



**HAL**  
open science

**Expérimentation et contraintes narratives :  
représentation graphique des jeux avec le temps dans  
Kassandra de Ch. Wolf**

Emmanuelle Prak-Derrington

► **To cite this version:**

Emmanuelle Prak-Derrington. Expérimentation et contraintes narratives : représentation graphique des jeux avec le temps dans Kassandra de Ch. Wolf. Cahiers d'études germaniques, 1994, 27 (1), pp.151-162. 10.3406/cetge.1994.1307 . hal-03892682

**HAL Id: hal-03892682**

**<https://hal.science/hal-03892682>**

Submitted on 9 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Expérimentation et contraintes narratives : représentation graphique  
des jeux avec le temps dans *Kassandra* de Ch. Wolf  
Emmanuelle Prak-Derrington

---

Citer ce document / Cite this document :

Prak-Derrington Emmanuelle. Expérimentation et contraintes narratives : représentation graphique des jeux avec le temps dans *Kassandra* de Ch. Wolf. In: Cahiers d'Études Germaniques, numéro 27, 1994. Untersuchungen zur Textkohärenz. pp. 151-162;

doi : <https://doi.org/10.3406/cetge.1994.1307>

[https://www.persee.fr/doc/cetge\\_0751-4239\\_1994\\_num\\_27\\_1\\_1307](https://www.persee.fr/doc/cetge_0751-4239_1994_num_27_1_1307)

---

Fichier pdf généré le 03/11/2022

# EXPÉRIMENTATION ET CONTRAINTES NARRATIVES : REPRÉSENTATION GRAPHIQUE DES JEUX AVEC LE TEMPS DANS *KASSANDRA* DE Ch. WOLF

Emmanuelle PRAK  
Université Lumière – Lyon II

0

Dans l'œuvre de Ch. Wolf, *Kassandra* et *Voraussetzungen einer Erzählung* : *Kassandra* constituent une entreprise originale autant que périlleuse : originale, car le lecteur découvre en même temps que la nouvelle sa gestation et son processus de création, le produit fini — *Kassandra* — qui doit couronner la quête d'une nouvelle esthétique — *Vier Poetik-Vorlesungen*; périlleuse, parce qu'elle révèle un infranchissable fossé entre la théorie et la pratique de l'écrivain, l'échec de son projet esthétique avoué et abondamment explicité. C'est sur cette contradiction que je me suis proposé de réfléchir : parce qu'il me semble qu'elle n'est pas le résultat d'une "impuissance" personnelle de l'écrivain, mais au contraire dictée par des contraintes irréductibles, inscrites dans la *structure* même de tout processus narratif, qu'elles renvoient en réalité aux *limites temporelles* qui circonscrivent tout récit.

L'étude des temps verbaux permet de rendre compte de la complexité narrative de *Kassandra*. Depuis Benveniste<sup>1</sup>, et sa répartition des temps verbaux en discours et histoire et surtout depuis Weinrich<sup>2</sup>, qui prolonge et approfondit la dichotomie établie par Benveniste et distribue lui les temps verbaux en récit et commentaire, on connaît la fonction textuelle et démarcative des temps verbaux : ils apparaissent comme les supports premiers de macrostructures, sont investis d'un rôle de découpage textuel.

Etudier la configuration temporelle dans un roman permet alors de dégager son armature, la structure sous-jacente qui porte tout le récit.

---

1. Emile BENVENISTE, "Les relations de temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, 1966, pp. 237-250.

2. Harald WEINRICH, *Le temps : le récit et le commentaire* [Besprochene und erzählte Welt], Seuil, 1973.

## 1.1 *Voraussetzungen* ou le refus d'une esthétique masculine

Au départ, Ch. Wolf constate une inadéquation entre la réalité et les formes littéraires chargées de la représenter, une criante disharmonie entre une tradition narrative fondée sur la linéarité et l'existence d'une seule intrigue et les manifestations multiples et contradictoires de la vie. Il faut remonter aux origines du patriarcat pour trouver l'émergence du récit rectiligne ou épopée : la mise en scène des personnages héroïques et le récit de leurs hauts faits guerriers se fait alors au détriment de la fidélité à une réalité complexe et plurielle. L'épopée, ancêtre du roman, irait de pair avec l'instauration et la perpétuation d'une idéologie patriarcale<sup>3</sup>, l'apologie d'une logique duelle et/ou moniste, le triomphe de la raison et de l'analyse sur les sentiments et le vécu, le triomphe de l'objectivité sur la subjectivité, de la clôture et de l'achèvement des formes sur l'ouverture et la liberté<sup>4</sup>.

## 1.2 Plaidoyer pour une poétique en réseaux

Contre cette glaciation et mise à mort du vécu par les schémas narratifs traditionnels, Ch. Wolf plaide pour de nouveaux schémas narratifs, porteurs de nouvelles valeurs, plus féminines<sup>5</sup>. Elle pose alors comme nécessaire l'abandon de ce principe d'articulation et d'unification qu'est le principe de mise en intrigue<sup>6</sup>, en tant que premier vecteur de manichéisme et de simplification<sup>7</sup>. Contre l'existence d'un seul fil conducteur du récit, elle prône le principe de simultanéité, revendique le droit à la non-concentration sur une histoire et des personnages-héros et s'inscrit ainsi dans la lignée d'écrivains femmes comme Virginia Woolf et Ingeborg Bachman. Privilégier un principe

---

3. Ch. WOLF, *Voraussetzungen*, Francfort, Luchterhand, 1983, p. 147 : "Erst als Besitz, Hierarchie, Patriarchat entstehen, wird aus dem Gewebe des menschlichen Lebens [...] jener eine blutrote Faden herausgerissen [...] die Erzählung von der Heroen Kampf und Sieg oder Untergang. Die Fabel wird geboren. Das Epos, aus den Kämpfen um das Patriarchat entstanden, wird *durch seine Struktur* auch ein Instrument zu seiner Herausbildung und Befestigung."

4. *Voraussetzungen*, p. 139 : "... das abendländische Denken [ist] den Weg der Sondernung [gegangen], der Analyse, des Verzichts auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zugunsten des Dualismus, des Monismus, zugunsten der Geschlossenheit von Weltbildern und Systemen, des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherter 'Objektivität'."

5. *Voraussetzungen*, p. 151 : "...eine andre Art Logik [...], eine andre Art, Fragen zu stellen [...], eine andre Art Stärke, eine andre Art Schwäche. Andre Freundschaft, andre Gegnerschaft."

6. Paul RICŒUR, dans *Temps et récit : la configuration dans le récit de fiction*, Seuil, coll. Points, 1991, tome 2, p. 18, définit la mise en intrigue "comme un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents".

7. *Voraussetzungen*, p. 139 : "...und daß das strikte einwegbessene Vorgehen, das Herauspräparieren eines 'Stranges' zu Erzähl- und Untersuchungszwecken das ganze Gewebe [= die Erzählung] und auch diesen Strang beschädigt".

de coexistence et d'interaction permettrait alors au récit de se déployer en trame, en véritable réseau narratif<sup>8</sup>.

### 1. 3 *Kassandra* : un réseau narratif ?

L'affranchissement vis-à-vis de l'intrigue implique une exploration de la notion de temps narratif qui lui est connexe, conduit à vouloir expérimenter et pousser à leur paroxysme les possibilités de configuration temporelles offertes au romancier.

La lecture des premières pages de *K.* plonge le lecteur dans un véritable labyrinthe temporel; présent, parfait, prétérit se succèdent, sans qu'il soit possible dans un premier temps de déterminer les raisons de leur alternance; l'entrée en fiction, traditionnellement marquée par le prétérit "épique" est contredite par l'emploi du présent, censé renvoyer, selon Käte Hamburger<sup>9</sup>, aux énoncés non-fictionnels, de réalité; privé de rassurante configuration temporelle, le lecteur ne peut se défendre d'une certaine impression sinon de confusion du moins de grande complexité, avant de parvenir à distinguer les lois qui régissent l'organisation du récit.

*Kassandra* se compose de deux récits, écrits à la première personne<sup>10</sup>.

Le récit 1 ou R1 est ancré à Mycènes. Le temps raconté, circonscrit à une après-midi, couvre les dernières heures de la vie de Cassandre qui sait qu'elle va mourir. L'histoire n'est autre que celle de l'attente de la mort, rythmée seulement par de menus incidents et la course du soleil dans le ciel, dirigée vers un seul but : l'apprivoisement de la peur. Les quelques heures qu'il lui reste à vivre, Cassandre les emploie à se remémorer sa vie, ses quinze dernières années. Et ce sont ses souvenirs qui constituent le récit 2 ou R2, depuis les années sereines d'avant la guerre jusqu'à la chute de Troie et la traversée en bateau de Cassandre comme esclave d'Agamemnon, de Troie à Mycènes.

*Kassandra* serait donc un long monologue, un de ces romans dits du "flux de conscience", où le lecteur, plongé en immersion totale dans les pensées et les souvenirs du personnage, avancerait au gré de leur succession et de leur enchaînement, dans le désordre et l'incohérence censés authentifier la réalité de ce discours de soi à soi-même. En réalité, on n'observe pas de véritable affranchissement vis-à-vis des contraintes traditionnelles de la communication, ni de non-respect de la syntaxe, ni non plus de réelle désorganisation temporelle, qui pourraient refléter l'intériorité de cette parole.

8. *Ibid.*, p. 117 : "Warum sollte das Gehirn, das doch oft mit einem Netzwerk verglichen wird, die Erzählung einer linearen Fabel besser 'behalten' können als ein erzählerisches Netzwerk?"

9. Käte HAMBURGER, *La logique des genres littéraires* [Die Logik der Dichtung], Seuil, 1986.

10. Ces deux récits sont introduits et clos par un minuscule récit-cadre (deux paragraphes), à la 3<sup>e</sup> personne, dans lequel Ch. Wolf se met elle-même en scène, en tant qu'instance narrative, face au décor des portes de Mycènes.

#### 1. 4 Temporalité de R1 et R2

Le premier facteur de cohérence textuelle est donné par les temps verbaux, ces signes dits “à récurrence obstinée” (Weinrich). Chaque récit est marqué par une spatialité et une temporalité différentes. Les temps verbaux déterminent l'appartenance de plusieurs phrases à un même ensemble, une même unité textuelle. Ainsi, un changement de temps indique le passage d'une unité textuelle à une autre ( $R1 \rightarrow R2$  ou  $R2 \rightarrow R1$ ), ou bien, au sein d'une même unité textuelle, d'une perspective de locution à une autre : retour en arrière ou anticipation. Tout événement peut effectivement être appréhendé selon une triple perspective :

Dans R1

- la coïncidence entre le temps du texte et le temps du procès<sup>11</sup> ou temps zéro, est marquée par le présent.
- lorsque le temps du procès est antérieur au temps du texte (rétrospection), on a alors affaire au prétérit.
- l'anticipation (temps du procès postérieur au temps du texte) est marquée par le futur.

Dans R2

- le temps zéro est marqué par le prétérit
- la rétrospection par le plus-que-parfait
- l'anticipation par le subjonctif II.

Cette description, très schématique et simplificatrice, ne rend compte de l'organisation de R1 et R2 que dans sa “normalité”. Un même temps verbal peut naturellement avoir plusieurs fonctions, suivant la situation du Je-Originé<sup>12</sup> dans R1 ou R2 : le prétérit, par ex., est temps zéro dans R1 et rétrospection dans R2. Inversement, une même perspective de locution peut être exprimée par plusieurs temps verbaux : ainsi, l'anticipation sera rendue par le futur avec *werden* ou un présent prospectif. Il n'y a pas de relation bi-univoque entre temps verbal et perspective de locution adoptée, mais les critères de choix qui interviennent alors pour déterminer l'appartenance à une unité textuelle sont d'ordre sémantique (quel lieu ? quels personnages ?) et n'entrent donc pas dans le cadre de cet article.

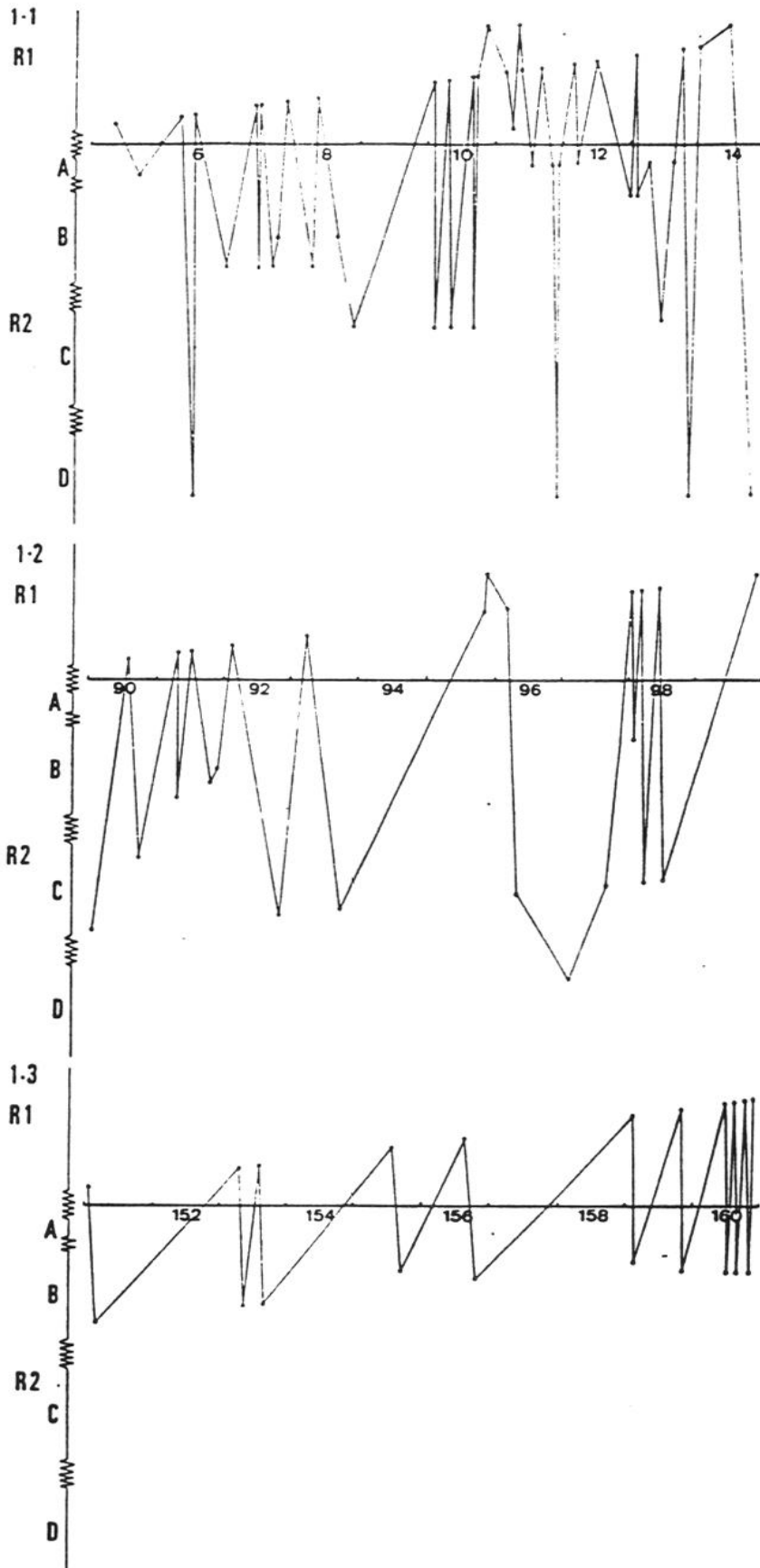
Les graphiques ci-après se fondent donc sur l'organisation des temps verbaux en R1 et R2, permettent de rendre visibles et concrètes l'étude des anachronies et les conclusions auxquelles je suis parvenue après l'étude de ces deux récits.

---

11. Je reprends ici les concepts utilisés par Weinrich dans *Le temps*, concepts directement hérités de Reichenbach (Textzeit  $\approx$  Betrachtzeit) et de Wunderlich (Aktzeit)

12. Concept repris de Bühler par K. Hamburger dans *Logique* : le point zéro occupé par le Je (concret), l'origine des coordonnées spatio-temporelles qui coïncide avec le *hic* et le *nunc*.

Fig. 1. Les changements temporels



## 2 Représentation graphique des jeux avec le temps dans R1 et R2

### 2.1 Changements temporels dans *Kassandra*

**2.1.1** Les graphiques représentent les changements temporels dans *Kassandra* : 1.1./p. 5-14, 1.2./p. 90-99, 1.3./p. 151-160.

L'axe horizontal figure le *temps du raconter* et est divisé en pages et en lignes, il sépare R1 de R2.

L'axe vertical figure le *temps raconté* et est divisé en 5 sous-parties (R1 = Mycènes, R2/A = traversée en bateau, R2/B = chute de Troie, R2/C = guerre, R2/D = avant la guerre), qui correspondent aux périodes les plus importantes dans le récit de Cassandre.

Les coordonnées de chaque point — changement d'unité textuelle — sont donc calculées comme suit :

- abscisse = position dans le texte (page, ligne)
- ordonnée = position temporelle

Bien que les ordonnées apparaissent dans un ordre qui respecte apparemment le cours des événements, il est très difficile de déterminer le moment précis de leur occurrence.

En conséquence, l'échelle est :

- d'une part radicalement différente pour chaque sous-partie. (R1 = Mycènes = une après-midi ; R2/C = guerre = 10 ans)
- d'autre part, à l'intérieur d'une même sous-partie, les événements sont ordonnés sans qu'il soit possible de préciser une échelle temporelle linéaire (l'échelle est non-paramétrique).

**2.1.2** Les informations contenues dans ces graphiques sont nombreuses, je souhaite, par ce commentaire, dégager les plus importantes.

#### *Le choix des pages*

Les trente pages choisies correspondent respectivement au début (les dix premières pages), au milieu (dix pages prises au hasard au cœur du récit), et à la fin (dix dernières pages) du récit à la première personne de *Kassandra*. Ces extraits permettent de visualiser l'évolution des jeux avec le temps, et il est facile de constater qu'au fur et à mesure qu'on avance dans le récit, les changements temporels se raréfient. (Fig. 1.1 = 47 changements; Fig. 1.2. = 26; Fig. 1.3. = 21).

#### *Les changements temporels*

Chaque point figure pour un changement temporel, c.-à-d. le passage d'une des 5 périodes déterminées à une autre.

On distinguera entre :



- les changements temporels à l'intérieur d'un même récit : *anticipation* : déplacement du point vers le haut

Exemples

– d'une période à l'autre : Fig. 1.1., p. 13, passage de R2/B à R2/A (Chute de Troie à Traversée) ; Fig. 1.2., p. 97, passage de R2/D à R2/C

– à l'intérieur d'une même période : Fig. 1.2., p. 91, changement temporel dans B.

*rétrospection* : déplacement du point vers le bas

Exemples

Fig.1.1. : p. 8, passage de R2/B à R2/C, p. 11, de R2/A à R2/D.

Fig.1.2. : p. 96, passage de R2/C à R2/D.

- les changements temporels d'un récit à l'autre.

C'est l'énorme majorité, dans les trois graphiques.

L'unité minimum de déplacement vers R1 est l'incise avec un verbe au présent. Je n'ai pas considéré par exemple l'insertion d'un verbe d'opinion au présent (glauben, wissen ...) dans un énoncé au prétérit comme critère suffisant de changement temporel.

### *Les conclusions*

#### *Opposition R1/R2*

Les deux niveaux R1 R2 que j'ai distingués dans toute ma première partie se révèlent effectivement fondamentalement différents.

Dans R1, excepté Fig. 1.1., p. 6 et 7, et Fig. 1.2., p. 95, tous les points sont alignés. Cela signifie que l'intrigue, du début à la fin du livre, se déroule de façon strictement linéaire, et — pratiquement — sans anachronies. La situation particulière de Cassandre, condamnée à mort en sursis, ne permet d'échappées que celles du souvenir, le présent ne peut se déployer au-delà de quelques heures ("Für alles auf der Welt nur noch die Vergangenssprache. Die Gegenwartssprache ist auf Wörter für diese düstre Festung eingeschrumpft. Die Zukunftssprache hat für mich nur diesen einen Satz : ich werde heute noch erschlagen werden.")

Dans R2, en revanche, où prolepses et analepses abondent, la ligne que forme les points est très accidentée.

#### *L'assagissement de la technique narrative dans R2*

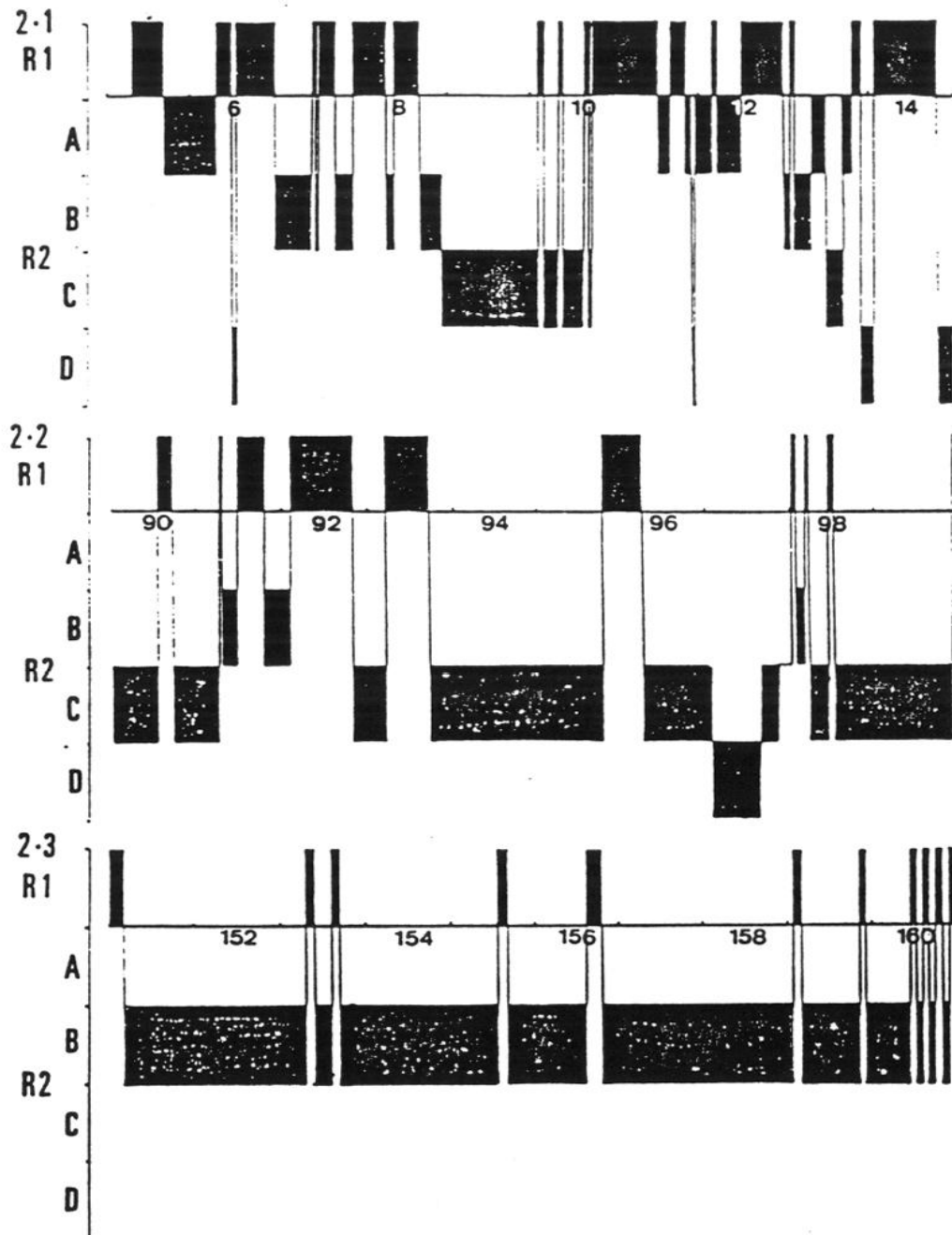
Fig. 1.1. : les dix premières pages exploitent toutes les possibilités de jeu avec le temps. On trouve des points alignés dans *chacune* des périodes dont il va être question : A, B, C, D.

Fig. 1.2. : B, C, D sont traités simultanément, mais de façon inégale ; c'est de B (la guerre) dont il s'agit en réalité. (voir *infra*, Figures 2)

Fig. 1.3. : tous les points sont rassemblés dans une seule période, B, et leur alignement devient presque parfait -parallèle à celui constaté pour R1. Le moment de la mort approche pour Cassandre, et à la description des derniers jours de Troie répond le dénouement tragique de son propre destin.

*Le respect de la chronologie (voir Fig. 2.)*

Les trois graphiques montrent qu'au-delà des anachronies, le récit de Cassandre remonte le fil du temps, de son adolescence (ce que laisse deviner la Fig. 1.1., R2/D, p. 6-11-13-14), à la guerre (Fig. 1.2, R2/C) et la chute de Troie (Fig. 1.3., R2/B).



**Fig. 2 : Distribution du temps raconté entre R1 et R2**

## 2.2 Distribution du temps du raconter entre R1 et R2

2.2.1 Les graphiques représentent la distribution proportionnelle du temps du raconter dans le temps raconté dans *Kassandra*, 2.1./p. 5-14, 2.2./p. 90-99, 2.3./p. 151-160.

L'axe horizontal figure le temps du raconter et est divisé en pages et en lignes.

L'axe vertical figure le temps raconté et est divisé en cinq sous-parties (R1 = Mycènes; R2/A = Traversée en bateau; R2/B = Chute de Troie, R2/C = Guerre; R2/D = Avant la guerre), qui correspondent aux périodes les plus importantes dans la vie de Cassandre. Pour chaque sous-partie, l'échelle est non-paramétrique. (R2/A = 2 mois; R2/B = 10 ans)

Une ligne a été tracée, qui représente les passages d'une période à l'autre : les cases noires visualisent, par rapport à l'axe vertical, les périodes du temps raconté dont il est question, sans égards aux variations (anachronies) à l'intérieur de cette période.

Horizontalement, elles figurent les *proportions* du temps du raconter dans chacune de ces périodes.

### 2.2.2 Les pages sont les mêmes que pour Fig. 1.

L'intérêt de ces graphiques est de montrer l'importance quantitative des deux récits, la diminution progressive du temps du raconter dans R1, et, pour R2, la tendance à la concentration dans une seule période du temps raconté au fur et à mesure de la progression dans le texte.

Fig. 2.1. : l'équilibre des proportions entre R1 et R2 est remarquable. Les deux récits se caractérisent par une très grande variété dans la distribution du temps du raconter. Dans R1, on trouve des incises (p. 10-12-13 ...), des paragraphes (p. 5-6-7 ...), et des pages entières (p. 11-14).

Dans R2, malgré l'éparpillement du temps du raconter (en A, B, C, D), il est intéressant de remarquer que c'est en C (la guerre) que le temps du raconter est le mieux représenté (en tout, pratiquement deux pages). Les dix premières pages de *Kassandra*, plaidoyer contre la guerre, mettent donc l'accent sur ce qui va être le thème dominant du livre.

Fig. 2.2. : on observe cette fois une nette dominance quantitative de R2 sur R1. Cet accroissement des proportions du temps du raconter dans R2 va de pair avec une concentration sur une seule période : la guerre. La chute de Troie (B) est évoquée à trois reprises — contre 7 fois en 2.1.—; les années d'avant-guerre une fois — contre 4 fois en 2.1.—; il n'est plus du tout question de la traversée.

Fig. 2.3. : La régularité dans l'alternance R1/R2 est exceptionnelle : aux "incises" en R1 (une seule phrase le plus souvent, cf. p. 159 : "Nun wird man mich von ihm befreien", "Und jetzt kommt das Licht") succèdent de longues périodes de récit dans R2, jusqu'à l'avant-dernière page. La focalisation sur B (chute de Troie) n'admet aucune exception. On voit donc, peut-être mieux

qu'avec Fig. 1., le rapprochement progressif de R2 vers R1 (le temps de l'énonciation).

Le va-et-vient extrêmement homogène de la dernière page, la symétrie presque parfaite entre les deux reflète l'identité des situations décrites. C'est face au soleil couchant que Cassandra et Enée se sont séparés. A Mycènes, la disparition du soleil dans la mer est le signal de l'arrivée des Grecs. "Das Licht erlosch. Erlischt. Sie kommen." La mort de Cassandra acquiert une dimension solennelle, profondément théâtrale. La fin du jour, la fin d'un amour, la fin d'une vie.

### 3.1 L'échec du projet théorique

L'étude de ces graphiques montre l'échec du projet esthétique annoncé dans *Voraussetzungen* : il n'est possible de parler de poétique en réseaux que pour les vingt premières pages, très rapidement, un respect de la chronologie s'installe, que ne suspendent ni les anachronies, ni le va-et-vient régulier entre R1 et R2. Et même, que fait d'autre le lecteur, au début, sinon reconstituer le puzzle temporel et remettre en bon ordre les éléments éparpillés ? Bouleverser une chronologie, c'est encore admettre qu'elle existe, et tôt ou tard, l'auteur se voit contraint de la respecter.

Le refus de l'histoire reste dans *Kassandra* une gageure non relevée<sup>13</sup>. En retraçant les dernières années de la vie de Cassandra, Ch. Wolf sacrifie également au principe de concentration fustigé dans *V.* : ce sont les événements à haute teneur dramatique qui rythment le récit (mort de Troïlos, première crise de voyance de Cassandra, combat d'Achille et de Penthésilée ...), les "scènes", entre lesquelles s'intercalent naturellement sommaires et ellipses<sup>14</sup>. L'affranchissement vis-à-vis de l'intrigue demeure superficiel, les événements restent ordonnés en une suite cohérente et significative.

### 3.2 R1 le niveau du commentaire ou le temps du dire

Et qu'en est-il du principe de simultanité qui devait ouvrir le récit ? Les graphiques nous montrent que R1 et R2 ont des fonctions différentes, qu'on a affaire non pas à deux histoires qui se mêlent et s'entrelacent, mais à une histoire (R2), commentée et évaluée constamment. R1 se révèle une intrigue vide d'actions, plus que la narration d'évènements, c'est un espace où se déploient librement les jugements et les interventions du narrateur, ce que j'appellerai le temps du dire. Il suffit de relever les présents de R1 : pour une très large part,

13. *Voraussetzungen*, p. 117 : "Was bedeutet diese Erfahrung [die Erfahrung des Konzentrationsprozesses] für eine Literatur, die keine großen lebenskräftigen Idealgestalten mehr schaffen, keine zusammenhängenden — durch Krieg und Mord und Totschlag und die dazu fälligen Heldentaten zusammenhängenden — Geschichten mehr erzählen will ?" (c'est moi qui souligne).

14. Voir description des différents types de narration par Gérard Genette, "Discours du récit", *Figures III*, Seuil, 1972.

on aura des présents dits “de vérité générale” (valables avant, pendant et après le moment de l'énonciation), des présents qui contiennent les jugements personnels du narrateur (voire de l'auteur) : sur les hommes et les femmes, sur la guerre, sur le langage, sur la condition humaine ... Et on aboutit à ce paradoxe que l'existence de deux niveaux, née originellement d'un désir de subversion, qui devait ouvrir le récit — et donc laisser au lecteur la liberté de son interprétation ? — autorise la permanente ingérence du narrateur, sans que jamais celle-là n'apparaisse comme déplacée. R1 donne un cadre au temps du dire, légitime l'omniscience et la toute puissance du narrateur. Au rêve d'une parole vivante et subversive, discrète, venue du bas<sup>15</sup>, s'oppose le récit de *Kassandra*, qui jamais ne s'écoule sans auto-évaluation, intervention-supervision du narrateur, sans que jamais le lecteur puisse quitter ce parcours guidé, jalonné pas à pas par les opinions du narrateur (et auteur).

### Conclusion : Configuration temporelle et contraintes narratives

Nombreux sont les romanciers qui préfèrent, à la rectitude d'un simple récit, les sinuosités de plusieurs niveaux d'intrigue et multiplient alors sans désenchanter les acrobaties temporelles. Cela suffit-il à faire disparaître la linéarité du récit ? Le temps fictionnel, aussi grandes que soient les libertés qu'il autorise au romancier, ne peut s'affranchir complètement du temps référentiel, on peut juger inique et arbitraire l'écoulement temporel selon l'axe passé-présent-futur ... on ne peut s'y soustraire.

La linéarité est une dimension constitutive de tout récit, l'erreur de Ch. Wolf a été de la faire coïncider avec une certaine idéologie, d'y voir l'empreinte d'un certain esprit masculin ... Les principes de coexistence et de simultanéité, s'ils peuvent être introduits en fiction se heurteront toujours au fait que les mots s'écrivent les uns à la suite des autres et se suivent, pour reprendre un mot de Jean Giono, “à la queue leu leu”.

On peut juger que Ch. Wolf a manqué de clairvoyance vis-à-vis de son propre travail. Mais son projet n'était-il pas d'avance condamné à l'impasse ? Définir l'écriture féminine par opposition systématique à l'écriture masculine, n'est ce prolonger un dualisme réducteur, qui devait justement être aboli ?

Au-delà de ce féminisme déclaré, dans lequel l'écrivain s'est fourvoyé, nous ne pouvons que saluer la force et l'achèvement du récit de *Cassandra*, qui respecte, à son corps défendant, des limites temporelles qui n'ont rien d'idéologique ni d'arbitraire, et ne s'épuise pas, ainsi, dans les méandres d'une vaine expérimentation narrative ...

---

15. *Voraussetzungen*, pp. 124-125 : “Der heutigen Nekrophilie etwas entgegensetzen wie ‘das lebendige Wort’ ? Das subversiv, unbekümmert, ‘eindringlich’ im Wortsinn sein müßte und nicht danach fragen dürfte, ob es sein Ziel erreicht -ja, das nicht einmal ein Ziel haben dürfte [...] Es würde eher unauffällig sein und Unauffälliges zu benennen suchen, den kostbaren Alltag, konkret [...] *Es hätte sich in jedem Sinn ‘von unten’ an sein Material heranzuarbeiten.*” (c'est moi qui souligne)

### Bibliographie

- BENVENISTE Emile, 1966. "Les relations de temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1. Paris, Gallimard. 237-250.
- BRESSON Daniel, 1982. "La langue et les relations grammaticales dans l'organisation du récit : Kindheitsmuster de Ch. Wolf", in *Cahiers d'Etudes Germaniques* 6. Aix-en-Provence. 123-149.
- CONFAIS Jean-Paul, 1990. *Temps, mode, aspect : Les approches des morphèmes verbaux et de leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- CRAMER Sybille, 1979. "Eine unendliche Geschichte des Widerstands. Kein Orts Nirgends. Kassandra", in *Christa Wolf Materialienbuch*, édité par Klaus Sauer, Darmstadt und Neuwied, édition de 1983. 121-142.
- GENETTE Gérard, 1972. "Discours du récit", *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil. 65-273.
- HAMBURGER Käte, 1986. *La logique des genres littéraires* [Die Logik der Dichtung, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot], Paris, Ed. du Seuil.
- RICŒUR Paul, 1984. *Temps et récit : la configuration dans les récits de fiction*, tome II, Paris, Ed. du Seuil; exemplaire consulté : édition de poche, 1991.
- WEINRICH Harald, 1973. *Le Temps: le récit et le commentaire* [titre original : *Tempus : besprochene und erzählte Welt*, traduction de Michèle Lacoste], Paris, Ed du Seuil.