



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée
Séminaires | 2007

Avant-propos

Alison Boulanger



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/trans/491>

DOI : 10.4000/trans.491

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Alison Boulanger, « Avant-propos », *TRANS-* [En ligne], Séminaires, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 15 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/trans/491> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.491>

Ce document a été généré automatiquement le 15 janvier 2022.

Tous droits réservés

Avant-propos

Alison Boulanger

- 1 Ce volume est le point d'aboutissement de rencontres régulières réunissant différents chercheurs en littérature comparée de l'École Doctorale de Paris III. Le séminaire, intitulé "Esthétiques de la discontinuité", a pour objet tout ce qui fait obstacle au déroulement linéaire du récit : interruption, digression, répétition, confusion, entrelacement de plusieurs intrigues et de plusieurs niveaux temporels. Dans les œuvres étudiées ici, la complexité formelle est à lire comme un symptôme de crise. La discontinuité narrative manifeste un éclatement du sens, une difficulté à reconstituer l'articulation logique et chronologique. De tels indices formels trahissent une conception du temps comme un paradoxe défiant la représentation.

I. L'expérience subjective du temps

- 2 La difficulté de représenter le temps, ou plus exactement l'expérience nécessairement subjective du temps, est un point sur lequel de nombreuses interventions sont revenues. C'est ce qui ressort, notamment, des travaux d'Anne Delaplace sur *À la recherche du temps perdu* de Proust et *Mrs Dalloway* de Woolf. Ces deux écrivains ont pour objet un temps de la conscience distinct du temps objectif, étranger au déroulement linéaire. Son parcours lacunaire, sans homogénéité ni permanence, est marqué par le jaillissement du souvenir, l'anachronisme, les intermittences. Ce temps extatique est essentiellement inquantifiable. Il est aussi essentiellement insaisissable puisqu'il se manifeste comme un flux continu. Comment transcrire dans la durée ce qui n'a pas de durée ? Comme le montre Anne Delaplace, les deux auteurs accordent un rôle fondamental au surgissement du passé, qui tout en interrompant le présent contribue à le creuser, l'étirer, l'élargir. Ainsi l'œuvre romanesque, par sa structure complexe (passage incessant d'une conscience à l'autre, d'une strate à l'autre, chez Woolf, et architecture stratifiée chez Proust), parvient à représenter le paradoxe que constitue l'instant présent. Dès lors, ce présent peut atteindre à une forme de plénitude, et la forme narrative peut lutter contre la dispersion et la dissolution, en rétablissant un lien

et une continuité entre des expériences disparates et fuyantes. C'est là la définition même de la félicité pour les personnages de Woolf et Proust.

- 3 L'intervention de Judith Sarfati, portant sur le roman de Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, met également à jour une représentation essentiellement subjective du temps — cette fois sous un jour sombre. Tout d'abord, le roman étant découpé en sections centrées tour à tour sur l'un des protagonistes, la multiplication des perspectives aboutit à une multiplication des rythmes temporels. Cette confrontation entre différents rythmes impossibles à concilier apparaît très nettement lors de l'épisode où les principaux personnages trouvent au bord de la route un homme en train de mourir et ne parviennent pas à décider ce qu'il convient de faire :

[...] Hugh [...] se disait que si Josée était apparu à ce moment-là pour arrêter le soleil dans sa course, il aurait été impossible de créer dislocation plus absolue du temps. Et pourtant ce n'était pas que le temps se fût immobilisé. C'était plutôt qu'il se déroulait à des vitesses différentes, la vitesse à laquelle l'homme semblait mourir produisant un contraste étrange avec la vitesse à laquelle tout le monde essayait vainement de se décider à quelque chose.¹

- 4 L'idée d'un écoulement temporel irréductiblement singulier, voire sollipsiste, apparaît plus nettement encore à la fin du roman, dans cette réflexion du Consul : "Sa volonté, tout comme le temps, qui n'avait pas avancé de cinq minutes depuis la dernière fois qu'il en avait eu conscience, étaient paralysés."²
- 5 Mais le roman n'orchestre pas seulement une confrontation entre différentes appréhensions subjectives du temps ; il met également à jour une faille dans la subjectivité même. L'appréhension de l'instant présent, en effet, est constamment infléchi par le surgissement du passé, et par les démons familiers de chaque personnage. Ce qui est également le cas chez Woolf et Proust, comme le montre Anne Delaplace ; mais dans leur romans, le surgissement du passé (au moins dans certains moments d'extase) constitue une extension radieuse de l'instant présent. Chez Lowry, au contraire, ce processus aboutit non seulement à un divorce entre les différentes subjectivités, mais aussi à un divorce entre l'individu et l'instant présent. Dans certains passages particulièrement sombres, la vision subjective débouche sur l'hallucination et sur le sollipsisme.
- 6 C'est pourquoi Judith Sarfati voit dans le volcan un modèle pour l'organisation du texte, constitué de strates composites, menacé par la dislocation. Le va-et-vient constant entre passé et présent a pour effet de creuser le présent — pour bien distinguer cet effet de l'approfondissement auquel se livrent Proust et Woolf, il faudrait peut-être dire que chez Lowry le surgissement du passé mine le présent. La vision hallucinée des personnages principaux (et surtout du Consul) aboutit à la juxtaposition entre deux modes d'appréhension du réel : une propension "oraculaire" à la surdétermination du réel, et une insupportable univocité du réel qui envahit le récit et la conscience des protagonistes. Ces deux visions demeurent inconciliables, oscillant entre la cohabitation et l'affrontement.
- 7 Si dans ces romans l'expérience de l'instant présent se dérobe à la représentation, dans d'autres c'est l'expérience du temps passé qui constitue une limite de la représentation ; pour citer, cette fois, un extrait de *La vie est ailleurs*, le roman de Kundera qui a fait l'objet de l'intervention de Monika Prochniewicz :

Vous pensez que le passé, parce qu'il a été, est achevé et immuable ? Ah, non, son vêtement est fait d'un taffetas changeant et chaque fois que nous nous retournons sur lui nous le voyons sous d'autres couleurs.³

- 8 Kundera revient à deux reprises sur cette affirmation (3^e partie, chapitre II, "Le passé porte des vêtements faits de taffetas changeant", p. 166 ; 3^e partie, chapitre XIV, "Et le passé (c'était comme de tourner un kaléidoscope) lui apparaissait de nouveau sous un jour différent", p. 173) ; ces passages (en particulier l'image du kaléidoscope qu'on fait tourner) mettent également l'accent sur une appréhension subjective du temps, et sur l'importance du point de vue de l'observateur, d'où découlent des questions d'éclairage, de perspective et de distance.
- 9 Si chez Kundera le passé passe par d'inlassables métamorphoses, dans *Rue du silence*, n° 6 de Monika Maron, c'est plutôt l'expérience présente qui est représentée comme quelque chose d'insaisissable, quelque chose qui ne se livre que dans un regard rétrospectif. La narratrice se rappelle la déception, le sentiment de vide, qu'elle a éprouvé durant un séjour à Prague. "C'est beaucoup plus tard que je découvris dans mon souvenir ces minutes sur le pont Charles et la vue depuis le château sur les toits de Prague, qui avaient dans le soleil couchant un éclat doré conforme à leur réputation. [...] Il en allait pour moi comme pour ces frères qui, sur l'ordre de leur père mourant, labourèrent tout un vignoble pour y chercher un trésor caché et qui, ne trouvant ni or ni pierres précieuses, déplorèrent la vanité de leur peine ainsi que la malice de leur père. L'été suivant, pourtant, les frères furent dédommagés de leur déception et le trésor promis se trouva accroché aux sarments en une vendange d'une immense richesse."⁴
- 10 C'est pourquoi, dans son intervention, Hélène Müller a rapproché cette œuvre d'un roman de Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*. Dans ce roman aussi, l'événement est incompréhensible sur le coup — en particulier "l'événement douloureux du métro Georges V". Le narrateur ne connaît pas l'enchaînement de cause à effet qui l'a propulsé sur la voie du métro. Cet enchaînement fait l'objet d'une reconstitution *a posteriori*, mais celle-ci, orientée par les questions d'un commissaire de police soupçonneux, est frappée de suspicion. Le seul espoir du narrateur réside en une plongée dans le passé, d'où la structure paradoxale du roman, un récit rétrospectif qui brouille à plusieurs reprises les relations entre passé et présent.
- 11 Même enchevêtrement pour les romans abordés par Sarah Cillaire, en particulier *Frémissante mémoire* de Jesús Moncada, où s'instaure un va-et-vient entre deux strates temporelles. Dans ce va-et-vient, le lecteur est invité à mesurer à la fois la distance, la difficulté de la reconstitution, et le dialogue, l'interpénétration des couches temporelles, le présent affectant la lecture du passé — et inversement. Au-delà des différences que présentent des romans tels que *Frémissante mémoire* de Moncada, *Sous le volcan* de Lowry ou *Mrs Dalloway* de Woolf, la forme discontinue y aboutit à une stratification du temps présent, sous lequel le passé affleure dans un dialogue complexe et permanent.

II. Écrire l'histoire

- 12 De ces communications se dégage une idée maîtresse que nous avons retrouvée dans toutes les interventions de ce séminaire : la discontinuité narrative comme marque d'une difficulté à articuler un récit, une séquence ordonnée. La représentation du temps devient encore plus problématique dans le cas où le récit porte sur un événement historique, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un événement traumatique.

Une partie des romans évoqués accordaient une place importante à l'expérience de la guerre. En témoigne, dans *Mrs Dalloway*, le statut particulier de Septimus Warren, personnage marqué par la Première Guerre Mondiale ; on peut penser que, dans son cas, le surgissement du passé n'offre pas à l'instant présent la possibilité de s'approfondir et de s'étirer ; qu'il n'est pas synonyme de recouvrement du souvenir, ni de plénitude pour l'instant présent, mais qu'au contraire il fait constamment peser sur ce présent la menace d'une douloureuse dislocation. La guerre devient un point limite dans la représentation du temps, un point que l'œuvre peut reconnaître et, dans une certaine mesure, intégrer en son sein, mais qui y représente le pôle d'un irréductible non-sens.

- 13 Dans l'œuvre de Cendrars, de même, la guerre constitue un point critique pour la narration. *Les Confessions de Dan Yack* se présente sous la forme de treize sections numérotées dans l'ordre des neuf rouleaux enregistrés au dictaphone, et constitué de souvenirs entremêlés, ceux de Dan Yack et ceux de Mireille, sa défunte épouse, à partir de cahiers retrouvés. La logique de l'enchaînement qui était celle du *Plan de l'Aiguille* a laissé la place à une logique de l'enchâssement, comme en témoignent les analepses parfois complexes. La narration renvoie à un hors-texte présent dans *Le Plan de l'Aiguille* ou situé dans l'intervalle entre les deux romans, c'est-à-dire le temps de l'échec de l'entreprise utopique, celui de la mort de Mireille, et surtout celui de la guerre, qui a "tout bouleversé", aux dires de Dan Yack, y compris, indéniablement, les lignes narratives des deux volumes. Si, à la fin du *Plan de l'Aiguille*, la chasse à la baleine est la seule occupation du personnage prisonnier de sa création, elle s'apparente résolument à une aliénation sanguinaire : la nouvelle de la guerre, incarnée tout d'abord par la présence allemande, ne donne lieu qu'à une frénésie de meurtres, comme s'il s'agissait de répéter par avance la grande boucherie européenne, et ceci d'une façon pour le moins ambivalente. Absent de la guerre en Europe, le personnage semble rejouer la guerre aux antipodes, à moindre échelle et avec les phoques et les baleines pour cibles, et cela même alors que la réalité historique le rejoint, ce qui marquerait l'évocation des massacres du sceau de l'expérience guerrière. La mention de la guerre, déclenchée par le chant d'un oiseau et un réseau d'analogies de couleurs suscite une interruption immédiate de la parole chez Dan Yack, rendant ostensible son refus de raconter la guerre : l'évocation ne parvient pas à être autre chose qu'une énumération de champs de bataille, et Dan Yack impute à la guerre sa situation au chalet du plan et notamment son insomnie, ce qui le conduit à dresser un bilan de son destin :

Il a fallu la guerre pour changer ma vie. — Non, il a fallu la guerre pour me retrouver tel que j'ai toujours été, c'est-à-dire innocent et plein d'enfantillages.

J'aime m'amuser.

A Port-Déception, je m'étais embarqué dans une affaire sans issue. Je commençais à m'ennuyer. J'étais démoralisé. Je n'avais plus le courage de partir.

Il a fallu la guerre pour...

Ah ! Mireille !

Avant, avant, eh bien, tant pis ! (CDY., p. 65)

- 14 Les souvenirs précis qui sont évoqués ensuite sont placés sous le signe de l'antithèse : son et silence, explosions et bruits destinés à couvrir le bruit de la guerre et des longues plaintes que Dan Yack ne peut que rapprocher du silence assourdissant de ses trois compagnons d'hivernage sur l'île Struge, première aventure — tragique — narrée dans *Le Plan de l'Aiguille*. Mais surtout, en parlant seul de la guerre, Dan Yack s'aperçoit finalement que sa voix le gêne. Il s'agit bien d'affronter un autre vide, par-delà la solitude et l'immobilité : celui de l'intranquillité de la parole difficile et parfois

bégayante, qui révèle l'existence d'un moi fragmentaire. La parole, quoiqu'"incarnée et vivante", est entrecoupée de silences, guettée par l'aphasie, entrecoupée par celle de l'autre. L'utopie véritable serait peut-être à rechercher dans le souhait de ces "pages sonores" chères à Cendrars lui-même, par-delà l'agraphie et l'aphasie finales, pour compenser cet anéantissement qu'occasionnent la guerre, la mort des êtres chers et le massacre allégorique.

- 15 On retrouve des préoccupations similaires, mais transposées à la seconde guerre mondiale, dans *Blanche ou l'oubli* d'Aragon et *La route des Flandres* de Simon, où la guerre donne lieu à un récit désorienté. Les deux romans multiplient les réflexions sur la difficulté du repérage spatio-temporel. Dans *La route des Flandres*, Georges s'interroge régulièrement sur sa position. Il essaye tantôt de mesurer l'écoulement temporel (rythmé par les pas des chevaux⁵), tantôt de se repérer dans l'espace (en se fondant sur la position de son ombre). Les indices qui devraient lui permettre de mesurer l'espace et le temps parcouru, de reconstituer une continuité et un parcours spatio-temporels, lui échappent totalement. De même, dans *Blanche ou l'oubli*, on constate un effort constant, mais voué à l'échec, pour ancrer le récit dans un espace-temps précis, que le critique Ravis a qualifié d'"obsession des repères chronologiques". La débâcle de 1940 remplit dans les deux romans la fonction d'un révélateur : placée sous le signe de la dissolution et de la dispersion, elle va de pair avec la représentation d'un temps disloqué ; on peut citer, à cet égard, l'image simonienne du reflet dans l'eau brisé par un caillou :

[...] le paysage reflété un moment brisé, fracassé, dissocié en une multitude incohérente d'éclats, de débris enchevêtrés de ciel et d'arbres (c'est-à-dire non plus le ciel, les arbres, mais des flaques brouillées de bleu, de vert, de noir), se reformant, le bleu, le vert, le noir se regroupant, se coagulant pour ainsi dire, s'ordonnant, ondulant encore un peu comme de dangereux serpents, puis s'immobilisant, et plus rien alors que la surface vernie, perfide, sereine et mystérieuse où s'ordonne la paisible opulence des branches, du ciel, des nuages paisibles et lents, plus rien maintenant que cette surface laquée et impénétrable [...]⁶

- 16 D'où le recours à une forme fragmentée, par opposition au mensonge d'une "surface vernie, perfide, sereine [...] laquée et impénétrable" où la représentation "s'ordonne". Un tel parti pris fonde également la représentation de l'histoire de la Tchécoslovaquie dans *La vie est ailleurs* de Kundera, le roman analysé par Monika Prochniewicz. Et l'on retrouve la même méfiance envers le discours historique, considéré comme trop lisse, trompeur, dans *Les boulevards de ceinture* de Modiano ou dans *Rue du silence*, n° 6 de Maron : il s'agit dans les deux cas de revenir sur les faux pas de l'Histoire, l'Occupation pour Modiano, l'ère communiste en Allemagne de l'Est pour Maron.
- 17 La méfiance envers l'Histoire procède fréquemment, dans ces romans, du sentiment qu'elle a été confisquée à l'individu par l'autorité, quelle que soit la forme prise par celle-ci (et l'on songe bien entendu au rôle joué par le père de George, dans *La route des Flandres*, à qui son fils reproche d'aligner interminablement des phrases dépourvues de sens). De même, dans *Rue du silence*, n° 6 de Monika Maron, qui se déroule en Allemagne de l'Est, la narratrice est chargée d'aider un dignitaire du Parti à écrire son autobiographie. Elle se met à haïr ce personnage qui, à l'image de tout le Parti Communiste, réécrit l'histoire dans le sens d'une auto-célébration. Exaspérée par la complaisance que montrent envers eux-mêmes "les heureux possesseurs de biographies", la narratrice essaye de les confronter aux aspérités refoulées de

l'Histoire. Elle interroge ainsi Beerenbaum, son antagoniste, sur les déportations politiques en Sibérie. Beerenbaum, en guise de contre-offensive, lui apprend que sa femme Grete a été déportée à Ravensbrück. "Et ça, ce n'est en Sibérie !" conclut Beerenbaum triomphant. Il se drape ainsi dans l'histoire officielle, qui présente les militants communistes comme des victimes du totalitarisme (et non comme les responsables d'une autre forme de totalitarisme).

- 18 En réponse à cette histoire officielle, la narratrice écrit sa propre version : "J'écrivis : 'Grete fut arrêtée à l'automne 1939. Ils l'envoyèrent au camp de concentration de Ravensbrück. La Sibérie est toute proche de Ravensbrück.'" ¹⁷ La phrase "La Sibérie est toute proche de Ravensbrück" constitue une autre façon d'écrire l'histoire, apparemment saugrenue (elle opère un rapprochement qui n'a pas lieu d'être), mais rappelant l'odyssée de certains déportés politiques. En particulier, ce passage peut rappeler l'expérience de Margarete Buber-Neumann, déportée politique en URSS puis livrée à l'Allemagne nazie, qui est ainsi passée directement de la Sibérie à Ravensbrück.
- 19 Les romans qui nous occupent procèdent fréquemment par ce type de rapprochement incongru — comme lorsque Simon, par le phénomène du montage, entremêle récit de guerre et scène de sexe, brouillant la distinction entre les corps horizontaux, entremêlés, écartelés des soldats entassés dans un wagon à bestiaux, et les corps non moins horizontaux, entremêlés et écartelés de George et Corinne. Le montage, le rapprochement incongru qu'il opère, contribue certainement à redéfinir l'histoire, relatée du point de vue (limité) de l'individu qui y participe, cet individu que le discours officiel, surplombant, veut ignorer.
- 20 Mais plus encore que les œuvres de Monika Maron ou Claude Simon, les deux romans analysés par Sarah Cillaire s'érigent contre la confiscation de l'histoire par l'autorité, et tentent de recentrer le propos sur les individus que l'événement historique a directement affecté. Dans *Frémissante mémoire*, l'écrivain catalan Jesús Moncada met en place un va-et-vient entre le passé et le présent, entre les individus mêlés aux faits et ceux qui tentent de reconstituer ces faits. Mais Moncada choisit aussi de fragmenter son récit, réparti entre plusieurs témoins, plusieurs points de vue. C'est une tentative pour recentrer le récit sur l'expérience réelle de l'Histoire, sur la perspective (là encore nécessairement limitée) des personnages qui y ont été mêlés ; pour redonner la parole à ceux que l'on a exclu des représentations officielles. Ce propos est plus explicite encore dans *Le sourire du marin inconnu* de Vincenzo Consolo : vers la fin du roman, après un soulèvement populaire très violent, et très violemment réprimé, le principal personnage, Mandralisca, adresse une lettre désabusée à l'homme qui est chargé de juger les révoltés. Cette lettre est un appel à la clémence, ou plutôt à la justice ; Mandralisca, en effet, considère que la parole des révoltés n'a pas eu le poids qu'elle aurait dû avoir, écrasée qu'elle était par les voix adverses : "[...] trop nombreux sont et seront les harangues, les mémoires, les écrits dans les gazettes et les libelles qui penchent du côté opposé aux prévenus. [...] Et les écrits venant de nous autres, gens soi-disant éclairés, ne sont-ils pas toujours une imposture." ¹⁸ Mandralisca souligne que les révoltés, pour la plupart analphabètes, ont été privés du droit de dire leur histoire ; parce que l'histoire, justement, est confisquée par le pouvoir : "Et qu'a été l'histoire jusqu'à présent, mon très cher ami ? Une écriture continue de privilégiés." (*Ibid.*, p. 197)
- 21 Mandralisca évoque aussi l'espoir de remédier à cette injustice, la possibilité pour les exclus de l'histoire de prendre enfin la parole — il souligne que cela ne pourra se faire que par la création d'une forme nouvelle, plus apte : "Un temps viendra où ils sauront

conquérir tout seuls ces valeurs, et alors ils les nommeront avec des paroles neuves, vraies pour eux, et à plus forte raison pour nous [...]" (*ibid.*, p. 200). C'est cette forme neuve, "vraie pour eux, et à plus forte raison pour nous", que tentent de mettre en place Consolo et Moncada.

- 22 Il arrive enfin que ce soit l'individu (et non l'État) qui fasse obstruction à la rigueur historique : dans *La vie est ailleurs*, de Kundera, Jaromil, mais aussi sa mère, se complaisent dans une posture, un mensonge flatteur. La mère de Jaromil se donne tour à tour différentes raisons pour justifier ses actions, réécrivant le passé au gré des nécessités du moment. Elle effectue ainsi, sur un plan individuel, une révision de l'histoire qui fait irrésistiblement penser à celles que le Parti Communiste a jugé nécessaires. Le propos de l'écrivain est alors de confronter l'individu (et à travers lui, le collectif) à ses incohérences. D'où le choix d'une forme discontinue, dont Monika Prochniewicz signale que Kundera y a de plus en plus fréquemment recours à partir du *Livre du rire et de l'oubli*. La démonstration s'appuie sur l'entrelacement de différents fils narratifs : la biographie du poète fictif entrant en résonance avec des biographies de poètes réels, tandis que la foule des étudiants praguais en 1949 renvoie à la foule des étudiants parisiens en mai 1968. Le montage a ici valeur de jugement, puisque Kundera renvoie dos à dos les deux mouvements.
- 23 Par la même occasion, Kundera renvoie dos à dos l'histoire et la littérature : lorsqu'il représente Jaromil en train de s'effondrer après avoir subi une humiliation, c'est par quelques phrases qui entrelacent inextricablement le sort de Lermontov (tué au cours d'un duel) et celui de Jaromil (cf. en particulier le geste de Jaromil portant la main à l'endroit d'une blessure par balle qui est celle de Lermontov). Pour une fois, Kundera commente son procédé de montage :

Il manque ici l'historiographie littéraire avec ses baumes, qui pourraient donner une signification solennelle à sa chute. Il manque ici le pistolet dont la dénotation effacerait se puérile humiliation. (*Op. cit.*, p. 450)
- 24 En d'autres termes, il manque à Jaromil ce qui confèrerait une grandeur et un sens à sa "chute". Par ces phases, l'auteur prend explicitement position contre toute tentation lermontovienne. En rejetant "l'historiographie littéraire avec ses baumes", Kundera dénonce, en l'histoire et la littérature, deux types de récits tendant vers une "signification solennelle". C'est ce type de "baume" que la forme discontinue de son propre roman s'attache à miner.

III. Histoire et éthique

- 25 On touche ici à une dimension éthique dont participent aussi bien le travail du romancier que celui de l'historien. Ces romans visent un idéal de rigueur dans la mise en place d'un récit qui n'occulte ni les aspérités de l'histoire ni le point de vue des individus mêlés aux événements. L'*ethos* du récit se manifeste donc, d'une part, dans les scrupules méthodologiques qui accompagnent la reconstitution du passé. Mais cette dimension éthique est également dirigée vers l'avenir, puisque ces romans veulent donner aux exclus de l'histoire la possibilité d'y prendre enfin la place qui leur est destinée. Et l'analyse de cette dimension éthique ne serait pas complète si elle n'incluait l'instance du lecteur.
- 26 Cette articulation est particulièrement visible dans le *Jahrestage* d'Uwe Johnson (en français *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*), analysé par Chiara Nannicini. Le roman

met en place un dialogue entre le présent de Gesine Cresspahl (sa vie à New York avec sa fille Marie, entre août 1967 et août 1968) et son passé (plus exactement, le récit passé commence dans les années 30 avec la première rencontre entre ses parents, relate ensuite la naissance et la jeunesse de Gesine, puis sa scolarité et ses études dans les années cinquante). Mais l'articulation est double : sur l'entrelacement entre passé et présent se greffe en outre un va-et-vient entre le plan individuel et le plan collectif.

	privé, individuel	public, collectif
passé	Gesine, ses parents, sa vie	Allemagne, années 30, nazisme
		Années 40, guerre
		Années 50, communisme
présent	Gesine et Marie	New York, fin des années 60 :
		(articles du <i>New York Times</i>)
		mouvements pour les droits civiques
		émeutes et troubles sociaux dans le pays
		Guerre Froide, guerre au Vietnam
		Printemps de Prague

- 27 Le dialogue, la confrontation s'instaurent entre le présent et le passé, mais aussi et surtout entre l'individu en tant que personne privée et l'individu en tant que citoyen, membre d'une communauté ; à ce titre, il est mêlé, qu'il le veuille ou non, aux actions de cette collectivité. De ce point de vue, l'histoire se répète. De même que Heinrich Cresspahl, sa femme ou sa fille ont été les témoins impuissants du nazisme, de la guerre, de l'Occupation soviétique, puis de l'instauration du communisme, de même Gesine constate quotidiennement dans le journal les effets désastreux de la politique des États-Unis (au Vietnam, ou face aux minorités), politique qu'elle se sent impuissante à influencer.
- 28 D'où l'importance de la forme éclatée du récit, qui passe du présent au passé, et de la vie privée aux textes collectifs : extraits de journaux, documents officiels. Parfois la confrontation entre collectivité et individu se fait au sein d'un même texte : on trouve dans le roman de nombreuses listes de victimes de l'histoire (les victimes civiles et militaires du Vietnam, les personnes arrêtées par l'État nazi ou par l'État Est-Allemand). Cette confrontation constante véhicule évidemment une réflexion sur l'histoire, en tant qu'événement passé qu'il faudrait reconstituer avec toute la rigueur possible, mais aussi en tant qu'événement qui engage activement, et dans le présent, chaque citoyen. Si le bilan est plutôt sombre — Gesine a le mérite de la lucidité, mais

reste impuissante — l'espoir réside peut-être du côté du lecteur, directement impliqué dans cette réflexion.

- 29 Cet appel en direction du lecteur, particulièrement sensible dans le texte de Johnson, transparaît dans la plupart, et peut-être dans l'ensemble des œuvres évoquées ici. De manière explicite ou implicite, il accompagne toute tentative pour reconstituer l'Histoire. Elle nous paraît représenter une forme d'engagement de la fiction, non à travers une entreprise politique d'avance discréditée, mais à travers la responsabilisation de l'individu — en tant que lecteur et acteur de l'histoire.

NOTES

1. "[...] Hugh [...] was thinking that had Joshua appeared at this moment to make the sun stand still, a more absolute dislocation of time could not have been created. / Yet it was not that time stood still. Rather was it time was moving at different speeds, the speed at which the man seemed dying contrasting oddly with the speed at which everybody was finding it impossible to make up their minds", Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, Harmondsworth, Penguin, 1962, p. 248.
 2. "Both his will, and time, which hadn't advanced five minutes since he was last conscious of it, were paralysed", *ibid.*, p. 369.
 3. Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, tr. F. Kérel, Paris, Gallimard, 1987, p. 161.
 4. *Rue du silence*, n° 6, tr. Michel-François Demet, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 158-159.
 5. Le périple est rythmé par les pas des chevaux, autre point commun entre *La semaine sainte* d'Aragon et *La route des Flandres* de Simon.
 6. Claude Simon, *La route des Flandres*, Paris, Minuit [coll. Double], 1960, p. 218-219.
 7. *Rue du silence*, n° 6, p. 104-105.
 8. Vincenzo Consolo, *Le sourire du marin inconnu*, tr. Mario Fresco et Michel Sages, Paris, Grasset, 1980, p. 198.
-

AUTEUR

ALISON BOULANGER

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université Lille 3. Elle a soutenu en 2003 une thèse portant sur les œuvres de Hermann Broch, Hans Henny Jahnn, James Joyce et Alfred Döblin ; l'un de ses axes de recherche concerne le lien entre forme narrative et réflexion sur l'Histoire