de celle où elle est tuée par Toader. Il en va de même lorsque les paysans commencent l'attaque contre Miron Iuga : « La ruche ouverte aux poteaux carrés est remplie de gens qui frappent à gauche et à droite, comme s'ils étaient partout et que même en l'air il n'y avait que des ennemis. Les vitres des fenêtres se sont brisées en un clin d'œil. »⁴²⁰ C'est la scène dans laquelle Miron Iuga est assassiné. L'espace semble mourir avec lui. L'émeute elle-même est donc la raison pour laquelle la configuration de l'indice spatial est marquée par des éléments profanes, dramatiques et même tragiques. L'espace clos n'est plus un espace qui offre une protection, une sécurité, il ne peut plus être considéré comme un refuge. C'est une valence de la spatialité intérieure qui domine le roman. Le domaine, la maison se révèlent être un espace de terreur et de mort pour Nadina et Miron Iuga. On voit que, bien que l'on veuille séparer exactement les fonctions, cela est assez difficile, car l'espace à travers ses représentations ne peut se résumer à une seule fonction. Il remplit, simultanément ou alternativement, plusieurs fonctions.

L'espace est également un témoin du changement. Cette fonction se situe à la frontière entre les **niveaux macro et micro**, car elle saisit un changement à la fois au niveau individuel, du personnage, et au niveau collectif, de la société. Au risque de me

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 84.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 157.

répéter dans la reprise de certaines scènes, je vais démontrer que dans le roman de l'entre-deux-guerres, ces fonctions que remplit l'espace, sous toutes les formes de sa représentation, sont extrêmement importantes. J'ai déjà noté que l'espace est un témoin silencieux de l'action d'une fiction, mais, je le répète, il est aussi en même temps un témoin du changement. Vu au niveau macro, l'image de la société est une image qui change le long du fil diégétique. De toutes les sous-catégories d'espace identifiées et de leurs exemplifications, nous pourrions dire que la rue est l'élément qui illustre les changements que subit une société. En tant que composante de de l'espace extérieur, par rapport aux bâtiments de tout type et de toute destination, la rue en tant qu'espace ouvert capte dans au moins trois romans la métamorphose de la société. Le plus éloquent est le roman de Cezar Petrescu. En revenant sur certains des aspects énumérés dans l'analyse de cette spatialité, nous pouvons voir qu'ici la rue est le point de départ de ce que l'on entend par révolte, dans ce cas la guerre. La rue apparaît configurée bien que sa description n'ait pas la même intensité qu'à *Calea Victoriei*. La vision que l'on retrouve dans les deux romans de Cezar Petrescu est la même, à l'exception de la révolte. Les gens semblent porter le même masque d'anonymat, d'inconnu. La rue symbolique, *Calea Victoriei*, apparaît comme un élément clé de l'intrigue dans la mesure où elle est le témoin du début de la guerre, et son apparition façonne l'atmosphère du roman : « Les passants se précipitent vers *Calea Victoriei*. Les voitures étaient bondées »⁴²¹ L'état de peur, d'effroi et de confusion envahit toute la société

⁴²¹ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, éd. citée, p. 63.

bucarestoise, allant jusqu'à changer les noms des rues en fonction du héros du moment, montrant, en fait, la rapidité avec laquelle la célébrité se gagne et se perd : « Les boulevards du centre de la capitale reçoivent leurs inscriptions, souvent à chaque changement de régime.»⁴²² Le même espace acquiert les valences qui lui sont attribuées. En outre, la guerre a été un facteur décisif dans le déplacement de la focalisation spatiale de Bucarest vers les provinces, vers Iași et vers le front, de sorte que Calea Victoriei, avec tous ses habitants, s'est déplacée vers le nord, restant désertée par ceux qui lui avaient donné vie : « En quelques jours, la capitale a pris une apparence inconnue. Les rues étaient bondées d'uniformes frais ; des régiments partaient, des escadrons de cavalerie marchaient vers les gares, battant le pavé de granit avec des sabots de fer, rythmés et sonores. [...] Voitures et camions réquisitionnés en une demi-journée. Les Fiats de la Croix-Rouge, avec leurs rideaux blanc-gris, traversent silencieusement et précipitamment les rues, en direction des barrières sud. »⁴²³ C'est une fuite de l'état de siège, une fuite forcée cette fois encore (certes dans des circonstances différentes, mais forcée), un espace dans lequel ils reviendront avec de nouveaux idéaux qui ne seront pas réalisés.

L'espace témoigne du changement de la société, non seulement parce qu'il passe d'un centre-ville à un centre déserté, mais aussi parce qu'il exprime l'état des choses après la fin de la guerre. L'abandon de l'espace de Bucarest est forcé et la scène dans laquelle Pavel Vardaru choisit les objets qu'il emporte avec lui et cache les

⁴²² *Ibidem*, p. 67.

⁴²³ *Ibidem*, p.113

autres, en espérant qu'ils ne seront pas cooptés et détruits, le démontre au plus haut point. Cependant, le narrateur ou les personnages ne cessent d'évoquer le regret à l'égard de Bucarest. Pour les individus dans « la forteresse vivante » (H.P.Bengescu) le nouvel espace ne représente en aucun cas et ne peut remplacer le centre-ville: « Iași n'est pas une ville où l'on peut vivre ». ⁴²⁴ En conséquence, le retour au centre est inévitable, de sorte que « la ville était baignée d'une lumière irréaliste, étoilée. » ⁴²⁵ Les gens reviennent à Bucarest pour lui redonner sa vie d'antan. La rue, élément de la spatialité urbaine, illustre le changement, cette fois lent, et moins rapide qu'au début de la guerre : « La ville dormait doucement : mais les fardeaux continuaient à ramper vers les trous, les barrières, les champs où la guerre se poursuivait quelque part. Le désir d'être là plus tôt grandissait dans les deux cas. Ici, ils n'avaient pas encore d'endroit où aller ! » ⁴²⁶ La fin de la guerre impose un changement majeur à l'espace dans la mesure où non seulement les gens sont différents, mais aussi l'espace lui-même.

Les promenades de Radu Comșa révèlent les nouveaux immeubles, l'agitation à l'entrée du cinéma, la façon dont les gens restent anonymes et se croisent sans se remarquer, mettant l'individu dans un isolement involontaire : « Il a été griffé par les fils des parapluies ouverts. Il était frappé par les gens pressés, sans excuses, comme si la misère du temps avait rongé les âmes et brisé tout le lambeau de civilisation. Radu Comșa est passé inconnu, parmi d'autres inconnus, traînant son désert dans l'indifférence des rues

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 169.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 458.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 457.

venteuses.»⁴²⁷ C'est la même agitation qui définissait les rues de Bucarest même avant le début de la guerre : « La capitale avait l'aspect qu'elle avait avant neuf heures, quand ne circulaient que des gens pressés, des serviteurs revenant du marché, des paysans avec des paniers dans la balance, des voitures avec des bagages venant de la gare, des employés de bureau et de magasin, les joues fraîchement poudrées, marchant d'un pas lent et sonore.»⁴²⁸ L'espace reste donc le même, seuls les éléments qui le composent ou le définissent changent. L'espace est donc un témoin du changement. D'autre part, ce changement de ses composantes est causé par des individus, qui semblent, comme nous l'avons remarqué, avoir la même mentalité d'avant-guerre. Même la guerre ne réalise pas une telle transformation au niveau macro de la société, mais seulement sur des cas individuels, comme celui de Radu Comşa, entraînant ainsi une autre fonction de l'espace, celle de la métamorphose de l'individu.

Une autre preuve que l'espace est le témoin d'une transformation ou d'un changement, au niveau macro, est la séquence du roman de Călinescu dans laquelle Jim Marinescu décide de sortir se promener dans la ville, pour la revoir après trois ans d'absence. Ayant observé que l'espace est un moyen de caractérisation des personnages, j'ai pu remarquer comment l'espace et les actants deviennent complices ou, au contraire, cela conduit à une perte d'identité, ou, au pôle opposé, comme un espace physique peut devenir un espace mental (Durand), nous avons constaté que l'espace subit des changements permanents. Et pour le personnage de

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 508.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 38.

Călinescu, ils sont remarquables. Pendant son trajet vers le centre-ville :

« Bucarest semblait étonnamment modernisée. De nombreux bâtiments modernistes parsemaient la ville de ponts de bateaux à vapeur et de cubes blancs. (...) Le petit gratte-ciel du Palais de la Compagnie du Téléphone avait projeté une ombre de Broadway sur l'étroit tronçon de Calea Victoriei. Les fenêtres basses et larges des cabines à vapeur, les plans empilés à toit plat, les barres de fer blanc, les surfaces teintées en terre cuite beige ou bleue, les énormes devantures entourées de vitraux, les barres automatiques, tout cela était les éléments d'un nouveau monde aimant l'espace blanc, hygiénique, les intérieurs en marbre des bains simplifiés, le verre, le nickel, le bois lisse et sans ornement, la lumière qui s'attarde sur les murs ».⁴²⁹

Illustrer un Bucarest moderne semble être un moyen de souligner le contraste avec la « maison aux mites » et, en même temps, de décrire la façon de penser de Jim. Nous ne pouvons ignorer la scène de la fin du roman, après avoir hérité de la maison de Silivestru et les changements totaux qu'il y apporte. J'ai dit plus tôt que cette « maison aux mites » ne caractérisait pas le personnage en question, mais ses tantes et Silivestru. Maintenant, la maison définit Jim. C'est le même espace, mais avec un nouveau masque. L'héritage est assorti de deux conditions. La première est de déménager les tantes dans un seul appartement, et la seconde est de démolir définitivement les autres logements : « Silivestru demande également à Jim de raser toutes ces habitations du sol aussi loin qu'il le peut et de "nettoyer l'endroit des mites", en érigeant de nouvelles maisons dessus pour de nouvelles personnes. »⁴³⁰ En d'autres termes, la transformation est ici quasi-totale et entraîne la rupture des relations avec les autres membres de

⁴²⁹ G. Călinescu, *Cartea nunții*, éd. citée, p. 59.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 302.

la famille. Je pense que nous pouvons parler d'une « renaissance » à travers l'espace. Et cela implique des changements radicaux : « Jim et Vera ont fait des innovations scandaleuses. Ils ont transformé les appartements de façade pourris et enfumés en cubes modernistes, avec de larges fenêtres en forme de hangar à bateaux et des terrasses bordées de barres métalliques. Ils ont fait une clôture en fer recouverte de tôle pour fermer la vue sur la rue, et au milieu même de la cour, pavée de gazon anglais, ils ont creusé une piscine assez vaste. »⁴³¹

Nous constatons que le nouvel espace entraîne un besoin de protection, mais aussi d'isolement délibéré à l'abri des regards. Tout devient un espace privé, accessible uniquement à certaines personnes. Même s'asseoir sur la plage, c'est la modernité poussée à l'extrême. Mais les changements ne s'arrêtent pas là, car Jim et Vera apportent quelque chose de nouveau dans la maison : « Jim avait meublé son bric-à-brac d'une manière excessivement hygiénique, mettant du verre et du zinc sur la moisissure de la race Capitanovici, des miroirs encastrés dans le mur, des lampes cachées dans les crevasses de la douche du matin, des tables épaisses en cristal, des fauteuils plats en métal et en cuir rouge. Tous les meubles cassés et défaits de Silivestru furent délibérément jetés au fond de la cour, à la fureur des tantes, qui se plaignirent dans toutes leurs chambres de ce sacrilège. »⁴³² Je le répète, c'est le même espace avec un nouveau masque, peut-être trop ironique. L'espace est donc le témoin d'un changement, mais un changement sur lui-même, et non de lui-même.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 303.

⁴³² *Ibidem*

Sous un angle différent, on retrouve la même fonction dans les romans de Rebreanu, dans ceux de Max Blecher ou d'Hortensia Papadat-Bengescu. Je vous rappelle que les fonctions de l'espace ne s'appliquent pas seulement à une catégorie ou sous-catégorie d'espace. Le même rôle peut être rempli par une composante de l'espace extérieur/ouvert et une composante de l'espace intérieur/fermé. Comment ce changement se manifeste-t-il dans les œuvres de Rebreanu ? Le roman *Ion* commence par la scène bien connue de la route vers Pripas et la fin du roman dénote la sortie du village, dont Ion Bogdan Lefter affirmait que ce sont « des cadres faits pour délimiter, couper et isoler du flux continu du réel. »⁴³³

Dans les premières pages, le romancier établit des coordonnées spatiales, coordonnées qui étaient jusqu'alors géographiquement traçables. Des toponymes tels que Someș, Cluj, Bistrița ou Bucovina sont familiers à tout lecteur, même de l'époque contemporaine. Plus loin, la perspective narrative s'arrête à la localisation d'une communauté au sein de laquelle se déroulera la quasi-totalité de l'action du roman : « En quittant Jidovița, la route monte d'abord lentement jusqu'à ce qu'elle se fraye un chemin à travers les collines tortueuses, puis elle avance gaiement, doucement, en se cachant parmi les jeunes hêtres de la forêt de Domnești, en s'arrêtant un moment à la citerne de la Mort, où l'eau de source rafraîchissante coule toujours goutte à goutte, puis elle tourne soudain sous les Ravins du Diable, pour faire irruption dans Pripas, caché dans un tortillon de collines. »⁴³⁴ Un passage progressif qui rappelle

⁴³³ Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 37.

⁴³⁴ Liviu Rebreanu, *Ion*, éd. citée, p. 9.

l'affirmation du roman de Stendhal, à savoir que « le roman est comme un miroir que l'on promène le long d'une route. »⁴³⁵ La signification de la route a été abordée par de nombreux critiques littéraires, leurs points de vue allant tous dans le même sens, à savoir que la route est la voie d'entrée et de sortie de la fiction. Manolescu analyse ce début de roman et note que « Cette immobilité et ce silence sont une intuition remarquable du romancier : ils sont comme une pause dans le grand spectacle du monde, qui permet l'établissement d'une durée imaginaire. Dans le roman dorique, qui semble être une continuation directe de la vie, de telles pauses sont absolument nécessaires, bien qu'elles restent généralement inaperçues pour l'oreille commune. Pendant quelques instants, le temps est suspendu : le temps de la fiction commence. »⁴³⁶ La vision d'Ion Bogdan Lefter frappe une note discordante. Dans ce contexte spatial, le narrateur saisit l'atmosphère du village vu de l'extérieur, comme s'il se tenait devant un rideau sur lequel est peinte une image rurale : « À la sortie du village, une croix tordue vous accueille sur la gauche, sur laquelle un Christ est crucifié, le visage lavé par les pluies et une couronne de fleurs fanées accrochée à ses pieds. Une brise légère souffle, et le Christ fait trembler pitoyablement son corps d'étain rouillé sur du bois rongé par la pourriture et noirci par les âges ».⁴³⁷

La description est une façon de présenter les personnages, l'action elle-même commençant avec la ronde du village. Nous sautons à la fin du roman qui capte le village, également un dimanche,

⁴³⁵ Stendhal, *Roșu și negru*, trad. Gelu Naum, Ed. pentru literatură universală, București, 1968.

⁴³⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, éd. citée, p. 600.

⁴³⁷ Liviu Rebreanu, *Ion*, éd. citée, p. 9.

comme au début. La phrase d'introduction du dernier sous-chapitre est la suivante : « Le parc du village a été rajeuni et rajeuni en prévision du grand jour. (...) Tout le monde avait mis des vêtements blancs de vacances ». ⁴³⁸ On a l'impression que la fin et le début sont symétriques. Cependant, des détails apparaissent qui contredisent cela, comme l'observe Ion Bogdan Lefter, qui soutient avec véhémence dans son étude sur le roman roumain que la note commune des perspectives sur la symétrie des œuvres de Rebreanu doit être corrigée. Cette note s'appuie sur « le mouvement du narrateur est semblable à celui d'un appareil qui avance vers le village, concentrant les plans d'intérêt du roman, puis recule à la fin. » ⁴³⁹

Le critique contredit la qualité accordée au roman en affirmant que pour être symétrique, la remarque faite ne suffit pas, d'autant que cette caractéristique doit être « démontrée au niveau de l'ensemble. » ⁴⁴⁰ La symétrie du roman est contrée par l'exposé d'une théorie selon laquelle Rebreanu poursuit la « typicité » (I.B. Lefter) et étaye son opinion par des exemples tirés de plusieurs œuvres, à commencer par les nouvelles jusqu'à *Pădurea spânzuraților*, en passant par *Ion* ou *Răscoala*. Selon le critique, « l'apôtre Bologna est une autre juxtaposition de Svoboda (...) Le drame de Bologna est typique des conditions données, étant insérable dans une chaîne : alors qu'il assiste lui-même à l'exécution de Svoboda, un autre officier de l'empire assistera à la sienne, et ainsi de suite. » ⁴⁴¹ Par conséquent, le retour à

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 442.

⁴³⁹ Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁴¹ *Ibidem*

une image qui coïnciderait avec celle du début du roman Ion « est une façon de mettre en évidence la typicité ». ⁴⁴²

Ainsi, si pour Ion Bogdan Lefter, le roman n'est pas symétrique parce que la « correspondance » des pages au début et à la fin crée la typicité, j'ose poursuivre la même idée, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de symétrie, mais du point de vue de l'espace et de ses fonctions. Il reste à voir si cette théorie tient la route. Nous revenons aux dernières pages du roman de Rebreanu dont il est question. Nous avons déjà remarqué qu'il y a une coïncidence temporelle (un dimanche), le village est joyeux, comme il l'est au début dans la scène de la ronde. Mais il y a quelques nuances, notamment spatiales, qui distinguent le début de la fin. Premièrement, en tant qu'espace intérieur à caractère sacré, l'église est nouvelle. L'espace dénote le changement qui s'y est opéré. De plus, nous voyons que des personnes extérieures au village de Pripas assistent à la fête, ce qui, nous pouvons le supposer, se produit à la ronde, mais n'est pas souligné. Un autre élément est la taverne, où les conflits existants s'intensifient ou de nouveaux conflits apparaissent : « La taverne commença à être recherchée. » ⁴⁴³ Cette citation nous montre à nouveau un déplacement sur l'espace, un écart par rapport au début du roman. Même le propriétaire est différent. C'est la femme d'Avrum qui est maintenant en charge de la taverne après sa mort. L'occasion de la réunion n'est plus la ronde, mais la consécration de la nouvelle église, à laquelle assistent des invités de marque, dont cinquante-deux prêtres, y compris l'évêque. Les villageois ne tarissent pas d'éloges sur le prêtre Belciug. Seul Vasile Baciú n'est pas d'accord, l'accusant de

⁴⁴² *Ibidem*, p. 41.

⁴⁴³ Liviu Rebreanu, *Ion*, éd. citée, p.443.

vouloir lui prendre ses terres. Je pense que c'est peut-être l'une des scènes qui représente le mieux ce que Ion Bogdan Lefter appelle la «typicité», à savoir que la place d'Ion sera prise par quelqu'un d'autre. Mais le pas en arrière que fait Vasile Baciú nous porte à croire que ce n'est pas le cas. La danse de la fin, à laquelle participent les jeunes, et l'idée de la demande en mariage sont communes à ce qui se passe à la ronde, mais pas suffisamment pour marquer la symétrie. En effet, la croix en bois apparaît, « le Christ en fer blanc », la route apparaît et la sortie du village avec l'énoncé narratif suivant : « Le village est resté le même, comme si rien n'avait changé. Certaines personnes se sont éteintes, d'autres ont pris leur place. Par-dessus les tourbillons de la vie, le temps vient négligemment, effaçant toute trace. »⁴⁴⁴ La présence de cet adverbe - « comme si » - en dit long. C'est juste une illusion que tout soit resté comme au début. Et le narrateur lui-même dit que le changement est arrivé. Certains sont morts, d'autres les ont remplacés. Le changement est donc d'autant plus évident, ne serait-ce qu'en pensant à la taverne. De plus, l'idée que le temps efface les traces, la vie, dénote précisément ce changement. L'espace est donc le même, mais il subit des modifications avec le passage du temps. Peut-on donc parler de symétrie si de nombreuses nuances sont différentes?

Les exemples illustrant cette fonction de l'espace comme témoin du changement ne s'arrêtent pas là. Le roman *Răscăala* comporte des passages dans lesquels nous pouvons identifier le rôle que joue l'espace. La scène déjà mentionnée ci-dessus sur la route empruntée par Titu Herdelea et Grigore Iuga vers les domaines, sa description, avec des spécifications très claires sur ce territoire,

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.452.

montre le changement. Tout a appartenu à la famille Iuga, et la réminiscence de cette époque est une forme de représentation de la transformation. J'insiste, l'espace ne change pas, mais il est témoin du changement des composants qui le définissent. De plus, c'est un changement qui préfigure les événements qui suivront dans cet espace: l'incendie des domaines, le meurtre de Nadine et Miron ou la taverne de Busuioc, le lieu où la rébellion commence.

L'espace est également témoin du changement dans les romans d'Hortensia Papadat Bengescu et de Max Blecher. En partant d'un point commun entre les deux auteurs, à savoir la présence du sanatorium, il est clair, même à la première lecture de ces œuvres, qu'elles captent l'idée de transformation. Dans le cas de l'œuvre de Bengescu, la maison (l'espace de vie) est assimilée au sanatorium, un seul espace qui remplit déjà deux fonctions. Des changements sont donc nécessaires pour permettre à l'espace de remplir ces fonctions. Dans le cas de Blecher, le sanatorium n'est qu'un sanatorium, mais là encore l'espace est un témoin du changement, tant au niveau macro que micro, car il capte le changement qui concerne la communauté représentée par les patients (si on peut l'appeler ainsi), mais aussi celui de chaque patient individuel, et Emanuel en est l'exemple le plus évident. Le Sanatorium de Berck est un espace transformé en fonction des besoins des patients qui s'y trouvent, et ce changement est nécessaire. Gheorghe Glodeanu affirme que les romans de Blecher mettent l'accent sur l'idée de ramener l'anormal au normal. L'espace est un élément qui dénote précisément cela. Rappelons la scène dans laquelle l'acteur blecherien voit pour la première fois la salle à manger du sanatorium : « Là, il eut pour la première fois le sentiment de la vérité de l'atroce catégorie de vie dans laquelle il était entré. C'était

une salle à manger ordinaire, vaste, haute, blanche, avec des fenêtres en forme de poire et de grandes plantes exotiques dans les coins ». ⁴⁴⁵ Cet espace intérieur semble convenir aux besoins des patients, il ressemble à un rassemblement normal, mais dans lequel ils sont tous allongés. L'espace représenté par le sanatorium est un espace de contraste entre le désir d'une vie normale et l'immobilisation du corps dans le plâtre. Voir cette salle marque, en revanche, l'impact sur Emanuel. Cette réorganisation ne lui fait voir que le côté négatif des choses. Il trouve ce spectacle ignoble et n'arrive pas à imaginer qui a pu penser à une telle chose. Cette impression peut être attribuée au fait qu'il devra lui-même accepter sa nouvelle condition, qu'il sera lui-même transformé, qu'il se « métamorphosera ». Cependant, même s'il finit par accepter sa condition, peut-être même sa nouvelle identité, s'échapper d'un tel espace est de son point de vue une nécessité. Mais les attentes ne seront pas les mêmes que la réalité.

Il ne s'agit donc que de quelques exemples basés sur l'analyse des œuvres sélectionnées pour cette recherche. Évidemment, il y en a d'autres, même dans d'autres romans de l'entre-deux-guerres, qui témoignent de cette fonction de l'espace, car le roman de l'entre-deux-guerres a encore beaucoup à offrir.

Dans cette catégorie de fonctions qui se situent à la frontière entre le niveau macro et le niveau micro se trouve également la fonction de l'espace qui concerne deux dichotomies importantes que l'espace illustre au niveau symbolique : **la dichotomie sacrée-profane** d'Eliade et la dichotomie **finie-infinie** tirée de l'Antiquité grecque, avec ses valences ultérieures, selon le domaine dans lequel

⁴⁴⁵ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, éd. citée, p. 30.

elle était revendiquée. Parallèlement, nous observerons comment le concept d'*axis mundi* (Mircea Eliade) se concrétise, volontairement ou involontairement, dans ces œuvres littéraires. Dans le chapitre théorique, nous avons voulu procéder à une analyse du concept à travers une revue et un bref historique du concept d'espace. Il est important de souligner cet aspect afin de comprendre sa revendication dans de nombreux domaines, et notamment en littérature, notre champ de recherche. L'exposé de ces théories a suscité des questions quant à leur applicabilité dans la littérature. Tout au long du document, nous avons souligné les commentaires qui constituent des réponses à ces questions. Ils ont représenté un point de départ qui, dans certains cas, s'est avéré être un point d'arrivée, et dans d'autres, seulement une confirmation du fait que certaines visions de l'espace ne trouvent pas leur applicabilité dans le domaine de la littérature, du moins telle qu'elle est représentée dans les romans roumains de l'entre-deux-guerres.

Le caractère sacré d'un espace est souvent attribué. Mircea Eliade saisit ce que signifie cet espace sacré et à quel moment le profane intervient. Dans son étude, *Sacrul și profanul* exprime le concept d'*espace sacré*, défini comme un espace saint, un espace structuré et cohérent, en relation antinomique avec l'*espace profane*. Il s'ensuit que la relation entre l'individu et l'espace est mise en évidence parce que l'analyse est basée sur « l'*expérience de l'espace* telle qu'elle est vécue par l'homme religieux, par l'homme qui rejette la sacralité du Monde, n'assumant qu'une expérience profane ». ⁴⁴⁶ C'est pourquoi certains lieux, comme la patrie ou la rue d'une ville,

⁴⁴⁶ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, éd. citée, p. 20.

sont des « lieux saints de l'univers privé » de l'individu, comme le dit le philosophe. En d'autres termes, la qualité de l'espace sacré est également saisie dans l'importance que revêt un lieu particulier pour l'individu, c'est lui qui confère une sacralité au lieu, car « tout établissement humain répète la Fabrication du monde, à partir du point central, [ainsi] le village se constitue à partir d'un carrefour. »⁴⁴⁷ On peut encore parler de construction mentale, c'est-à-dire de l'importance qu'un individu attache à l'espace dans lequel il se trouve. Dans le premier chapitre, nous avons formulé des questions sur la capacité du roman roumain de l'entre-deux-guerres à représenter de tels « espaces sacrés » des personnages, sur la manière dont ils pouvaient être illustrés au niveau du discours narratif, sur la manière dont ils pouvaient être saisis dans la littérature dans l'opposition urbain-rural et, surtout, sur ce que signifierait la présence d'un tel espace. Ou, à l'inverse, s'ils illustrent une désacralisation du monde, de l'espace. Ce sont les questions à partir desquelles j'ai commencé mon analyse afin d'établir ce « fil rouge », ce lien entre les romans en termes de problématique de l'espace, et, bien que j'aie déjà formulé quelques réponses dans les chapitres précédents, il est maintenant temps de justifier l'existence des concepts de sacré et de profane dans les œuvres sélectionnées de l'entre-deux-guerres, précisément en exemplifiant les sous-catégories spatiales qu'elles présentent.

En partant de la distinction sacré-profane au sens d'Eliade, une première restriction pourrait découler du fait que l'homme religieux est concerné. Une analyse de ce concept conduirait dans une

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

autre direction. Je préfère donc préciser d'emblée que la référence à cette dichotomie est justifiée par les images de l'espace, par le symbolisme lié à celui du roman de l'entre-deux-guerres, et non par une légitimation du personnage dans le sens proposé par l'étude susmentionnée. Selon la théorie d'Eliade, « l'organisation d'un espace répète l'œuvre exemplaire des dieux »⁴⁴⁸ et l'établissement dans un même territoire implique sa consécration, le tout convergeant vers un Univers - une réplique du saint. En ce sens, Mircea Eliade considère que l'espace résultant est soutenu par un « pilier sacré » appelé « axis mundi » qui est situé au « Centre du Monde ». Il constitue le lien entre les « 3 niveaux cosmiques - Terre, Ciel, Enfer »⁴⁴⁹, et le monde est construit autour de lui. Toute exemplification de l'espace par des catégories et sous-catégories illustrera en fait une « image du monde », une « imago mundi », c'est-à-dire une réitération du monde à son commencement.

Le roman roumain de l'entre-deux-guerres saisit le sacré et le profane, des re- présentations de l'*axis mundi*, mais nous verrons qu'ils sont nuancés, pas identiques mais pas complètement différents de la perspective d'Eliade. Les interférences peuvent être vues comme une forme sinusoïdale. La fonction de l'espace pour symboliser la sacralité se situe à la frontière entre le niveau macro et micro. Nous pourrions voir comment ce rôle est mis en évidence dans les œuvres sélectionnées à partir des exemples qui suivent. Dans la catégorie de l'espace extérieur/ouvert, la sacralité est captée à travers les images de sous-catégories telles que les parcs ou les

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

jardins, mais surtout à travers le paysage (dans la conception de Rosario Assunto), c'est-à-dire à travers ce qui reste après la désacralisation du monde, un paysage qui réitère symboliquement un *axis mundi* : la montagne, la plaine, la mer. En ce qui concerne l'espace intérieur/fermé, le sacré est représenté tout d'abord par l'église, puis par un espace de vie, comme la cabane de Gunther dans le roman de Mihail Sebastian.

Un premier exemple est celui que nous trouvons dans le roman de Mihail Sebastian, qui parvient à offrir, dans l'un de ses romans, une vision unique de l'espace, bien qu'il ne soit pas considéré comme un roman de valeur. *Accidentul* retrace le chemin que Nora et Paul choisissent, étant celui qu'ils empruntent à pied, lorsqu'ils décident de partir en excursion de ski dans le massif de Postăvaru. L'ascension de la montagne, en suivant les signes spécifiques, donne le sentiment d'un « compagnon de route (qui) les aurait précédés, s'arrêtant parfois pour les attendre derrière et leur montrer le chemin : par ici...par là...»⁴⁵⁰ C'est un premier pas dans l'identification du sacré au niveau symbolique, parce qu'il y a une attraction pour ce lieu, et le contour du paysage qui commence à se créer, lentement, à travers les mots devient une réitération d'un espace primordial. La présence de symboles tels que les grands arbres enneigés ou les branches ressemblant à des ailes abattues par le poids du vol absorbe Paul. Tout semble sortir de l'ordinaire, dans le bon sens du terme. « C'était trop beau. Un peu trop beau. On dirait que cela a été fait exprès, préparé à l'avance ; les arbres sont trop nombreux, la neige trop grosse... Et ce

⁴⁵⁰ Mihail Sebastian, *Accidentul*, éd. citée, p. 177.

silence colossal...»⁴⁵¹ L'impact est similaire à celui que le personnage de Blecher ressent en découvrant le jardin, par sa perfection : « trop beau ». Deux éléments marquent la sacralité du lieu, comme chez Hortensia Papadat-Bengescu et Blecher : la nature et sa perfection, mais aussi le silence, comme nous le verrons lorsque nous porterons notre attention sur les deux auteurs. Cependant, il ne s'agit pas d'une pure sacralité, car le paysage entre dans un cône d'ombre afin que l'espace puisse se manifester. L'impression d'unicité des deux, et surtout de Paul, dans un lieu où tout ce qui existe crée l'image du début du monde, est voilée dès l'arrivée au chalet. En d'autres termes, l'espace présente des réminiscences d'un espace sacré, fortement soulignées et ressenties, mais toujours réminiscences, car c'est l'image d'un espace primordial qu'elles désacralisent par leur seule présence.

Le soir venu, l'espace semble retrouver son caractère sacré. Tous les bruits qui troublaient le silence s'évaporent, laissant place à la montagne qui retrouve sa solennité : « elle a retrouvé son silence de pierre. De nulle part, pas un son, pas un craquement. (...) Le silence semblait aller jusqu'au bout du monde. »⁴⁵² Une autre question se pose: le caractère sacré est-il ici conditionné par le temps ? La reconquête de l'espace primordial implique-t-elle la réitération d'un temps primordial ? D'autre part, la symbolique de la montagne, telle qu'on la retrouve dans diverses cultures, est liée à l'idée de hauteur et de centre, remontant même à l'hypothèse de l'*axis mundi*, qui nous conduit à la transcendance, d'un espace profane à un espace sacré, car elle est considérée comme le lien entre le ciel et la terre, comme une ascension que l'homme doit faire (J. Chevalier et A. Gheerbrant). C'est

⁴⁵¹ *Ibidem*

⁴⁵² *Ibidem*, p. 242.

la même théorie qu'expose Eliade : « La communication entre les trois niveaux cosmiques-Terre, Ciel, Enfer-s'exprime au moyen d'une colonne universelle, l'*axis mundi*, qui à la fois relie et soutient le Ciel et la Terre et s'inscrit dans l'Enfer. »⁴⁵³ L'esquisse du personnage ne permet cependant pas de soutenir une théorie selon laquelle il existe un tel lien entre Paul et la montagne. Au contraire, son attirance pour cet espace est totale parce qu'il refuse de le quitter. Ainsi, le roman de Mihail Sebastian offre une notion de sacralité, mise en valeur avec ou sans la volonté de l'auteur. La description du voyage vers le bas de la montagne pour assister au concert à l'Église Noire (Biserica Neagră) la veille de Noël induit, pourrait-on dire, une rêverie. Mais cette fois, Paul est conscient d'un lien qu'il peut avoir avec la montagne, avec l'espace, avec le paysage lui-même : « -Tu sais ce que je ressens, Nora? Que je suis un loup qui est descendu de la forêt jusqu'à la limite de la ville... et que je n'ose plus aller plus loin. »⁴⁵⁴ Le sentiment est celui de sortir dans le « Chaos » (M. Eliade). Paul ressent la protection qu'offre l'espace à travers les grands arbres, à travers la blancheur de la neige, à travers le silence colossal qui domine tout le paysage au crépuscule. C'est l'endroit où il se trouve et dont il ne veut pas sortir. C'est une image qui capture les caractéristiques d'un espace primordial? C'est probablement le cas. Le quitter entraîne un retour difficile, car l'accès est conditionné par l'ascension et pour cette raison, sa récupération s'avère difficile. La remontée vers la cabane de Gunther entraîne le silence des personnages et la complicité de la nature dans le blizzard annoncé.

⁴⁵³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 30-31.

⁴⁵⁴ Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 259.

Depuis la montagne, on peut voir ce qui se trouve à sa base. C'est le paysage qui inclut l'espace (R. Assunto). La distance marque la perspective qui rétrécit l'image des villes ou des villages. Paul est un personnage complexe, psychologiquement parlant, dans sa façon de voir et de comprendre la vie et le monde lui-même. Mais ici, il semble être un *outsider*, un étranger. L'instabilité du temps et le brouillard lui-même peuvent être assimilés aux angoisses du personnage de Mihail Sebastian. Depuis le sommet de la montagne, on peut voir un jeu de lumière, ou plutôt un jeu de mise au point. Le brouillard apparaît et empêche l'œil d'appréhender l'environnement. Ces moments où elle s'évapore, laissant la place au soleil, sont des moments où les actants tentent de capturer le plus possible du paysage. Leur emplacement est central, depuis la montagne ils peuvent voir, avec un mouvement de 360⁰, tout ce qui est devenu un espace profane, un espace dont toute trace de sacralité a disparu :

« De ce point, on pouvait voir, quand c'était clair, l'ensemble de Țara Bârsei, jusqu'aux montagnes de Făgăraș. C'était comme une fenêtre du Postăvar ouverte vers la plaine, une fenêtre perdue au début de l'hiver dans les nuages et à travers laquelle, pendant quelques secondes, l'image ensoleillée de Brașov apparaissait le matin, pour disparaître à nouveau dans le néant. Les gens semblaient étourdis par l'image trop hâtive qui clignotait et s'effaçait au loin. »⁴⁵⁵

En d'autres termes, il s'agit d'une séquence qui nous permet d'attribuer à la montagne la qualité d'*axis mundi*. La joie de voir l'espace depuis la base de la montagne peut être comparée à la tentative de l'homme de retrouver le lieu auquel il est habitué. En

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 317.

général, l'individu craint l'inconnu, de tout ce qui le fait sortir de sa zone de confort. Cependant, pour certains personnages, il s'avère être un état qui ne les effraie pas. Par exemple, Paul ne veut plus quitter la montagne, et Gunther se sent protégé par la montagne, mais aussi par le chalet dans laquelle il s'isole. La solennité du lieu, sa sacralité (au risque de l'exagération) est rétablie lorsque le brouillard réapparaît et que l'obscurité s'installe. Je pense que c'est un paysage dans lequel on peut identifier des valences mythiques, et ce parce qu'il marque absolument le personnage et l'entraîne dans le rêve. C'est un lancer dans l'espace qui l'ensorcelle. La comparaison avec la fenêtre de la montagne n'est pas fortuite, car son rôle est de laisser entrer la lumière. D'autre part, il représente, comme le portail ou la porte, un pont entre l'espace intérieur et extérieur, un lien entre l'espace profane et l'espace sacré, le lien entre le paysage et l'espace, la manière dont ils pouvaient accéder à un espace primordial et heureux. Il s'agit pourtant d'un accès conditionnel, où l'on ne peut y accéder qu'en passant par certaines étapes, que l'on peut assimiler à des rites d'initiation. Le blanc, illustré par la présence de la neige, est, selon J. Chevalier, A. Gheerbrant, une couleur d'initiation, qui « devient, dans son acception diurne, une couleur de révélation, d'état de grâce, de transfiguration qui étonne. »⁴⁵⁶ Le blanc est complété par le bleu qui « est un chemin de l'infini dans lequel le réel se transforme en imaginaire. »⁴⁵⁷

Ainsi, le paysage de montagne renvoie dans ce roman à des valeurs multiples et, surtout, au fait que l'espace remplit la fonction de

⁴⁵⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 78.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 79.

représentation de l'espace dans la perspective de la dichotomie sacré-profane (Mircea Eliade), représentation en tant qu'*axis mundi*, centre et paysage dans la conception d'Assunto. Ainsi, une nouvelle dimension de l'espace apparaît dans le champ de la littérature de l'entre-deux-guerres, mais en même temps la plus ancienne dichotomie concernant l'espace : fini/infini. Un espace fini par les limites d'une ville, d'un bâtiment, d'une pièce, un espace infini de la montagne, sans fin, sans bords, impossible de tracer une ligne d'horizon avec l'œil.

Mircea Eliade parvient à rendre, dans une certaine mesure, sa théorie du sacré et du profane dans l'un de ses romans, *Maitreyi*. L'espace qui dénote symboliquement le caractère sacré est le parc où Allan et Maitreyi sont fiancés. C'est précisément cette union et son rituel qui nous permettent de mettre en évidence la fonction de l'espace en question. D'une part, si dans les autres œuvres analysées, l'espace semblait être aménagé pour une reconstruction d'un espace primordial, dans le présent exemple, le sens est inversé dans l'idée que dans un espace qui pourrait être caractérisé par la sacralité, l'individu est intervenu. Bien que le parc conserve des réminiscences du sacré, il devient profane. Ces réminiscences se retrouvent dans le rituel des fiançailles avec une solennité inconnue d'Allan. Le rituel de l'union des deux inclut la terre et les éléments de la nature : « Je me lie à toi, ô terre, pour être à Allan et à personne d'autre. Je grandirai de lui comme l'herbe de toi. (...) Tu m'entends, terre mère, tu ne me mens pas, ma mère (...) La pluie sera notre baiser... »⁴⁵⁸, éléments que Jean Chevalier et A. Gheerbrant définissent comme ayant un caractère

⁴⁵⁸ Mircea Eliade, *Maitreyi*, éd. citée, p. 107.

sacré, ils interviennent dans la société comme garant des vœux. Cependant, ce ne sont que des traces d'une sacralité dans un monde marqué par un sentiment de désorientation, précisément par la désacralisation.

La dichotomie fini-infini qui définit l'espace depuis l'Antiquité, ainsi que celle du sacré-profane, se manifeste sans doute dans le roman de l'entre-deux-guerres. L'image de la mer entremêle cette fonction d'espace, d'être à la fois fini et infini, sacré et profane. La présence de la mer dans le roman *Întunecare* (Cezar Petrescu) n'est pas accidentelle. Son image au début du roman annonce subtilement l'état de malaise qui va dominer le cours de l'action. La promenade de Radu Comșa le long de la falaise avec Virgil Probotă, promenade dominée par le silence, tant de la part des personnages que souligné par la mer calme, annonce la fin du roman, car la mer réapparaît dans un dernier moment de calme avant le jour où tout devait changer. La tendance à observer l'infini dans le topos de la mer n'est pas injustifiée: « La mer était sans limites. Le ciel est sans limites. Tout est calme, grandiose, plein de lumière, inondé de lumière. »⁴⁵⁹ C'est une citation qui démontre que l'espace représente les deux dichotomies annoncées, mais aussi celle de l'*axis mundi*. De ce point de vue, la mer peut être considérée comme le point zéro entre l'enfer et le paradis, entre l'obscurité et la lumière, entre les profondeurs et le céleste, peut-être plus que ne l'est la montagne. Dans ce dernier cas, nous n'avons pas la perspective de l'enfer, de ce qui se trouve « en dessous » de ce que nous pouvons saisir dans notre champ de vision. La mer, quant à elle, englobe ces trois éléments. Elle apparaît comme un pont vers le

⁴⁵⁹ Cezar Petrescu, *Întunecare*, éd. citée, p. 89.

paysage, vers la transcendance, vers ce qui existe au-delà de ce que nous pouvons voir, mais aussi vers l'enfer, de sorte que nous pouvons voir le bord de la mer comme un purgatoire, un lieu d'où l'on peut choisir où aller. Radu Comşa revient sur ce topos marin, complètement changé par rapport au début du roman, ressemblant à un « service de cancérologie ». Le fait que le personnage se suicide en entrant dans la mer peut être considéré comme un geste sacré. Mais « l'eau y est si lourde et maudite qu'elle ne peut recevoir le corps d'un homme qui se noie. »⁴⁶⁰ ce qui montre que même pour elle, ce n'est plus accepté. C'est un espace qui le fait fuir.

La mer s'avère être un topos que d'autres écrivains ont choisi pour le cadrage spatial de leurs œuvres. Tant chez Blecher que chez Holban, la même fonction est esquissée, mais uniquement au niveau de la perception et de la réception, car elle ne peut être identifiée que par analogie. Dans le cas du personnage de Blecher, l'infini de la mer, son accès et l'autre niveau d'interprétation, le profond et l'inférieur, peuvent être associés au désir de libération d'un espace d'obscurité, celui du sanatorium. La descente aux enfers n'existe pas réellement, mais elle est repérable au niveau de la suggestion, car Emanuel souffre d'une maladie incurable. De plus, la mort elle-même est amenée au premier plan, souvent sur les autres personnages. Même la localisation du sanatorium dans une petite ville maritime (Berck) rend compte du double aspect de la mer.

Des représentations de la dichotomie sacré-profane, fini-infini par le biais de l'espace apparaissent également chez G. Călinescu, sur le chemin du domaine de Pascalopol, dans la promenade en traîneau de Rebreanu que Nadina et ses invités font la veille de Noël, ou dans

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 641.

la scène où Ion embrasse le sol, dans la manière dont est aménagé le jardin du domaine de Prundeni (H.P. Bengescu). Mais l'espace qui dénote le caractère sacré au plus haut niveau est l'église. Le roman roumain de l'entre-deux- guerres semble toutefois marquer davantage sa désacralisation. On pourrait dire que la mort est un actant du roman roumain de l'entre-deux-guerres, un personnage commun. Ana, Ion, Avrum, Sia, Prince Maxențiu, Lenora, Drăgănescu, Isa, Radu Comșa, Teofil Steriu, Costache Giurgiuveanu, Silivestru sont quelques exemples. S'il n'y a pas eu de mort réelle, il y a eu sa suggestion. Cependant, la sacralité de l'église est remise en question, et cela peut être démontré avec l'une des séquences du roman de Bengescu, *Concert de muzică de Bach*. Bien qu'il s'agisse d'un enterrement, l'atmosphère semble être à la fête à l'église d'Amzei, avec l'agitation produite par les voitures et les charrettes, la musique militaire, le chœur de l'église. Les gens ne savaient pas exactement qui était mort, il y avait des spéculations. La présence des gens était plus une obligation, donc « la cérémonie était indifférente ».⁴⁶¹ Le seul autre moment où nous pouvons identifier une réminiscence effacée d'un espace sacré est lorsque le chœur de l'église chante. C'est une séquence qui semble arrachée au contexte dans lequel elle se trouvait. C'est la musique qui intervient pour dénoter le caractère sacré de l'église, un caractère sacré même attribué.

La fonction anamnétique qu'exerce l'espace apparaît, là encore, dans plusieurs œuvres. Le fait qu'elle soit plus ou moins soulignée révèle les nuances par lesquelles se crée la différence entre les romans, comme pour les autres fonctions. Car, en fait, leur accent est une re-présentation du contrepoint annoncé dans le titre du

⁴⁶¹ Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert de muzică de Bach*, éd. citée, p. 311.

chapitre. L'analepse permet de créer l'histoire d'un lieu, qu'il soit extérieur ou intérieur. De telles images du souvenir à travers l'espace peuvent être trouvées dans Hortensia Papadat - Bengescu, Cezar Petrescu, G. Călinescu, Liviu Rebreanu, Max Blecher. Lorsque le regard narratif se concentre sur Lenora et sa maladie, la maison qui servait de sanatorium est décrite. C'est l'occasion de se souvenir de cet espace. Son histoire est expliquée, mais aussi celle d'un personnage, Walter. *Drum ascuns* commence par cette image de son mariage avec Lenora. Le sanatorium de Walter avait été construit par le prince Barodin, acheté par le vieil Efraïm et offert à Walter pour Noël : « La veuve avait payé cher l'amour du jeune Walter. »⁴⁶² C'est ici que la description de l'espace fait appel à l'histoire du personnage. On peut voir la même chose se produire dans *Enigma Otiliei*, dans la séquence où Costache Giurgiuveanu raconte de sa famille et comment elle est arrivée à Bucarest. L'analepse saisit même l'image de la ville quand il était jeune : « Il y a dix ans, j'étais assis ici comme dans la forêt. La nuit, les arbres se balançaient avec un sifflement, comme à la campagne. Les maisons étaient clairsemées et on partait d'ici quelques enfants, en passant derrière les casernes, en contournant les Cotroceni... et on débouchait sur la Dâmbovița. »⁴⁶³ Cette séquence est également évoquée par Paul Cernat lorsqu'il observe le goût de Călinescu pour la décrépitude⁴⁶⁴ non seulement à travers ses personnages mais aussi à travers « l'attraction du Vieux ». Le souvenir à travers l'espace se produit lorsque Grigore Iuga et Titu Herdelea se dirigent vers son domaine. De là découlent d'autres fonctions comme celle d'indicateur du statut social ou de témoin du changement, comme

⁴⁶² Hortensia Papadat, *Drum ascuns*, éd. citée, p. 333.

⁴⁶³ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, vol. II, Ed. Tineretului, Bucarest, 1964, p. 176.

⁴⁶⁴ Paul Cernat, *op.cit.*, p.107.

nous l'avons déjà noté. Il en va de même lors de l'histoire de la maison de Gică Elefterescu, qui avait détruit un testament afin d'en prendre possession, ou lors de la description du domaine de Prundeni.

Une forme de souvenir est aussi l'espace de la guerre, même celui du cimetière. Radu Comşa revisite ces lieux en se souvenant des moments de la guerre : les amitiés liées et brisées par l'image de la mort, la façon dont les gens continuent leur vie comme si de rien n'était. L'espace qui était autrefois un espace de guerre est maintenant un endroit différent. Seules les croix restent un signe de ce qui était. Par conséquent, le contrepoint des significations révèle les points communs et les différences entre les romans roumains de l'entre-deux-guerres en termes de re-présentation de l'espace. Les fonctions de ces derniers se situent à la frontière entre le niveau macro et micro en se référant à l'individu ou à la société elle-même de l'époque.

La spécificité de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres est donc marquée par des similitudes et des différences, identifiées tant au niveau de la perception qu'au niveau des fonctions que l'espace remplit.

CHAPITRE V. CONCLUSIONS

La conceptualisation de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres s'est avérée être un chemin difficile, étant donné la multitude de ses significations et sa revendication dans plusieurs domaines. Néanmoins, j'ai réussi à tracer une ligne médiane que j'ai suivie au cours de la présente recherche. Je crois que chaque choix fait au cours de l'analyse est un choix qui trouve sa justification.

À la suite de ce qui a été discuté dans le chapitre introductif, nous pouvons voir les nombreuses significations que prend le concept d'espace. Il est considéré à travers le prisme de différents domaines, étant donné que l'idée d'espace a été développée depuis l'antiquité grecque dans les domaines de la physique et de la philosophie et qu'elle a acquis différentes significations au fil du temps. Aujourd'hui, nous parlons de paires antonymiques telles que fini/infini, proche/lointain, extérieur/intérieur, physique/mental, ou d'espace résultant d'intérêts philosophiques dans la relation entre le monde et l'individu - espace social, espace privé, espace public, espace vécu, espace du bonheur, espace comme discours littéraire. Ainsi, à travers les romans roumains de l'entre-deux-guerres que nous avons analysés, nous avons observé la configuration de chacune de ces paires antithétiques identifiées dans la littérature, dont certaines sont tirées du domaine de la sociologie et utilisées pour interpréter les œuvres littéraires. Tout cela était nécessaire afin de formuler une classification de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres.

Ce que j'ai essayé de faire dans ce chapitre, c'est de retracer les significations que le concept d'espace a acquises au fil du temps. Ce ne sont pas absolument toutes les perspectives, et je n'en avais pas

l'intention, mais j'ai seulement illustré les visions qui ont soulevé des questions au niveau du discours narratif. Ainsi, en rassemblant les théories, j'ai identifié, en plus des caractéristiques de l'espace, les fonctions qu'il remplit dans le roman de l'entre-deux-guerres. Au cours des chapitres suivants, toutes ces observations et questions ont été un point de départ, mais aussi un point d'arrivée, dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, pour trouver ces significations et fonctions de l'espace.

Le deuxième chapitre contient, dès le titre, l'une des dichotomies les plus connues sur le concept d'espace. Le critique littéraire Valeriu Cristea relève également la dichotomie entre espace ouvert et espace fermé, partant de l'idée que la littérature est le reflet de ces deux types : « Reflet de l'existence, toute grande littérature crée une relation entre les deux types fondamentaux d'espace. En commençant par la littérature du déluge, l'aventure du Noé donne une formidable dimension poignante à cette relation ». ⁴⁶⁵ Le roman roumain de l'entre-deux-guerres parvient à illustrer cette relation dans une vue d'ensemble complète, composée de parties de chaque œuvre. La multitude d'éléments définissant les deux espaces est évidente, de sorte que la dichotomie fermé-ouvert acquiert des valences distinctes. L'espace ouvert peut être un espace de bonheur ou, au contraire, de solitude, il implique un danger, car il expose l'individu, mais il représente aussi une échappatoire. Il en va de même pour les espaces clos, qui peuvent souvent devenir étouffants, d'où le besoin d'espaces ouverts. Et les nombreuses œuvres littéraires sur le thème du voyage

⁴⁶⁵ Valeriu Cristea, *op.cit.*, p. 7.

en sont un exemple convaincant. Dans cette perspective, j'ai attiré l'attention sur l'idée d'un *double sens de l'évasion* dans les œuvres de l'entre-deux- guerres choisies pour l'analyse. L'attrait pour Bucarest n'est pas singulier, mais est saisi par plusieurs auteurs, comme nous l'avons vu. Il illustre l'image d'un espace obsédé, convoité par toute personne extérieure à celui-ci. En même temps, c'est lui qui transforme les personnages jusqu'à les détruire. L'évasion devient la seule forme s'en sortir pour certains des personnages.

L'espace extérieur n'est pas seulement un contexte dans lequel se déroule l'histoire des personnages. Il crée l'atmosphère à travers les nombreux passages dans lesquels il apparaît comme témoin. Ce ne sont pas des éléments que l'on peut rassembler sous un dôme. Ils vont au-delà d'un cadrage exact. Mais au-delà, la spatialité extérieure peut être définie dans le cadre d'une classification que l'on retrouve dans la structure du chapitre. La rue, le parc ou le jardin, la plaine, la montagne ou la mer sont des références qui sont configurées sous une forme particulière et deviennent plus qu'un indice spatial par les rôles qu'elles remplissent.

Nous avons commencé l'analyse en abordant le roman objectif ou dorique, selon la classification de Nicolae Manolescu, précisément parce qu'il prouve sa souveraineté sur le subjectif, en ce qui concerne la représentation de l'espace, bien que l'œuvre de Blecher dépasse dans certains moments par la minutie de l'illustration des détails. L'élément le plus important qui semble définir l'espace urbain extérieur est la rue. Quel rôle joue-t-il ?

Tout d'abord, celui de l'orientation, comme l'observe Georges Perec. En même temps, il délimite l'espace et crée une atmosphère, si l'on se souvient du début du roman *Enigma Otiliei*. Nous avons

mentionné la présence/absence de l'éclairage public, qui peut être considéré comme la raison pour laquelle l'architecture de la maison semble si bizarre, voire ridicule avec l'image des grandes fenêtres qui contredisent la hauteur des bâtiments. C'est un passage qui apporte au premier plan un Bucarest d'avant-guerre, étant une *reconstruction monographique* (Paul Cernat). En outre, la rue devient un symbole de l'habitant de Bucarest. Calea Victoriei apparaît dans la plupart des romans de l'entre-deux-guerres, soit simplement mentionnée, soit décrite dans les moindres détails. Elle est un symbole de Bucarest même chez Călinescu, qui saisit sa métamorphose dans *Cartea nunții* dans la scène du trajet en voiture de Jim Marinescu vers le centre. Le modernisme monopolise tellement cet élément spatial qu'on le compare à Broadway. Une vision différente de la rue chez le même auteur, mais c'est une différence de nuance car la rue définit la spatialité urbaine dans les deux cas.

Créer une atmosphère est un rôle que la rue joue également dans les romans de Mihail Sebastian, mais l'environnement urbain ne définit plus complètement la capitale. Les deux romans y font référence. Dans *Orașul cu salcâmi*, on retrouve le même désir de connaître cet environnement urbain, ce qui explique que Gelu et Adriana quittent la ville de D. pour venir à Bucarest. Il s'agit plutôt d'une alternance des deux espaces, et du niveau auquel ils influencent les personnages et vice versa que j'ai tracé et exposé dans l'analyse. En ce qui concerne le deuxième roman, *Accidentul*, j'ai pu constater que la rue et l'environnement de la ville (Bucarest) constituent le prétexte à toute l'action du roman, une histoire qui se déroule dans un environnement complètement différent de celui que j'ai rencontré dans les romans roumains de l'entre-deux-guerres. L'atmosphère est

saisie en fonction du vécu des personnages, comme c'est le cas chez la plupart des romanciers. En d'autres termes, en comparant le rôle joué par un élément important de la formation de l'espace extérieur dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, nous pouvons dire que la similitude est évidente. Le rendu d'une atmosphère à travers les expériences des acteurs. En même temps, on peut aussi parler de différence. Si dans ce dernier roman, la fuite se fait du centre vers les provinces, dans les trois autres cas, la fuite est inversée. De plus, nous pourrions dire que la spatialité du roman roumain de l'entre-deux-guerres est définie par ce syntagme, d'une *fuite à double sens*. Et pas seulement dans le cas de la catégorie de l'espace extra-atmosphérique. C'est également valable dans le cas de l'espace intérieur en ce sens que pour certains personnages, l'espace intérieur représente un lieu de bonheur, de protection, alors que l'espace extérieur inspire la peur et le danger, comme le souligne Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace*, mais pour d'autres, les valeurs attribuées sont inverses, ce qui est particulièrement évident dans l'œuvre de Blecher, mais pas seulement.

D'autre part, ce n'est pas seulement la rue elle-même qui fascine les personnages, mais l'ensemble du tableau d'un Bucarest de l'entre-deux-guerres. Pour Mini, le personnage d'Hortensia Papadat-Bengescu, la « ville vivante » est tout, et toute sortie de celle-ci, volontaire ou involontaire, implique un désir immédiat de revenir dans cet espace. Comme nous l'avons vu tout au long du chapitre, dans la plupart des romans, nous pouvons observer une tentative de retrouver un espace sacré, primordial : la visite au domaine de Leonida Pascalopol, les promenades en calèche du personnage de Blecher, ou celles d'Adriana et Gelu « dans les Vignes », le parc abandonné après

la guerre, les voyages à la mer ou à la montagne, tous deux avec un symbolisme similaire, mais sur des plans différents. Pour Mini, l'espace sacré est représenté par la « Ville » avec tout ce qu'elle englobe : les rues, les restaurants, les maisons, les gens. Ce n'est pas un environnement destructeur, comme le montrent les images de Bucarest de Cezar Petrescu. La fuite de la famille Lipan vers le centre s'avère être la cause de leur échec. L'environnement ne se contente pas de les attirer, mais les transforme, en acceptant des compromis qu'ils n'auraient pas faits autrement. C'est l'espace désiré qui se transforme du rêve au cauchemar, une vision captée dans des tons différents des romans roumains de l'entre-deux-guerres.

La rue devient l'un des symboles de l'espace extérieur dans l'environnement urbain, un lieu qui attire des individus anonymes qui viennent définir cet espace. Elle crée l'atmosphère du roman, mais en même temps elle devient un moyen d'orientation (Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, même chez Cezar Petrescu), un prétexte (Mihail Sebastian), un complice du personnage (Mircea Eliade) de sorte que l'acteur en vient à s'identifier à l'espace, à la ville dans sa totalité, dans une notion proche de celle suggérée par les œuvres d'Hortensia Papadat-Bengescu ou même celles de G. Călinescu. Peut-être plus que de la rue elle-même, on peut parler d'un symbole de la rue, ou de la rue comme leitmotiv du roman roumain de l'entre-deux-guerres à travers la présence d'une seule rue dans la plupart des œuvres: Calea Victoriei.

Les parcs ou les jardins sont une forme de refuge. Chez Max Blecher, par exemple, nous avons constaté que les deux éléments mentionnés sont des *constructions mentales* (Rudolf Arnheim) du personnage dans le sens où il intériorise ce qu'il voit, une théorie

soutenue aussi bien par Gilbert Durand que par Rosario Assunto (une théorie qui se vérifie dans la littérature, comme nous l'avons vu). Les lieux en périphérie de la ville - la descente vers la rivière, les sensations olfactives ressenties - préfigurent les crises du personnage, crises dans lesquelles il perd le contact avec sa réalité. L'espace se métamorphose, entrant en tandem avec les sentiments du personnage, de sorte que l'on peut parler d'un jeu de perception de l'espace, un jeu entre conscient et inconscient. *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu* renverse la théorie de Durand dans le sens où l'espace mental devient un espace physique. Par conséquent, nous pouvons dire que l'espace dans la littérature est une projection de la perception du personnage.

Chez Hortensia Papadat-Bengescu, il ne remplit plus ce rôle de refuge, mais il est similaire dans sa perfection. Le jardin entourant la propriété de la famille Hallipa apparaît comme une tentative de reconstruction d'un espace sacré. Rien n'échappe au modèle, et en son centre se trouve la maison ou le château, une colonie concentrique pourrait-on dire. En même temps, les deux perspectives diffèrent parce que, tandis que dans l'œuvre de Blecher le personnage doit chercher un moyen d'accéder à cet espace, dans l'œuvre d'Hortensia Papadat-Bengescu il s'agit d'un moyen d'évasion, ce qui montre une fois de plus que la spatialité est définie dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres comme une *évasion à double sens*.

Le parc apparaît également comme un refuge, comme un désir d'échapper à la ville, dans *Oraşul cu salcâmi*. Cette fois, l'espace joue le rôle de complice des personnages, de l'amour qui naît entre eux. C'est un retour à un espace primordial qui entraîne avec lui l'histoire de Daphnis et Chloé. Le même rôle est joué par le parc/jardin dans un des romans de Mircea Eliade, *Maitreyi*, mais dans l'œuvre de Liviu

Rebreanu, le jardin est un espace qui *encombre*, qui isole le personnage de tout ce qui est extérieur, de la liberté. C'est une juxtaposition différente du jardin du sanatorium. Alors que chez Blecher la limitation était donnée par l'état physique du personnage, chez Rebreanu c'est l'état mental qui l'empêche de sortir de l'espace clos du sanatorium.

Quant au rôle joué par les nombreux paysages de montagne, de plaine et de mer, nous avons dit qu'ils apparaissent comme une réminiscence d'un espace sacré, étant donné leur choix même. Au niveau symbolique, la montagne et la mer signifient l'idée d'ascension ou de déclin. Dans le cas du roman de Mihail Sebastian, l'espace s'empare complètement des personnages de telle sorte qu'ils ne quittent pratiquement pas cet espace. La mer peut avoir des valeurs positives, de retrouvailles (Blecher) mais, en même temps, au pôle opposé, on peut distinguer l'image du suicide de Radu Comşa, où la mer apparaît comme un espace qui chasse l'homme, comme elle apparaît à la fin du roman *Întunecare*. Une double valence de la mer, du refuge et de l'enfer. Une valence qui, chez Călinescu, se perd dans le néant, une utopie métamorphosée en dystopie.

Le troisième chapitre montre comment une même catégorie d'espace remplit la même fonction, mais diffère par ses nuances. Et il ne s'agit pas seulement d'espace intérieur ou extérieur, ou d'une des composantes de ces deux catégories. Dans le cas de chaque espace individuel, nous pouvons voir les différents aspects au niveau de la nuance. Dans ce chapitre, nous sommes partis de l'idée d'analyser la catégorie d'espace intérieur-fermé et nous avons suivi pas à pas les principales sous-catégories, en partant de la maison et du sanatorium et de la chambre comme partie intégrante des deux, en

poursuivant avec le restaurant et la taverne, les lieux chargés dans certaines cas d'une valeur décisionnelle, et se terminant par de différents types d'espaces qui marquent soit le statut social de certaines personnes, soit la transition entre deux espaces. Dans ce chapitre, comme dans le précédent, nous avons pu observer le jeu de perspectives entre intérieur/fermé et extérieur/ouvert. Nous avons vu que dans de nombreux romans roumains de l'entre-deux-guerres, l'espace intervient et complète les portraits des personnages. Il peut sembler surprenant de placer ces deux éléments spatiaux sous la même coupole, mais dans ce cas, c'est explicable. La maison remplit généralement une fonction primaire, celle d'habitation, tout en ajoutant des rôles tels que la protection. Le sanatorium remplit le même rôle pour les personnages d'Hortensia Papadat-Bengescu et de Max Blecher, bien que dans le cas de Cezar Petrescu, il soit limité à son objectif initial, à savoir le soin des patients. C'est un espace qui devient complice dans certains cas et torture dans d'autres.

Nous avons montré que la théorie de Gaston Bachelard sur la classification des espaces fermés dans la catégorie des espaces heureux ne se confirme pas dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Le plus souvent, on peut parler d'une théorie renversée de sorte que le salon, la maison ou le jardin deviennent des « espaces maudits », et que la paix et la protection viennent de l'espace extérieur matérialisé sous des formes telles que la rue, le parc, les voyages hors de la ville. Après avoir analysé les œuvres, nous avons choisi celles où l'espace s'impose directement (dans la plupart des cas), et rarement, indirectement. Ainsi, je suis partie de la représentation du sanatorium dans les romans de Max Blecher, qui impose une autre vision du monde transposée dans le territoire de la littérature. Entre

l'espace et l'individu, il existe une relation d'interdépendance, comme nous l'avons vu au chapitre I, une relation dans laquelle l'espace détermine la personne et vice versa, des théories dans lesquelles la perception individuelle diffère de la perception collective, ou encore une perspective dans laquelle nous parlons d'un espace concrétisé au-delà de ce que nous pouvons capturer dans notre champ visuel, appelé infini, intangible, méta-espace, construction mentale, espace mental. Dans les romans de Blecher, la relation établie entre l'espace et le personnage est représentée dès le début, par le lien entre l'espace physique intérieur/extérieur et l'espace mental, qui désigne les corrélatifs du topos blecherien. Pour le personnage, c'est l'espace dans lequel il se trouve qui provoque la crise d'identité, et chaque reconquête de l'identité, chaque réveil de la rêverie, entraîne une nouvelle perception de l'espace physique, de sorte que ces transformations dénotent l'influence du personnage sur l'espace, et l'impact avec les deux mondes est évident. En même temps, c'est l'espace qui marque la différence entre la rêverie et la réalité du personnage. D'autre part, *Întâmplări din irealitatea imediată* fait ressortir un élément important, à savoir que chaque personne importante dans la vie du personnage est liée à un élément spatial. Si dans l'atelier de machines à coudre était Clara, l'image de Walter est liée à la cave déserte qui « sentait l'humidité ». La rupture de la relation avec cette personne signifiait aussi rompre l'espace qui les unissait. Le lien entre le personnage et l'espace est évident, un espace dans lequel les rôles de dominé et de dominant sont interchangeable. Il en va de même pour *Inimi cicatrizate*. Là encore, la relation entre l'espace et le caractère est une relation d'interdépendance. Apparaissent la salle des malades, la salle de radiologie, la salle à manger, autant de catégories

qui constituent l'espace du sanatorium. Le roman blecherien se définit comme un roman de terreur, de douleur, d'enfer, mais un roman qui s'adapte et auquel ceux qui s'y trouvent s'adaptent. L'image se trouve également dans *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, mais les catégories d'espace repérées précédemment sont nuancées de sorte que l'espace intérieur du sanatorium justifie l'image d'un espace terrifiant. Dans ce sens, j'ai remis en question le couloir du sanatorium, le lieu où tout se termine, et j'ai pu mettre en évidence deux valeurs de l'espace intérieur/fermé. Premièrement, le couloir témoigne de la souffrance et de la douleur, et deuxièmement, sa présence révèle la conscience de la maladie. Trois étapes du séjour d'un patient dans le sanatorium sont mises en évidence à travers l'espace. La première étape est celle de l'admission, marquée par l'état de choc à la vue du sanatorium et des malades, la deuxième période d'hébergement où le nouveau venu devient un des autres (la salle à manger) et la dernière période représentée par ce couloir. Les œuvres abondent de ces images macabres (j'exagère peut-être). En rappelant les retours au sanatorium des promenades en calèche du personnage, on peut saisir cet aspect. Le sanatorium se transforme en quelque chose d'insupportable, un enfer que le personnage blecherien espère pouvoir abandonner pour quelque chose de meilleur. Et il y parviendra, mais il ne fera qu'atteindre un état de solitude beaucoup plus féroce.

Dans les œuvres de Bengescu, cependant, des différences de nuance apparaissent. Deux points d'intersection (la prédominance de l'environnement urbain et la présence du sanatorium), et de nombreuses différences. Alors que dans l'œuvre de Blecher, l'espace est marqué par la représentation du sanatorium et par la prédominance de l'influence des espaces clos (le couloir, la salle à manger et la

chambre) entrecoupés d'images de l'espace physique extérieur, chez Hortensia Papadat-Bengescu, l'image du topos est plutôt une fresque sociale, car le milieu auquel appartiennent les personnages est celui qui dicte leur comportement, de sorte que l'espace est lié à la catégorie sociale à laquelle appartiennent les personnages. L'étroite ressemblance entre les topos des deux écrivains apparaît dans le troisième roman, *Drum ascuns*, où le fil narratif suit cette fois Lenora, Walter et Coca-Aimée, avec des références à Elena et Marcian. C'est un lien mais faible, parce que dans ce roman, apparaît l'évidence présente du sanatorium, la description de celui-ci apparaît, mais pas du point de vue du patient, comme chez Blecher. Cette fois, le patient sera Lenora, et la perspective liée à cet espace émerge de l'image qu'en ont les autres personnages. De plus, l'image du sanatorium complète le cadre du personnage de Walter, et non les patients, comme chez Blecher. L'espace remplit donc deux fonctions : un lieu de soins pour les patients et un logement pour les membres de la famille. En revanche, la manière dont la présence de Lenora dans son appartement se fait sentir, influence l'espace sans y apporter de changements, reste intéressante. En même temps, Coca-Aimée voit le sanatorium comme un moyen d'entrer dans une autre catégorie sociale, comme sa sœur Elena Drăgănescu, et dans ce sens elle apporte de nombreuses transformations à l'espace. C'est donc un espace qui apparaît dans les œuvres des deux auteurs, dans les deux cas marqués par l'image de la mort, un espace qui se distingue par sa nuance. Au même niveau de différenciation, elle est également représentée dans le roman *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, où le sanatorium et la maladie deviennent un prétexte pour expliquer un crime. Ici, il n'y a aucune prise de conscience ou acceptation de sa propre condition de la part

du personnage, Puiu Faranga. Mais c'était censé être une évasion qui se transforme en réalité. L'impact du lieu est similaire à celui de l'écriture de Blecher. Le blanc complète l'image du sanatorium, une couleur qui, à l'époque, marquait l'environnement sanitaire. D'un autre point de vue, nous voyons que chez Blecher et Hortensia Papadat-Bengescu, la privation n'est pas totale, les personnages pouvant quitter cet espace (promenades en calèche, par exemple, ou sortie dans la cour le dimanche), mais chez Liviu Rebreanu cette liberté est supprimée. Puiu Faranga est autorisé à quitter sa chambre pour se rendre dans le jardin du sanatorium, accompagné de son gardien. Mais ce n'est qu'une fausse liberté, l'image de Puiu regardant à travers les barreaux de la clôture qui entoure la cour du sanatorium. L'isolement ne s'arrête pas là, car le médecin demande aux personnes qui l'accompagnent de quitter le sanatorium. C'est un isolement imposé de tout ce qui est extérieur.

Cezar Petrescu rend dans son roman *Întunecare* la même image de la chambre - celle du sanatorium où Radu Comșa est blessé à la guerre. La similitude avec les autres œuvres provient de la façon dont l'espace influence le changement du personnage et de sa condition de manière radicale. Mais ce qui diffère, c'est que dans le contexte du déroulement de l'action pendant la Première Guerre mondiale, les hôpitaux du front apparaissent comme une transformation d'un espace ayant une autre finalité, comme celle de l'éducation, à savoir le bâtiment scolaire. Au contraire, Radu Comșa se sent aussi enchaîné dans son propre corps. Le même désir de mort ou la même conscience de la mort se retrouve chez les autres personnages.

L'analyse de l'espace intérieur s'est poursuivie par l'étude d'une autre composante de l'espace intérieur, la maison. Il s'agit d'une catégorie spatiale multiforme et souvent différente. Dans le roman *Fecioarele despletite*, cet espace de vie apparaît comme l'image du domaine de Prundeni, un lieu qui annonce le changement. À côté, la maison des Rimi est représentée, marquant à nouveau la transformation, puisque la simplicité qui la caractérisait dans le premier roman se perd au cours des autres romans. Dans le *Concert de muzică de Bach*, la maison d'Elena Drăgănescu est l'espace intérieur prédominant, qui se distingue par son élégance. L'espace clos comme refuge apparaît dans le cas de Maxențiu qui, fatigué des corvées du monde, se retire dans sa chambre. *Drum ascuns* donne également un autre aspect au rôle de l'espace intérieur à travers la présence de l'orphelinat. Même si elle n'est pas évidente dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, elle est supplantée par la présence de la typologie de l'orphelin. Dans Hortensia Papadat-Bengescu, la spatialité est présente comme une ligne fortement dessinée qui, vers la fin, devient difficile à remarquer, mais dont on sait qu'elle existe.

Il est évident que l'espace intérieur représenté par la maison et la chambre est illustré dans la plupart, sinon la totalité, des romans de l'entre-deux-guerres. Sous une forme ou une autre, ils apparaissent dépeints en détail ou comme simple prétexte dans tous les romans.

Dans le cas du roman calinescien, *Enigma Otiliei*, la maison apparaît dans la lumière sombre de la rue. Tout au long de l'analyse, nous avons suivi la description de la maison Giurgiuveanu et essayé de trouver une explication différente de ce qui a déjà été dit à son sujet. Nous avons discuté de la possibilité qu'une telle perception soit due à l'éclairage public. Au-delà, nous avons trouvé de nombreuses

contradictions. La première est l'image des fenêtres, à laquelle s'ajoute l'apparition d'un élément architectural utilisé dans l'ornementation des édifices religieux (cathédrales), le rôle de la rosace gothique étant évidemment celui d'embellir, mais aussi de faire entrer la lumière. Ici, il entre en contradiction avec le style architectural utilisé car la maison est manifestement destinée à l'habitation. De plus, cet élément architectural représente un mode de vie qui n'a rien à voir avec le cadre dans lequel se déroule l'action du roman, au début du XXe siècle. Cependant, la maison de Costache Giurgiuveanu (comme nous l'apprenons lorsque Félix rencontre son oncle) est une maison qui a perdu son charme. La balustrade en fer est une barrière, mais la petite porte est ouverte. C'est comme s'il y avait un repli de l'extérieur vers la protection que peut offrir l'espace intérieur, selon la théorie de Gaston Bachelard. Mais une autre nuance contradictoire apparaît. Si elle offre une protection, pourquoi la maison semble-t-elle déserte ? Ou est-ce précisément ce que l'on veut ? Si vous « n'existez pas », êtes-vous protégé ? Par conséquent, le décalage entre leur grandeur et l'aspect de la maison est l'opposition même que souligne l'essayiste français: refuge - protection/isolement de l'extérieur. C'est une évasion du monde, du monde du centre, de la capitale, un monde dans lequel Félix vient d'un autre monde, celui des provinces, reprenant l'idée d'une *évasion avec un double sens*. D'autre part, la maison est une forme d'organisation spatiale, une dimension de la spatialité dans laquelle se forme ou se reproduit l'identité des personnages, et les éléments qui la composent le démontrent : l'escalier vieilli par le temps, un *axis mundi* affecté par le passage du temps ou les meubles couverts qui donnent l'impression que personne n'habite la maison. Par conséquent, le point soulevé en évoquant la théorie des

philosophes modernes sur la relation entre l'individu et l'espace, et rapporté dans la fiction romanesque de l'entre-deux-guerres, nous voyons que la relation entre les deux instances narratives est une forte interdépendance. L'isolement de Giurgiuveanu est une protection masquée, car l'espace clos, censé offrir la sécurité (Gaston Bachelard), joue ici un autre rôle, celui d'exprimer la solitude et la peur. Dana Percec⁴⁶⁶ souligne ce côté antithétique de la théorie de Bachelard: «Enclos signifie solitude, exposition et danger, la protection n'étant qu'une apparence. Les espaces traditionnellement positifs - le jardin, la maison des personnages, la chambre à coucher, le refuge - sont progressivement altérés, perdant leurs attributs originels, l'air de familiarité, la chaleur rassurante, et sont livrés à la promiscuité. Ils deviennent des lieux peu sûrs, inquiétants, où l'indiscrétion, la violence et même la mort guettent à chaque tournant.»⁴⁶⁷ Une représentation différente de l'idée de maison est celle de la demeure et du domaine de Leonida Pascalopol, car elle se distingue par l'élégance de ses éléments, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Et non seulement le manoir, mais aussi son appartement à Bucarest inspire le même air. En ce qui concerne Pascalopol, on ne peut pas parler d'un espace qui s'est rebellé de la même manière que Costache Giurgiuveanu. En revanche, la maison d'Agripina, la tante de Stănică Rațiu, apparaît. Nous avons vu que la chambre à coucher est une chambre dans laquelle il y a de nombreuses icônes (sur le mur est, soulignant le côté religieux, un côté également mis en évidence dans les scènes liées à la mort et à l'enterrement de Costache Giurgiuveanu), trois cierges d'église, deux cadres contenant des photographies des membres de la

⁴⁶⁶ Dana Percec, éd. citée, p. 104.

⁴⁶⁷ *Ibidem*

famille, y compris Stănică Rațiu, qui étaient sur le mur à côté du lit, et un autre mur était couvert par une étagère contenant toutes sortes de composants d'une vaisselle: des verres, des pots, des ustensiles de cuisine, des casseroles, des bouilloires, des tasses, des assiettes avec des dessins, ainsi que tout un inventaire de quelques de vieilles choses qui donnaient à la pièce un air de vieux musée. L'espace physique intérieur capture donc la mentalité d'un vieil homme dans cette description (« C'est comme ça que les choses se faisaient autrefois ! il trouve le même que l'année précédente, dans les mêmes circonstances»⁴⁶⁸) qui semble répéter la même chose à chaque fois. Il ne s'agit pas d'une situation unique. Costache Giurgiuveanu a la même manie, une manie qui s'explique par le fait que cette action de rassembler des choses dans la maison, utiles ou non, de transformer la maison en entrepôt, leur apporte sécurité et stabilité. En d'autres termes, ce n'est pas l'espace intérieur en lui-même qui leur apporte la sécurité, mais les éléments qui le composent. L'espace, au contraire, est celui de la solitude.

« La maison aux mites » dénote également le même contraste, et la théorie bachelardienne est à nouveau réfutée. Les photographies de personnes totalement inconnues, vieilles, poussiéreuses, l'album photo, apparaissent. La table en noyer, la porte avec ses rainures trop hautes dominées par des pignons grecs, « le poêle en maçonnerie vernie, avec des colonnes ioniques et des ornements grandiloquents, toujours soutenu par la cheminée noircie par des fils de fumée préluant à travers la porte en laiton par un bouquet de plumes de paon»⁴⁶⁹ donnaient un air sombre à la pièce. Jim tente de s'identifier à

⁴⁶⁸ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, éd. citée, p. 96.

⁴⁶⁹ *Idem*, *Cartea nunții*, éd. citée, p. 22.

cet espace en le touchant, en essayant de comprendre son utilité. Le mépris de la même manie de conserver les choses, que l'on retrouve également chez Giurgiuveanu ou Agripina, est clairement représenté dans ces lignes, une manie reprochée à ceux qui vivaient dans cette maison. Cependant, contrairement à la maison Giurgiuveanu, où le temps ne fait qu'accentuer l'aspect solitaire et morne de la maison, la « maison aux mites » est complètement transformée à la fin de *Cartea nunții*. C'est une caractéristique qui distingue l'espace de ce roman d'autres œuvres telles que celles de Bengescu, Blecher, Anton Holban ou Mihail Sebastian. Renaissance par le biais d'un nouvel espace, dans lequel la notion de temps n'est plus altérée, qui n'est plus le gardien d'un temps passé. Mais ce qui n'échappe à personne, c'est l'effet comique de ce changement, car il est poussé à l'autre extrême. En d'autres termes, la ligne commune se dessine par le cadrage des actions dans l'espace urbain, surtout celui de Bucarest, par la référence à des lieux qui existent dans de nombreuses œuvres de l'entre-deux-guerres, et qui apparaîtront aussi dans l'après-guerre jusqu'aux postmodernes ou aux contemporains, par la présence de maisons et leur description qui semblent avoir des notes communes, par les rôles identifiés de la pièce ou de la chambre, par les valences qu'elles acquièrent. Cependant, à travers les mêmes éléments sont mises en évidence les nuances qui les différencient, de sorte que naît un contrepoint de la spatialité du roman roumain de l'entre-deux-guerres.

Dans les romans de Mihail Sebastian, on a le sentiment que la représentation de l'espace s'arrête là où elle aurait dû continuer, du moins dans *Orașul cu salcâmi. Accidentul*, cependant, fournit

d'abondantes images de l'espace, tant intérieur qu'extérieur. La maison de Gunther Grodeck se distingue quelque peu du modèle des autres maisons mises en avant, précisément en raison de son isolement du reste du monde. De plus, c'est une maison à laquelle seuls Paul et Nora ont accès de l'extérieur.

L'espace physique intérieur de ces derniers romans est défini par des topos communs (maison, chambre, salon) ou distincts (chalet). La maison apparaît dans les œuvres de Călinescu comme un espace de solitude si l'on pense à la maison Giurgiuveanu ou au "maison aux mites" parce que ce n'est pas l'espace intérieur lui-même qui leur donne la sécurité dont ils ont besoin, mais les choses qui le composent, devenant ainsi une barrière au temps qui finira par disparaître. La chambre devient un espace de confidences, de connaissances (Felix et Otilia, Jim et Vera, Gelu et Adriana, Paul et Nora). C'est un refuge de la communauté, mais la suggestion de refuge diffère d'un personnage à l'autre.

J'ai également pu constater que les romans de Cezar Petrescu évoquent cet espace fermé de la maison et de la chambre d'une manière différente, car les deux romans sont marqués par la révolte, sous une forme ou une autre. Ce qui est certain, c'est qu'il représente l'espace d'un Bucarest qui « prend tout », un espace indifférent aux gens, et la perspective du prince Mușat qui revient dans les dernières lignes du roman est une vérité : un Bucarest qui attire et détruit. L'œuvre d'Eliade ne laisse pas non plus de côté l'indice spatial intérieur. L'histoire entre Allan et Maitreyi est une histoire qui naît, se consomme et se termine dans un espace désigné comme une chambre, une bibliothèque ou un bureau. J'ai remarqué que la découverte de la pièce entraîne l'énumération de ses éléments. À partir d'éléments

structurels comme la fenêtre haute, dont le rôle est défini par l'idée de pénétration de la lumière, mais aussi par celle de connexion avec l'espace extérieur, mais qui est barrée de barreaux, dont on peut déduire une nécessité de protéger l'espace intérieur de tout danger extérieur, ou les murs dont la couleur est le vert, qui symbolise, selon Jean Chevalier et Gheerbrant, un état d'être entre l'infini représenté par le bleu et l'enfer représenté par la couleur rouge. Les autres éléments dénotent la simplicité. Le travail d'Eliade n'est pas un travail où l'espace devient un personnage comme chez Blecher ou Cezar Petrescu, mais plutôt un espace qui devient un prétexte, le rôle prédominant étant de cadrer l'action des œuvres, auquel s'ajoutent des nuances telles que celle du refuge, ou au contraire, de la fuite de l'espace clos. Dans le cas de Holban, on peut parler d'une conception délibérément choisie de l'espace et de sa représentation, préférant laisser le lecteur découvrir l'essence des choses, n'offrant que des indices. La même valeur et la même nuance de la spatialité apparaissent également dans le roman de Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, où les descriptions détaillées d'une spatialité intérieure apparaissent très rarement. Il n'y a que quelques moments dans la longue chaîne d'événements. En suivant le roman de Rebreanu, j'ai pu voir que l'espace, à travers ses éléments, peut être considéré comme instigateur de la rébellion du désir de le maîtriser. L'idée de sacralité est vague si on se réfère à l'espace extérieur, mais si on se réfère à l'espace intérieur, on peut dire qu'elle s'évapore. Ernest Bernea⁴⁷⁰ affirme que dans la mentalité rurale, l'espace acquiert des valeurs divergentes, de sorte qu'il existe

⁴⁷⁰ Ernest Bernea, *op. cit.*, p.19-39.

des « mauvais endroits », des « bons endroits » et des endroits « protégés ». Tout cela est lié à la tradition, qui est encore présente dans les campagnes. Un exemple de « mauvais endroits » est l'espace affecté par le *jeu des mauvaises fées*, ces jeunes filles dont la mort a été provoquée (noyade ou meurtre) et qui apparaissent dans les *coins* d'une ruelle, d'une maison ou d'un jardin. Les domaines du roman *Răscoala* semblent être marqués par un tel jeu, car l'espace intérieur se transforme au cours de l'action en un espace de terreur, d'enfer (la plupart des manoirs sont incendiés), un espace marqué par la mort. Le passage de l'utopie à la dystopie ou à la contre-utopie se produit non seulement à la campagne, mais aussi en ville, comme nous l'avons vu, dans le sens où Bucarest est considéré comme « Arcadie » lorsque la fuite se fait de l'extérieur vers le centre et que les attentes sont déçues.

Dans le deuxième sous-chapitre, j'ai pu constater que le restaurant et la taverne sont des éléments qui définissent la spatialité du roman de l'entre-deux-guerres. Des scènes incluant les deux espaces apparaissent dans la plupart des romans, mais elles n'ont pas toutes le même impact et les mêmes conséquences dans le déroulement des événements qui constituent le fil narratif. À travers les exemples donnés, j'ai essayé de mettre en évidence l'importance d'un élément constitutif de la spatialité intérieure dans le roman de l'entre-deux-guerres. Pour cette raison, les images de la spatialité urbaine et rurale sont analysées, car, bien qu'elles semblent avoir le même objectif, elles diffèrent en nuances, comme je l'ai montré. Le restaurant ne représente pas le début d'une révolte comme la taverne, mais est plutôt un moyen de caractériser les personnages et leurs attitudes, sans impact sur la communauté. Dans l'environnement

urbain, le rôle de la taverne est repris par un autre élément de spatialité, cette fois-ci extérieure, la rue.

Le dernier sous-chapitre met en évidence un concept distinct concernant la question de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, à savoir celui de la transition, une transition mise en évidence par la présence d'une catégorie d'espace fermé comme le compartiment de train. J'ai pu retracer comment il est configuré, où il apparaît et quel est son rôle. Dans le cas de Călinescu, elle apparaît comme un prétexte, dans celui de Mihail Sebastian comme un moyen de poursuivre l'histoire et de nuancer les personnages, ce qui, avec le chemin parcouru, complète l'image de la transition, car ici aussi il s'agit d'une fuite. Ainsi, le compartiment du train constitue la forme de transition d'un lieu à un autre, comme chez Călinescu, mais la transition n'est plus une transition vers le centre, vers Bucarest, mais une transition vers la province, vers l'extérieur. L'idée de transition et de changement apparaît également chez Cezar Petrescu, où le compartiment de train apparaît au début du roman *Calea Victoriei*, avec l'arrivée de la famille Lipan dans la capitale et d'Ion Ozun, de telle sorte que l'espace ne représente pas seulement la transition d'un lieu à un autre, mais la métamorphose des personnages eux-mêmes. Elle apparaît également comme un prétexte dans le roman de Rebreanu, *Răscoala*, lorsqu'on a remis en question « la question paysanne » dans une conversation dans le train. Les dernières images marquantes sont celles qui apparaissent dans les œuvres de Max Blecher, qui soulignent à leur tour, au-delà du passage d'un espace à un autre, la transformation du personnage. Dans ces écrits, le compartiment du train met en évidence un aspect funèbre, comme

nous avons pu le voir dans l'analyse, par le fait que le personnage finit par voyager en train dans le wagon destiné au transport des cercueils.

Le dernier chapitre de la recherche a apporté des réponses aux questions soulevées dans le chapitre théorique concernant l'applicabilité des multiples significations du concept d'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres, devenant ainsi un *contrepoint de significations*. Nous avons constaté que l'espace n'est pas seulement un décor pour le déroulement de l'action, mais qu'il remplit plusieurs fonctions telles que la création d'une atmosphère, la caractérisation des personnages, la complicité du personnage, l'évasion par le passage d'un lieu à un autre, passage qui entraîne souvent la destruction des idéaux et la métamorphose de l'individu, jusqu'à la perte d'identité. Il est un témoin silencieux de l'action, mais aussi des changements qui se produisent, illustrant les dichotomies sacre-profane, fini-infini, représentant des images de l'*axis mundi* ou rappelant le passé. Comme nous l'avons vu tout au long du chapitre, toutes ces fonctions convergent vers un seul point : la relation d'interdépendance entre l'espace et le personnage. D'autre part, nous pourrions voir comment la théorie kantienne de l'espace est illustrée dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres. Les scènes dans lesquelles le personnage de Blecher découvre la villa Elseneur en sont un bon exemple.

Les exemples ont étayé les affirmations ci-dessus et ont permis de faire un contrepoint des significations à travers le schéma proposé au début du chapitre, schéma qui est illustré dans la Fig.1, mais aussi dans la synthèse faite dans les tableaux illustrés ci-dessus. Ce n'est que maintenant que nous pouvons dire que l'image spatiale du roman roumain de l'entre-deux-guerres a pris forme. Il n'est pas parfait, et je

ne le prétends pas. Elle peut être complétée, étant donné que l'espace est un concept interdisciplinaire.

En partant des apports de l'analyse littéraire, révélés par l'approche de l'espace dans le roman de l'entre-deux-guerres (identification des catégories et sous-catégories d'espace, leur exemplification comparative pour mettre en évidence les similitudes et les différences, l'identification des fonctions, la création de la problématique de l'espace dans le roman roumain de l'entre-deux-guerres en relation avec les personnages), des directions de recherche futures peuvent être esquissées, comme l'extension de l'analyse au domaine sociologique et anthropologique en saisissant le rôle de l'espace dans la formation des éléments sociaux et culturels ou des relations entre les personnages, l'extension de la recherche incluant d'autres romans de l'entre-deux-guerres, l'analyse de l'espace dans le roman roumain de différentes périodes et tendances littéraires. En outre, une autre direction de recherche pourrait être une analyse comparative de l'espace en référence aux romans roumains et européens de différentes périodes et tendances littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS

- BLECHER, Max. *Întâmplări din irealitatea imediată*, Ed. Art, București, 2011.
- BLECHER, Max. *Inimi cicatrizate*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1995.
- BLECHER, Max. *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*, Ed. Art, București, 2009.
- CĂLINESCU, G. *Enigma Otiliei*, vol. I, Ed. Tineretului, București, 1964.
- CĂLINESCU, G. *Enigma Otiliei*, vol. II, Ed. Tineretului, București, 1964.
- CĂLINESCU, G. *Cartea munții*, Ed. pentru literatură, București, 1969.
- ELIADE, Mircea. *Nuntă în cer*, Ed. Minerva, București, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Maitreyi*, Ed. Minerva, București, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Întoarcerea din rai*, Ed. Rum-Irina, București, 1992.
- HOLBAN, Anton. *Ioana*, Ed. Minerva, București, 1984.
- HOLBAN, Anton. *O moarte care nu dovedește nimic*, Ed. Minerva, București, 1987.
- HOLBAN, Anton. *Jocurile Daniei*, Ed. Minerva, București, 1987.
- MIHĂESCU, Gib I. *Brațul Andromedei*, Ed. Minerva, București, 1978.
- PAPADAT-BENGESCU, Hortensia. *Fecioarele despletite*, Ed. Eminescu, București, 1982.
- PAPADAT-BENGESCU, Hortensia. *Concert de muzică de Bach*, Ed. Eminescu, București, 1982.
- PAPADAT-BENGESCU, Hortensia. *Rădăcini*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1974.
- PAPADAT-BENGESCU, Hortensia. *Rădăcini*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1974.
- PAPADAT-BENGESCU, Hortensia. *Drum ascuns*, Ed. Eminescu, București, 1982.
- PETRESCU, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Ed. Tineretului, București, 1968.
- PETRESCU, Cezar. *Calea Victoriei*, Ed. Minerva, București, 1982.
- PETRESCU, Cezar. *Întunecare*, Ed. Albatros, București, 1980.
- REBREANU, Liviu. *Ion*, Ed. Cartea românească, București, 1979.
- REBREANU, Liviu. *Rășcoala*, vol. I, Ed. de stat pentru literatură și artă, București, 1960.
- REBREANU, Liviu. *Rășcoala*, vol. II, Ed. de stat pentru literatură și artă, București, 1960.
- REBREANU, Liviu. *Ciuleandra, Catastrofa și alte nuvele*, Ed. Litera Internațional, București - Chișinău, 1997.
- SEBASTIAN, Mihail. *Accidentul*, Ed. pentru literatură, București, 1969.
- SEBASTIAN, Mihail. *Orașul cu salcâmi*, Ed. pentru literatură, București, 1969.
- STENDHAL, *Roșu și negru*, trad. Gelu Naum, Ed. pentru literatură universală, București, 1968.

DICIONNAIRES

****Mic dicționar filosofic*, Ed. Politică, București, 1969.

CHEVALIER, Jean ; Alain GHEERBRANT. *Dicționarul de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I, A-D, trad. Micaela Slăvescu et Laurențiu Zoicaș, Ed. Artemis, București, 1993.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicționarul de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. II, E-O, trad. Micaela Slăvescu et Laurențiu Zoicaș, Ed. Artemis, București, 1993.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicționarul de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, P-Z, trad. Micaela Slăvescu et Laurențiu Zoicaș, Ed. Artemis, București, 1993.

VOLUMES D'ÉTUDES

THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

AXINTE, Șerban. *Definițiile romanului: de la Dimitrie Cantemir la George Călinescu*, Ed. Timpul, Iași, 2011.

BAHTIN, Mihail. *Probleme de literatură și estetică*, trad. Nicolae Iliescu, Ed. Univers, București, 1982.

BACHELARD, Gaston. *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005.

BRÂNZEU, Pia (coord.). *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan. Heterocosmosuri/heterotopii*, Ed. Art, București, 2011.

CERNAT, Paul. *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009.

CRISTEA, Valeriu. *Spațiul în literatură – formă și semnificații*, Ed. Cartea românească, București, 1973.

CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Ed. Minerva, București, 1975.

ECO, Umberto. *Șase plimbări prin pădurea narativă*, trad. Ștefania Mincu, Ed. Pontica, Constanța, 1997.

ECO, Umberto. *Istoria târâmurilor și locurilor legendare*, trad. Oana Sălișteanu, Editura Rao, București, 2014.

ELIADE, Mircea. *Sacrul și profanul, Ediția a III-a*, trad. Brîndușa Prelipceanu, Ed. Humanitas, București, 2013.

GENETTE, Gérard. *Figuri*, selecție, trad. Angela Ion ; Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1978.

GLODEANU, Gheorghe. *Poetica romanului interbelic românesc. O tipologie posibilă. Ediția a III-a, revăzută și adăugită*, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2013.

- LEFTER, Ion Bogdan. *Scurtă istorie a romanului românesc*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001.
- MANOLESCU, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu asupra romanului românesc*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1999.
- MORETTI, Franco. *Grafițe, hărți, arbori. Literatura văzută de departe*, trad. Cristian Cercel, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2016.
- NEȚ, Mariana. *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Ed. Univers, București, 1989.
- PAMFIL, Alina. *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul interbelic românesc*, Ed. Dacopress, Cluj Napoca, 1993.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, seconde édition, Paris, Éditions Galilée, 2000.
- POPA, Ionel. *Spațiul în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Limes, Cluj, 2017.
- RĂSUCEANU, Andreea. *Bucureștiul literar: șase lecturi posibile ale orașului*, Ed. Humanitas, București, 2016.
- REY, Pierre Louis. *Le roman*, Ed. Hachette, Paris, 1992.
- TALLY JR., Robert T., *Spatiality*, Ed. Routledge, London, 2013.

LE DOMAINE DES ARTES

- ARNHEIM, Rudolf. *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator. Ediția a II-a*, trad. Florin Ionescu, Ed. Polirom, Iași, 2011.
- ASSUNTO, Rosario. *Peisaj și estetică*, vol. I, trad. Olga Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1986.

LE DOMAINE DE LA PHILOSOPHIE

- BLAGA, Lucian. *Trilogia culturii; Orizont și stil; Spațiul mioritic; Geneza metaforei și sensul culturii*, Ed. pentru literatură universală, București, 1969.
- CASSIRER, Ernst. *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, trad. Constantin Cosman, Ed. Humanitas, București, 1994.
- KANT, I., *Critica rațiunii pure*, Ediția a III-a, trad. Nicolae Bagdasar; Elena Moisuc, Ed. IRI, București, 1998.

LE DOMAINE DE LA SOCIOLOGIE

- BERNEA, Ernest. *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român, seconde édition révisée*, Ed. Humanitas, București, 2005.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologie, cinquième édition révisée*, trad. Oana I. Gheorghe, Ed. All, București, 2010.

LE DOMAINE DE L'HISTOIRE CULTURELLE

- OFRIM, Alexandru. *Străzi vechi din Bucureștiul de azi*, Ediția I, Ed. Humanitas, București, 2007.

PÂRVULESCU, Ioana. *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Ed. Humanitas, București, 2012.

LE DOMAINE DE L'ANTROPOLOGIE

DURAND, Gilbert. *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Ed. Minerva, București, 1977.

LE DOMAINE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până la 1940*, Ed. Semne, București, 2003.

MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008.

LES ÉTUDES EN VOLUMES

ARGĂSEALĂ, Georgiana. *Problematica spațiului în romanul blecherian*, dans le vol. *Actele Conferinței Internaționale de Științe Umaniste și Sociale „Creativitate. Imaginar. Limbaj”*, DRĂGHICI, Ovidiu; ENE, Mihai (coord.), Ed. Universitaria Craiova, Craiova, 2017.

ARGĂSEALĂ, Georgiana. *Categories of space in Hortensia Papadat-Bengescu's novel*, în vol. *Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue*, Boldea, Iulian (coord.) Ed. Arhipelag XXI, Târgu-Mureș, 2016.

IRIMIA, Mihaela. *Spațio-timpul românesc și victoria modernității* dans *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan. Heterocosmosuri/heterotopii*, Brânzeu, Pia (coord.), Ed. Art, București, 2011.

PERCEC, Dana. *Spațiile claustrante în proza lui Ian McEwan*, în *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan. Heterocosmosuri/heterotopii*, Brânzeu, Pia (coord.), Ed. Art, București, 2011.

JOURNAUX

ARION, Alexandru. *Spațiul în literatura fantastică*, dans „România literară”, 1998, nr.36, 5 septembrie.

WEBGRAPHIE

AGNEW, John., *Spatiality and Territoriality in Contemporary Social Science: Geopolitics, Power Spaces and Spaces Power* (The First International Seminar of Social Spaces Studies, 2008) disponible à l'adresse https://doclegend.com/download/spatiality-and-territoriality-in-contemporary-social-science_59de8cf6d64ab2e01dd3b610.pdf, consulté le 1^{er} novembre 2017.

CIORAN, Emil, *Tristețea de a fi*, în „Gândul românesc”, nov. 1934, nr.11, disponible à l'adresse <http://miscarea.net/geek/article.php?story=2008113014311770&mode=print>, consulté le 1^{er} novembre 2017.

TABLES DES MATIÈRES

ARGUMENT	5
CHAPITRE I. PERSPECTIVES SUR L'ESPACE	7
1.1. Notes introductives	7
1.2. Prémisses de l'espace	8
CHAPITRE II. L'ESPACE EXTERIEUR – OUVERT. HYPOSTASES	41
2.1. Notes introductives	41
2.2. La rue / la route	42
2.3. Les parcs / les jardins	71
2.4. La montagne, la plaine, la mer – paysages	85
CHAPITRE III. L'ESPACE INTERIEUR– FERME. HYPOSTASES	108
3.1. Le sanatorium et le foyer – deux hypostases d'un même espace	108
3.2. Le restaurant / la taverne	190
3.3. Autres hypostases d'espaces intérieurs (le cinéma, le théâtre, le panoptique de personnages de cire, le compartiment de train)	204
CHAPITRE IV. CONTREPOINT DES SIGNIFICATIONS	226
4.1. Notes introductives	226
4.2. L'évasion à double sens. Les fonctions de l'espace	229
4.2.1. Les fonctions de l'espace. Le niveau macro	240
4.2.2. Les fonctions de l'espace. Le niveau micro	242
CHAPITRE V. CONCLUSIONS	293
BIBLIOGRAPHIE	317