

CONSCIENCE, FAUSSE CONSCIENCE ET STRATÉGIES NARRATIVES CHEZ ITALO SVEVO

Mariana PERIȘANU*

Italo Svevo - l'auteur triestin de **La Conscience de Zéno** (1923), **Sénilité** (1898) et **Une Vie** (1892) a mis en scène des protagonistes inadaptés au mécanisme social qui les paralyse par ses conventions et ses préjugés. La conscience de ces "surhommes dissimulés" [11: 130] devient l'étoile polaire de la construction du roman et le filtre qui ordonne et donne un sens au simple enchaînement des faits.

Avec son discours narratif Svevo a pris ses distances vis-à-vis du patrimoine culturel dans lequel il s'est formé (Schopenhauer, Nietzsche, le naturalisme et Darwin, le marxisme), d'une perspective petite bourgeoise et provinciale qui réduisait les grands thèmes de la pensée contemporaine à des lieux communs inertes évoqués seulement pour masquer les faiblesses d'une société en crise. Sa prose s'avère une anatomie lucide de toute une mentalité et de toute une culture à un certain moment historique, de ses stéréotypes conceptuels, littéraires, et linguistiques.

Emilio Brentani (**Sénilité**) communique mieux qu' Alfonso Nitti (**Une Vie**), mais il est de mauvaise foi. Au début de son aventure avec Angiolina il prend soin d'entourer ses premières déclarations de tout un luxe de faux-semblants et de sophismes, destinés, pense-t-il, à préserver sa liberté future. Les confidences qu'il fait à son ami Balli sont également faussées par sa propre dissimulation et par sa méfiance. Mais c'est Zéno Cosini qui pousse le plus loin cette attitude dictée par la mauvaise foi. L'humour qui modifie, atténue ou déplace le sens des paroles est le mode d'expression favori de Zéno et son besoin de différer indéfiniment le contact avec le réel. Il ne cesse de s'analyser pour mûrir et juger la vie à travers le voile ironique qui est son refuge pour se sauver des malformations personnelles et de l'insuffisance des autres. Sa vie est une comédie de faux sentiments et de fausses situations. Le décalage

savamment entretenu entre ce que Zéno est, ce qu'il pense réellement et l'idée que les autres se font de lui a été nommé par Mario Fusco "échappatoire, conduite de fuite". [5:128]

Plus qu'un personnage, il est un espace narratif et seul l'éveil de sa conscience révèle le monde qui l'entoure. L'histoire est donc présentée de l'intérieur, photographiée à contre-jour. Zéno est un Narcisse en colère, contraint à se mirer dans l'écriture comme thérapie pour son incapacité d'agir.

Dans **Court voyage sentimental**, le jeu capricieux de la conscience devient également le centre d'expansion narrative. C'est une progressive invasion et corrosion du réel qui, au niveau stylistique, se traduit par un dépassement de l'architecture narrative et des formes syntactiques en faveur d'une plus grande liberté des mouvements rythmiques. Dans le dernier roman de Svevo, **Le Vieillard**, Zéno vit dans un temps mixte et l'auteur réalise une fois de plus le parfait équilibre entre le développement narratif et l'introspection morale.

Le trait le plus saillant d'Emilio Brentani est sa fausse conscience. Il ment continuellement à soi-même, revêt des masques fictifs et auto gratifiants, se construit des alibis trompeurs pour justifier des choix et des comportements, tout en éloignant délibérément de sa conscience les buts réels de ses actions.

Le plus frappant de ses masques est celui de "pater familias", mais la vie domestique d'Emilio n'est qu'un simulacre de la famille patriarcale, en réalité une triste vie en commun avec une sœur célibataire, ternie avant le temps dans la solitude et l'aridité d'une existence sans relief. L'intervention "paternelle" d'Emilio interdisant à Amalia l'aventure avec le sculpteur Balli, loin de la sauver, aura des conséquences dévastatrices déterminant l'abrutissement et la mort. Il joue également le père

* *Maître de conférences, Département des Langues Romanes et de Communication en Affaires, ASE Bucarest*

avec Angiolina, se représentant cette femme bien émancipée et rusée, comme une créature faible et ingénue, qu'il se propose "d'éduquer pour affronter le combat pour la vie" [12: 24]. S'il pose devant Angiolina en libertin cynique et expert de la vie, en corrupteur qui veut traiter la femme seulement comme un jouet, Emilio se révèle en réalité un sentimental qui s'éprend éperdument de la fille du peuple aux mœurs douteuses.

En dépit de son athéisme, Emilio éprouve "une joie ineffable" en découvrant la religiosité d'Angiolina, car celle-ci lui apparaît comme assurance indubitable d'honnêteté et de pureté d'âme.

De la même manière, la "carrière" de ce petit employé doublé d'un écrivain à réputation locale n'est qu'un simulacre, une parodie ridicule. Même le socialisme d'Emilio est un masque qui contraste avec la réalité effective.

Aux tromperies et mystifications s'ajoute la série de "rêves" par lesquels Emilio écarte une réalité grisâtre et douloureuse: le rêve de l'astronome, le rêve d'Angiolina infirmière qui le soigne avec douceur maternelle, les rêves de vol, même de meurtre qui satisfont ses besoins de transgression.

Le drame humain de Brentani – Pygmalion naïf et mesquin - réside dans cette étrange illusion d'un homme qui se croit un sage et un esprit fort, sans voir qu'il n'a pas vécu, qu'il ne vit pas réellement. Son aveuglement le conduit à un avilissement progressif auprès d'Angiolina.

Puisque toute la narration passe à travers le filtre de la conscience d'Emilio, et puisqu' une telle conscience est visiblement fautive (manque dans son univers mental des grandes articulations de la praxis: désirer, communiquer, combattre), Emilio se présente comme personnage focal "non crédible" ("unreliable narrator" selon W. Booth [2]), c'est-à-dire une voix narrante présentant les faits de manière dissimulée, partielle ou carrément mensongère.

Il faut, selon G. Genette [6] tenir présente la distinction entre "voix" et "mode" du récit, entre "celui qui parle" et celui qui voit tout simplement; mais puisque même la voix est porteuse d'une "perspective" en introduisant une forme de focalisation ou "restriction du champ", les effets déformants générés par le narrateur "non crédible" et ceux générés par le personnage focal "non crédible" sont comparables dans les éléments fondamentaux.

L'analyse du discours narratif dans la perspective de T.Todorov [15], G. Genette [6] décèle dans le récit littéraire trois catégories: le temps - relations temporelles entre la narration et la diégèse; le mode - type du discours utilisé et l'aspect - l'instance

narrative, la relation entre le narrateur et son destinataire.

Tout récit est doublement temporel: le temps du fait narré (le signifié) et le temps de la narration proprement dite (le signifiant). Du point de vue de l'ordre temporel on parle d'anachronies narratives: prolepses, analepsies (retours en arrière), ellipses. Certaines prolepses ont chez Svevo une fonction d'épilogue, d'autres, brèves allusions itératives inaugurent une série et sont la preuve d'une impatience narrative. Elles sont souvent mises entre parenthèses. "Une seule fois il avoua m'avoir joué un tour, et ceci au mariage de sa fille Ada (pas avec moi)." [13: 74]

Le schéma de la macrostructure temporelle montre que **La Conscience de Zéno** présente cinq niveaux temporels avec un début hésitant et elle finit par une analepse ouverte dont l'amplitude se confond avec le récit tout entier. Dans la narration conçue comme analepse et basée sur l'imparfait descriptif apparaît parfois un présent indicatif à valeur déclarative qui n'est autre que le moi producteur du discours, le moment génétique du roman. "Le présent linguistique est la marque dans la temporalité du "je" linguistique". [14:220]

Il se crée ainsi, entre le Narrateur et le Personnage une distance nuancée au niveau formel par le dédoublement ironique. C'est le Narrateur qui possède le signifié final de l'aventure décrite et il peut utiliser l'autre comme une expérience martyrisée et ironisée de cette aventure.

Chez Svevo, les ellipses (TR ∞ < TD) et les pauses descriptives (TR ∞ > TD) ne font pas défaut, mais son récit est surtout l'alternance entre la scène détaillée (par exemple la rencontre Brentani – Angiolina au début de **Sénilité**) et le sommaire. L'anachronisme du récit est chez lui tantôt celui de l'existence même (le thème de **Sénilité**), tantôt celui du souvenir qui se soumet à d'autres lois que celles du temps.

La polymodalité met en branle toute logique de la représentation narrative et s'apparente à la représentation cubiste aux visions superposées.

Parmi les stratégies textuelles qui dans **Sénilité** conduisent à la "non crédibilité" et, par inversion, en faussant la dissimulation, font émerger une perspective juste et adoptable par le lecteur implicite, la plus perceptible serait l'intervention de la voix narrante, car la focalisation sur le personnage n'est pas totale. Le narrateur svévien se réserve un espace non négligeable comme importance, même si d'extension quantitativement limitée et il intervient dans les points fondamentaux avec des commentaires

et des jugements souvent secs et essentiels, mais combien incisifs. Même s'il n'est plus omniscient, il reste un narrateur "auctorial" selon Jaap Lintvelt, [9] c'est à dire "l'auctor", celui qui conduit le récit. À côté de la perspective du personnage, ces intrusions introduisent une perspective plus lucide, qui juge Emilio presque cruellement. La narration se construit entièrement sur cette double dimension, d'un côté la perspective du personnage qui ment à soi-même, dissimule ou déforme la réalité ou bien il est poussé par des mouvements secrets qui lui sont obscurs, d'autre part la voix du narrateur qui intervient ponctuellement pour corriger, démentir, juger, éclaircir. Ces démentis sont souvent cinglants, presque brutaux, comme si le narrateur prendrait du plaisir à contredire son personnage.

"Ce sont toutes ces choses qui m'émeuvent, car elles me conduisent par la pensée dans le passé", dit Emilio à Balli pour justifier l'émotion qui l'envahit en allant au dernier rendez-vous avec Angiolina, et le narrateur réplique: "Il mentait. C'est le présent qui s'était coloré merveilleusement" [12:186]. De même, lorsque Emilio, devant la gourmandise d'Angiolina pense: "Malheur à celui qui s'en chargerait", le narrateur commente: "Ici il mentait sans vergogne, car il aimait tout autant la voir manger que la voir rire" [12:41].

Dans d'autres cas, le démenti est joué sur les tons de l'ironie malicieuse, allusive, mais toujours caustique. "Pourquoi désespérer, pourquoi s'indigner des lois de la nature? Angiolina était déjà perdue dans le ventre de sa mère... Renaissait en lui finalement l'ancien naturaliste convaincu. Pourtant il ne sut pas renoncer à la vengeance". [12:27] La phrase en indirect libre, "Renaissait en lui...convaincu" reproduit le jugement qu'Emilio se donne de soi-même et révèle la manière dans laquelle il aime se voir, se construisant des masques dignes et gratifiants pour occulter sa faiblesse, alors que la dernière phrase: "Il ne sut pas renoncer à la vengeance" est clairement une intrusion de la voix narrante qui intervient perfidement, dévoilant la dissimulation.

Les jugements sur les personnages sont parfois confiés à de petites nuances ironiques, des intrusions de la voix narrante, à peine perceptibles: "dans le passé il avait nourri des idées socialistes, sans avoir rien fait, naturellement, pour les mettre en œuvre" [12:16], où l'adverbe "naturellement" exprime tout le mépris du narrateur pour la velléité de l'intellectuel pris entre ses abstractions idéologiques et son incapacité d'agir.

D'autres fois, le jeu entre les deux perspectives

est très subtil. "Il eut la magnifique idée d'éduquer, lui, cette demoiselle" [12:18]. L'adjectif "magnifique" est ambigu: d'un côté il reproduit le jugement qu'Emilio donne à son propos, mais puisqu'il est cité de la voix narrante, il se charge d'ironie corrosive envers les illusions d'Emilio qui veut se présenter devant Angiolina comme l'homme supérieur, l'expert de la vie. Lorsque Emilio se propose de pénétrer dans la maison d'Angiolina pour étudier la fille en relation avec son milieu, le narrateur commente: "Déjà aveugle, il conservait toutefois l'attitude de ceux qui voient bien." [12: 24]

Dans la structure de **Sénilité** savamment dialogique et polyphonique, deux perspectives s'affrontent en un duel constant, porteuses de deux voix incompatibles. "Plutôt que d'un monologue qui devient "dialogue in interiore homine" (M.Guglielminetti), on devrait parler d'un dialogue-rencontre des deux instances étrangères et opposées. "Le poète travesti" (E.Saccone) serait à la fois le narrateur et Emilio, toute la narration étant filtrée à travers sa mémoire.

Un autre procédé visant à faire ressortir la dissimulation du personnage focal est le contraste qui se crée parfois entre ses mystifications et la réalité effective qui ressort en toute évidence de l'objectivité du récit. Dès les premières pages, à travers l'indirect libre, Emilio propose sur soi l'image de l'homme habile et expert, à même d'éduquer la fille "ingénue", image qui se heurte visiblement à celle que les pages précédentes nous ont offerte. La même chose se passe lorsque Emilio se sent "homme immoral supérieur" et "puissante machine de la pensée", quand il se sent "plus corrupteur que jamais" embrassant sur la joue d'Angiolina "la blanche et droite lumière" et plus encore dans la page finale quand il transfigure Giolona, la fille vulgaire, ignorante et avide de plaisirs sensuels, la posant "comme sur un autel". Le narrateur ne dément pas Emilio, mais celui-ci est soumis à une caustique ironie qui met à nu sans pitié ses mystifications. Elle est provoquée par la seule présence de "l'auteur implicite" car, selon W.Booth, "l'histoire discrédite le discours". [2: 84] Dans ce type de narration il y a une complicité entre l'auteur implicite et le lecteur implicite aux dépens du narrateur. Cette ironie "objective" peut atteindre des effets encore plus corrosifs que l'intervention corrective et explicite du narrateur.

Un troisième procédé utilisé par Svevo pour démasquer les dissimulations d'Emilio est le simple registre de son langage. Sa façon de s'exprimer, son style qui se révèle tant par le discours direct qu'indirect libre.

L'idéolecte du personnage est conservé, comme dans le discours direct. Son langage est stéréotype comme les idées qu'il véhicule, avec des expressions emphatiques, mélodramatiques, tirées en apparence d'une littérature de second ordre: "Adieu Angiolina. Je voulais te sauver et tu t'es moquée de moi" [12: 178]; "l'amour restait le pur et grand désir divin". Dans ces cas, Svevo mime habilement le langage caractéristique de son personnage, celui-ci étant le miroir le plus direct de sa culture, de son idéologie, de sa psychologie; la reproduction de son style devient un instrument efficace pour dénoncer l'étroitesse de ses schémas mentaux et de ses horizons culturels. Avec **La Conscience de Zéno**, la narration devient autodiégétique; c'est le protagoniste lui-même qui devient narrateur de sa propre histoire à travers les pages du journal attribué au docteur S et celles du journal tenu après l'interruption de la cure psychanalytique. Le narrateur à la première personne ne devient pas moins le personnage focal. On y distingue un "je" –narrateur et un "je"–personnage; le premier est Zéno vieux qui raconte à travers le tissu du souvenir et du journal, le deuxième est Zéno l'acteur, qui agit dans l'histoire narrée, et, comme dans le récit hétérodiégétique, même dans celui autodiégétique la focalisation interne du personnage est possible et largement pratiquée.

Les faits racontés dans **La Conscience de Zéno** sont souvent vus du point de vue de Zéno auteur et sont recueillis à travers ses réactions, ses jugements, ses commentaires, non à travers les jugements de Zéno qui raconte dans le temps présent de l'acte narratif. Dans la séquence fondamentale de la mort du père domine la perspective de Zéno personnage. La description du père mort est un parfait exemple de perception indirecte libre: il est vu avec l'œil de Zéno qui vit les événements, non de celui qui raconte après des années et les termes de la description reflètent son état d'âme du moment, divisé par une classique ambivalence entre la révérence filiale ("la belle, blanche chevelure") et le sens de culpabilité entraîné par la mort qui charge la figure paternelle de connotations agressives: "le corps superbe et menaçant; les mains grandes et fortes, prêtes à punir". [13: 280] Ainsi, c'est Zéno – auteur qui, pendant les funérailles, a la force de transformer le sens de la faute, la conviction que la gifle paternelle n'avait pas été volontaire.

La phrase finale: "Nous étions parfaitement d'accord, moi devenu le plus faible et lui le plus fort" [13:383] est un vrai discours indirect libre de Zéno personnage qui, avec le temps, transgressant toutes les impulsions agressives envers le père, arrive à enlever à

son image tout caractère terriblement punitif rétablissant une hiérarchie rassurante. L'exemple, en dehors de la preuve de la présence de la focalisation sur le personnage, nous avertit aussi du fait que sa vision, dissimulée ou non, est accueillie avec prudence et suspicion: personne ne nous assure que la gifle paternelle a vraiment été involontaire et nous entrevoyons quels conflits se cachent derrière la prétendue tendresse, derrière la "bonté" de Zéno et derrière l'accord qui s'est institué avec la figure paternelle.

"Agoniile personajelor lui Svevo nu se comunică, nu răzbat în inima fiilor sau fraților. Izolarea în suferință este un semn tragic, dar durerea este mai mult mimată" observait le jeune Mircea Eliade. [4: 16]

Zéno est, comme Svevo le disait, "le frère charnel d'Alfonso et d'Emilio". Lui aussi donc, quand il impose à la narration sa perspective d'auteur, est un exemple de personnage focal "non crédible". En vivant son histoire il veut continuellement se convaincre de son innocence dans les confrontations avec les personnes envers lesquelles en réalité il nourrit de fortes ambivalences: le père, la femme qu'il trahit, la maîtresse, Ada qui affirme toujours ne plus l'aimer, Malfenti qu'il soutient aimer et estimer comme un deuxième père, Guido qu'il croit aimer comme un frère. "Un sentiment de jenă și precaritate străbate aceste grupuri de oameni prost sudate între ele". (M. Eliade) [4: 16]

Zéno narrateur n'apparaît pas plus crédible. Devant les probables simulations du "je" narré déterminées par des processus profonds, très rarement le "je" narrant démontre une connaissance supérieure qui démente Zéno actant. Une parfaite connivence est créée entre Zéno qui raconte maintenant et Zéno qui agissait alors; le narrateur ne divise plus pleinement les jugements, les réactions, les sentiments; il n'intervient avec aucun jugement pour signer une vraie distance par rapport à ceux-ci. C'est par ce silence connivent que Zéno qui raconte apparaît comme narrateur "non crédible". Mais non crédibles, suspects, apparaissent souvent même les jugements explicites prononcés par le "je" narrant. On peut lire dans la même séquence de la mort du père: "Maintenant même le remords est mort avec tous mes autres sentiments dont je parle avec la froideur avec laquelle je raconterais des événements arrivés à un étranger. Dans mon cœur, de ces jours-là il n'y a pas une autre réminiscence que l'antipathie pour ce médecin qui s'obstine encore à vivre". [13: 281] L'affirmation, comme l'atteste l'adverbe "maintenant", est celle du "je" narrant, de Zéno qui écrit et il est très probable

qu'il soit "non crédible".

De tout ce que nous savons de Zéno à travers le montage narratif nous pouvons douter que le remords soit mort en lui, qu'il envisage ces événements avec la froideur d'un étranger. La suspicion est générée par la façon même dont il est en train de raconter les événements du chapitre; mais l'indice le plus révélateur est justement à l'intérieur de ce passage: la confession de l'antipathie obstinée contre le docteur Coprosich qui semble nous avertir sur la permanence des signes de culpabilité, dans la mesure où le docteur a été ressenti comme une projection du surmoi qui censurait sévèrement les sentiments agressifs du fils dans la confrontation avec le père.

Dans le passage sur le vin: "Le vin est un grand danger car il ne porte pas la vérité à la surface. Toute notre histoire est toujours lisible et le vin la crie, négligeant ce que la vie nous a ajouté après" [13:131], il s'agit d'une réflexion de Zéno narrateur qui se place dans le temps de l'écriture et tout le discours semble un démenti de l'affirmation initiale. Zéno veut nier que le vin porte à la surface la vérité, mais il finit par insinuer le contraire: le vin fait émerger la vérité plus profonde et plus authentique, la libérant de toute forme de refoulement.

Tout geste, toute affirmation de Zéno, qu'elle soit de Zéno personnage, acteur dans le récit ou de Zéno qui raconte, révèle en transparence un nœud complexe de motivations ambiguës, toujours diverses sinon opposées à celles déclarées à bon escient. C'est pourquoi la conscience de Zéno Cosini apparaît premièrement comme une mauvaise conscience, une conscience fautive, comme celle de ses héros précédents Alfonso Nitti et Emilio Brentani. Il en résulte que le titre du roman peut être lu, comme on l'a suggéré: "L'inconscience", "la fautive conscience" ou "la conscience malade de Zéno".

Pourtant la structure autodiégétique du récit introduit un élément de grande nouveauté. La non crédibilité n'est plus seulement celle du personnage focal, elle contamine aussi le narrateur. Ainsi la voix narrante "non crédible" de Zéno est une chose différente de la seule perspective "non crédible" d'Alfonso et d'Emilio, qui pouvait être à tout moment démentie par la voix extérieure antagoniste du narrateur. Ceci n'est plus possible là où l'on n'entend que la voix du personnage narrant. Zéno, en tant que porteur de l'unique "voix narrative", ne peut plus être démenti par aucune instance énonciative donnée en acte dans le texte. Filtré à travers sa voix, tout le texte devient ambigu, ouvert, sujet à des interprétations variées. Ce que Zéno dit peut être "vérité" ou "mensonge" ou toutes les deux à la fois; il n'y a donc

plus aucun point de repère fixe. Même la voix du docteur S qui nous met pourtant en garde dans la Préface des possibles mensonges de Zéno narrateur est bien loin de fournir une perspective alternative pareille à celle du narrateur hétérodiégétique de ses deux premiers romans.

D'abord, son affirmation sur "tant de vérités et de mensonges contenus dans le texte" [13: 9] est seulement un signe vague placé devant une idéale parenthèse qui le renferme, mais il n'intervient pas à l'intérieur du texte lui-même pour indiquer le point précis où Zéno ment et ceux où il dit la vérité, pour établir systématiquement la juste perspective des faits. Ceci contribue à augmenter l'ambiguïté générale du texte et à rendre aléatoire son interprétation.

Zéno n'est plus seulement l'objet de la critique (comme Emilio) mais aussi le sujet de celle-ci. Champion de fautive conscience il fournit à Svevo l'occasion d'une implacable anatomie des mythes et stéréotypes; il est lui aussi la source d'un regard ironique et aliénant sur le monde. C'est vrai que Zéno, en tant que malade, n'est pas porteur d'une conscience plus lucide que les autres personnages; il n'arrive pas à se comprendre vraiment soi-même, les mécanismes profonds qui dirigent ses actes, la vraie nature de ses rapports d'amour et de haine envers le père, le beau-père, la femme, la maîtresse, Guido, Ada. Malgré son besoin désespéré de normalité, d'intégration dans son univers, son regard d'étranger irréductible corrode le monde, lui mine les certitudes. "Le regard de Zéno dépasse les hiérarchies et rend tout incertain et ambigu. Le but de toute sa remémoration est de s'innocenter, de se présenter en une lumière positive". [7: 82] Le même moment où il mystifie le sens de son comportement, il offre la clé pour voir plus profondément ce qui l'entoure. Personnage à plusieurs faces, fortement problématique, il est à la fois instrument d'aliénation et de connaissance.

Le choix de la narration autodiégétique est dense de significations: une forme de privilège ambigu, tant que l'inapte est un être ouvert, mobile et disponible.

"Devant une réalité totalement ouverte et ambiguë, vérité et mensonge, clairvoyance et cécité sont déconstruits dans leurs hiérarchies axiologiques" [11: 282].

La non crédibilité de Zéno personnage focal et narrateur est atteinte d'une ironie "objective" qui peut rappeler celle ayant comme cible Emilio et qui faisait émerger la fautive conscience du héros. Le lecteur implicite est encouragé par les stratégies narratives à se moquer de Zéno. S'il fait émerger la pathologie mystifiante de Zéno, celle-ci n'est pas la seule réalité du personnage et le jugement négatif qui peut en

ressortir n'est pas le seul possible. La maladie dont les mystifications non crédibles sont le symptôme n'est plus condamnée sans alternative par la stratégie narrative du roman. L'ironie qui dérive du montage narratif investit les mystifications de Zéno et il n'y a pas un jugement ferme qui distingue maladie et santé. La maladie est ce qui constitue notre moi intime.

La disparition du narrateur hétérodiégétique et de l'auteur implicite comme terme de référence d'un jugement fixe et univoque est un des signes irrévocables d'une ouverture de la vision du réel et, par conséquent, des structures narratives qui, comme la critique l'a montré, assied pleinement **La Conscience de Zéno** dans l'avantgarde du XX-è siècle.

RÉFÉRENCES

1. Bal, M., *Narratologie. Les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977
2. Booth, W., *Retorica romanului*, București, Univers, 1976
3. Debenedetti, G., *Il romanzo del novecento*, Milano, Garzanti, 1971
4. Eliade, M., *Revista Fundațiilor Regale*, București, febr.1935
5. Fusco, M., *Italo Svevo – conscience et réalité*, Paris, Gallimard, 1974
6. Genette, G., *Discours du récit* in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
7. Gioanola, E., *Un killer dolcissimo. Indagine psicoanalitica sull'opera di Svevo*, Genova, 1979
8. Guglielminetti, M., *Il romanzo del novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, 1986
9. Lintvelt, J., *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Paris, Corti, 1981
10. Paolini Giachery, N., *Italo Svevo – il superuomo dissimulato*, Roma, Studium, 1993
11. * * * *Italo Svevo scrittore europeo*, Firenze, Olschki, 1979
12. Svevo, I., *Sénilité*, Paris, Seuil, 1960
13. Svevo, I., *La Conscience de Zéno*, Paris, Gallimard, 1986
14. Thibaudeau, J., Benveniste, E., in *Théorie d'ensemble*, Paris, 1968
15. Todorov, T., *Les seuils du discours*, Paris, Seuil, 1978