



HAL
open science

Les Jeux du Je avec le temps. Une étude des rapports entre première personne et temps verbaux dans le roman

Emmanuelle Prak-Derrington

► To cite this version:

Emmanuelle Prak-Derrington. Les Jeux du Je avec le temps. Une étude des rapports entre première personne et temps verbaux dans le roman. Sciences de l'Homme et Société. Université Lumière Lyon 2, 1997. Français. NNT : 1997LYO20006 . tel-04431452

HAL Id: tel-04431452

<https://hal.science/tel-04431452v1>

Submitted on 1 Feb 2024

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.

Emmanuelle Prak-Derrington

LES JEUX DU JE AVEC LE TEMPS
Une étude des rapports entre
première personne et temps verbaux
dans le roman

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON II
DOCTORAT D'ÉTUDES GERMANIQUES

Thèse présentée sous la direction de
Madame le Professeur Marie-Hélène Pérennec

Janvier 1997

Je tiens à remercier Mme Pérennec, qui a été pour moi une directrice de thèse idéale, la meilleure qui se puisse imaginer, mon mari Ed, pour sa collaboration au chapitre 4, dans la création et la réalisation des graphiques.

Je remercie mes parents, ma mère et André, et Ed, encore, pour s'être occupés de David quand j'étais moi-même débordée...

LISTE DES ABREVIATIONS

CHAPITRE 4

- K Kassandra. Eine Erzählung
 KV Voraussetzungen einer Erzählung : Kassandra
 KM Kindheitsmuster
 im Di Christa Wolf im Dialog. Aktuelle Texte.
 Di Die Dimension des Autors

CHAPITRE CINQ

- MNSG Mein Name sei Gantenbein
 S. Stiller
 T. 1 Tagebuch 1946-1949, GW 2.
 T. 2 Tagebuch 1966-1971, GW 6.
 Öffentlichkeit "Öffentlichkeit als Partner" (1958), GW 4.
 Geschichten "Unsere Gier nach Geschichten" (1960), GW 4
 Antworten "Ich schreibe für Leser" (1964), GW 5.
 ÜMF Über Max Frisch, éd. par Walter Schmitz

(L'édition consultée pour les écrits théoriques de Frisch est celle de la Jubiläumsausgabe, suhrkamp, 1996⁷, les références se rapportant aux romans renvoient aux exemplaires parus isolément en poche.)

0. 1. DOMAINE : LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE : DEUX DISCIPLINES FAUSSEMENT HÉTÉROGÈNES

La Littérature est et ne peut pas être chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage.

Paul Valéry

Il existe entre «grammaire» et littérature (ce terme renvoie ici non pas à la production, mais à l'étude de la littérature : *Sekundärliteratur*), une affinité constitutive qu'un siècle de linguistique saussurienne, soucieuse de rendre compte du système abstrait de la langue, fondée sur la dualité Sa/Sé du signe, et limitée à la seule perspective phrastique, a pu faire oublier : l'intérêt commun que les deux disciplines portent à la mise en œuvre de la langue. Il suffit cependant d'ouvrir les plus anciens traités de réflexion sur le langage et la création littéraire (*La Rhétorique* et *La Poétique* d'Aristote) pour constater qu'alors, l'étude de la langue n'excluait pas celle de la littérature. Toute la tradition de la philologie en témoigne : jusqu'au 19^e siècle, grammaire et «Belles-Lettres» allèrent de concert.

L'avènement de la linguistique synchronique a rompu ce bel équilibre, et transformé en sœurs ennemies les deux disciplines autrefois jumelles. Il fallait à la linguistique se constituer comme science, découvrir les lois qui régissent le système de la langue : la décision méthodologique de faire abstraction de la pluralité du sens devait lui permettre de forger ses premiers outils. (Le signe comme unité close, univoque, qui ferme le sens.) Pour naître, la linguistique a dû exclure de son champ d'observation tout ce qui pouvait faire trembler et vaciller les concepts qu'elle se donnait tant de peine à fabriquer : l'infinité et la variété des manifestations du discours. Et donc l'étude de la littérature.

Pourtant, la rupture n'a pas été aussi nette, et l'hétérogénéité pas aussi radicale qu'on pourrait le supposer. On s'est, d'une certaine façon, partagé le travail : aux littéraires les phénomènes mouvants du texte et

de l'interprétation, aux linguistes l'étude sans risque d'aléas des phonèmes, des morphèmes, des syntagmes. L'unité la plus grande d'analyse de la linguistique : la phrase (Chomsky) marquant le seuil au-delà duquel le linguiste quittait le territoire de la «science» pour s'aventurer dans celui de la «subjectivité».1.

Or cette division, cette commode répartition (à chacun son rôle) s'est trouvée mise en cause dans les années 1960, par deux courants parallèles : 1) celui de la linguistique de l'énonciation et 2) celui d'une «poétique» d'inspiration structurale.

1) La linguistique qui s'était rêvée science exacte, idéalement abstraite, découvrait en effet la fragilité et les limites des postulats sur lesquels elle était fondée, principalement (je ne retiens ici que les constats qui vont permettre de jeter, à nouveau, un pont entre elle et la littérature²) :

a) le fait que la production du sens excède en complexité :

– la bipolarité du signe saussurien. Le sens peut investir des unités non signifiantes, telles que la prosodie, le rythme, l'intonation (comment expliquer, en dehors de toute référence aux acteurs et aux conditions de l'échange verbal, que l'exclamation "Merci infiniment!", adressée à quelqu'un qui vient juste de vous claquer la porte au nez, est ironique ?) et inversement le statut du contenu est extrêmement hétérogène (explicite/implicite ; dénotatif/connotatif ; littéral/dérivé...) et ne peut être décrit par le seul concept du signifié (on ne peut, par exemple, rendre compte d'un phénomène comme la métaphore –"C'est un vrai ours !"– par le seul Sé).

¹ Dorrit Cohn, qui a choisi dans son livre *La Transparence intérieure* une solution de compromis voit dans l'opposition exclusive de la linguistique et la littérature une "division très pascalienne" : "d'un côté la finesse pleine d'ingéniosité des critiques, de l'autre la géométrie réductrice des linguistes" (1981 : 10, je souligne). Une division qui repose sur le postulat d'une linguistique «science exacte», et d'une littérature «science humaine».

² Dans son livre, qu'on peut considérer comme un manifeste pour la mise en place d'une linguistique du discours (*L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980), C. Kerbrat Orecchioni n'énumère pas moins de cinq bonnes raisons de s'affranchir de la linguistique de Saussure et de Chomsky. (Avant-propos)

– la construction de la chaîne signifiante : du plus simple au plus complexe, du phonème au morphème, du morphème au syntagme, du syntagme à la phrase (la phrase étant conçue comme l'addition de GN + GV). Le sens du tout n'est pas inférable de l'addition de ses composants. (Sans même sortir des limites de la phrase, le simple examen des mots composés nous le dit : la structure sémantique qui lie le déterminant au déterminé est très riche et variée et pas toujours calculable – "*eine Großmutter*" n'est pas l'équivalent de "*eine große Mutter*".) Dès lors qu'on cherche à rendre compte de phénomènes tels que l'anaphore, la nominalisation, les connecteurs, les opérateurs d'argumentation..., des règles de combinatoire transphrastique entrent en jeu, et la compétence des acteurs de la communication (locuteur et allocuté). Un mot est peut-être l'addition de plusieurs phonèmes, mais un texte n'est pas une addition de plusieurs phrases.

b) le caractère utopique de l'«immanence» de la langue, qui justifiait son étude en dehors de toute actualisation, en elle-même et pour elle-même (= les exemples construits des linguistes formalistes). Instigateurs de ce bouleversement : l'examen de certaines unités de la langue, les déictiques (*ici, hier, aujourd'hui...*), qui pour être comprises, exigent qu'on les rapporte aux conditions de leur production : à la situation de communication (le rapport locuteur/allocuté, le lieu et le moment de cet échange, le cadre socio-culturel...). De ce constat est née la linguistique de l'énonciation, qui, parce qu'elle pose comme nécessaire le recours à l'extra-linguistique, déplace alors l'objet d'étude de la linguistique : ce n'est plus la langue abstraite, mais son individualisation, sa mise en œuvre par un locuteur, pour un allocuté : le discours, qui doit alors être considéré.

Ces découvertes ont bouleversé les fondements mêmes de la linguistique, et, indirectement, le cloisonnement qu'elle entretenait vis-à-vis de la littérature : dès lors qu'elle reconnaissait le caractère de validité contestable des phrases détachées et préfabriquées, la nécessité d'une perspective transphrastique et l'importance du con-texte (intra- et extratextuel), dès lors, en fait que la linguistique se construisait en

linguistique du *discours*, l'étanchéité de la ligne de partage entre le domaine censé être le sien (= la phrase) et celui censé ressortir aux littéraires (= le texte) disparaissait.

Restait une dernière étape, un dernier pas à franchir qui scelle définitivement la réconciliation des deux disciplines : il fallait prouver que le texte littéraire était bel et bien un genre de discours, et que la linguistique, vouée à l'origine aux énoncés parlés, pouvait désormais sans honte l'inclure dans son champ d'investigation.

C'est ce que se sont attaché à démontrer les études pragmatiques. La pragmatique, qui jouissait à l'origine auprès des linguistes d'une réputation déplorable³, a conquis sa légitimité grâce à la problématique des actes de langage, et des énoncés performatifs (Austin, 1962⁴). Par son livre, Austin attirait l'attention sur les conséquences pratiques du langage, le fait que chaque dire avait nécessairement une fonction. Le dit devenait inséparable du dire (Ducrot, 1984), l'énoncé ne pouvait plus être conçu en soi et pour soi, mais comme le résultat d'un acte – l'énonciation – , et mis au service d'un effet à produire. Dans cette perspective, les études se sont multipliées, qui ont souligné la nécessité d'appréhender le texte littéraire comme énonciation, acte de communication, objet d'une interaction entre l'écrivain-énonciateur et le lecteur co-énonciateur⁵. En Allemagne, c'est Weinrich qui, avec son *Tempus* (1964) et le concept d'une linguistique instructionnelle (le texte

³ Dans le cadre d'une théorie générale de la signification du langage, la pragmatique ("*la relation que les signes entretiennent avec leurs utilisateurs*", Charles Morris, 1938) était conçue comme une discipline subalterne, à côté de ses honorables sœurs, la syntaxe et la sémantique. D'où l'expression de «*poubelle pragmatique*» lancée par Bar-Hillel, l'un de ses fondateurs, pour désigner le fait qu'on y déversait tous les problèmes non résolus en syntaxe et en sémantique.

⁴ Austin, *How to do things with words*, traduit au Seuil sous le titre *Quand dire, c'est faire*, en 1970. Un énoncé performatif est obligatoirement énoncé au présent et à la première personne, et présente la particularité d'accomplir – de faire – ce qu'il dit : l'enfant disant "Je le jure !" ; le maire : "Je vous déclare unis par les liens du mariage" ; le prêtre : "Je te baptise..." etc.

⁵ Cf. par exemple l'ouvrage de Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990.

comme réseau d'instructions données par le scripteur au lecteur), réintroduisait les textes littéraires par la grande porte.

L'affirmation que l'œuvre littéraire est un genre de discours, si elle n'est pas partagée par tous, n'a aujourd'hui plus rien de révolutionnaire (J. M. Adam (1990 : 9) affirme : *"Il n'y a pas deux linguistiques : l'une de l'oral et l'une de l'écrit. En dépit de leurs spécificités, qu'il est difficile de passer sous silence, textes oraux et textes écrits possèdent plus de points communs que de différences."* (L'irréductible originalité du discours littéraire réside à mon sens dans le fait que : d'une part, le discours littéraire est soumis, du côté de l'énonciateur, à des règles bien plus contraignantes et complexes que celles du langage ordinaire⁶ : si tout le monde peut mener une conversation, tout le monde ne peut pas écrire un roman ou un poème. D'autre part, il accentue et amplifie démesurément la prévalence de l'énonciateur sur l'allocuté : ma marge d'action et d'intervention en tant que locuteur est limitée, même dans un texte «ouvert» : je peux certes fermer le livre, commencer par la fin, sauter des pages, revenir en arrière, relire ... – autant d'actions impossibles dans une interaction verbale –, mais je ne peux pas changer le déroulement du texte, ni le cours des mots. Il n'y a pas de constant réajustement.)

Au terme de cette évolution, retracée ici très grossièrement, les linguistes tenants de la théorie de l'énonciation peuvent, sans rougir, la tête haute, réconcilier deux passions : l'amour du langage et celui de la littérature... En sachant qu'au contact du texte (et du con-texte) ils quittent le domaine balisé des définitions et des concepts, pour aborder celui, flou et incertain, des notions⁷ (que signifient en effet exactement les termes : «savoir encyclopédique», «conditions de production», «connaissance supposée du locuteur», «parcours du décodage», «stratégie discursive» etc... ?). Le passage de la phrase au texte constitue donc pour la linguistique une rupture théorique, parce qu'il l'interroge dans ses

⁶ Voir à ce sujet l'article de Pierre Bange, "Towards a pragmatic analysis of narratives in literature", *Poetics* n°15, 1986, 73-87.

⁷ C'est à Laurent Danon-Boileau (1982 : 10) que j'emprunte cette opposition concept/notion.

fondements. Il la force à revenir sur son statut de «science exacte» : à faire l'aveu, peut-être, de sa présomption.

2) Parallèlement à ce parcours de la linguistique du discours, on observait chez les structuralistes le même besoin de suspendre une restriction et une exclusion considérée comme abusive, et le désir de rendre compte, à côté d'autres systèmes de la langue, du «système» de la littérature. S'engouffrant dans la brèche ouverte au début du siècle par les formalistes russes (Propp et sa *Morphologie du conte* – 1928), ils proclamaient la nécessité d'une appréhension linguistique, scientifique, aussi méthodologique que possible, des formes littéraires.

– C'est Roman Jakobson qui, dans un article canonique "Linguistique et poétique" (1960)⁸, élabore le concept neuf de «littérarité», instaure la primauté de la *Poétique* sur les autres études littéraires et la déclare ressortir du domaine de la linguistique :

L'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* Comme cet objet concerne la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres sortes de conduites verbales, la poétique a droit à la première place parmi les études littéraires.

La poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique, exactement comme l'analyse de la peinture s'occupe des structures picturales. Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique. (1963 : 210, souligné dans le texte)

La constitution d'un schéma de la communication, inspiré de Bühler et des théories de l'information, lui permet de mettre en évidence, parmi les six fonctions qu'il attribue au langage, l'existence d'une fonction poétique, exclusivement centrée sur le message (*"La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est*

⁸ Paru en France trois ans plus tard : cf. Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", *Essais de linguistique générale*, 1963, 209-248.

ce qui caractérise la fonction poétique du langage” 1963 : 218), et dont la prépondérance et la primauté sur les autres fonctions, dans les textes littéraires, atteste justement de leur littéarité. (Alors que dans les textes non littéraires, ce sont les fonctions communicatives⁹ qui priment sur la fonction poétique). La question de la «littéarité» se fonde donc une articulation consubstantielle entre les deux disciplines : l'une n'existe pas sans l'autre.

– C'est, à la suite de Jakobson et des Formalistes russes, l'Ecole de Paris (Barthes, Bremond, Genette, Todorov...) qui se met en quête de la littéarité, et décide d'appliquer les catégories de la linguistique structurale au récit (cf. le désormais classique n°8 de la revue *Communications*). Ce qui vaut pour la phrase doit aussi valoir pour le texte narratif :

Le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d'une autre manière, l'ébauche d'un petit récit. Bien qu'elles y disposent de signifiants originaux, souvent fort complexes, on retrouve en effet dans le récit, agrandies et formées à sa mesure, les principales catégories du verbe : les temps, les aspects, les modes, les personnes. (Barthes, 1966 : 10)

La parution de *Figures III* de Gérard Genette en 1972, qui reprend effectivement ces catégories du verbe pour structurer le récit (ce qui n'est d'ailleurs pas, on le verra, l'intérêt premier de sa démarche, puisqu'il s'agit d'un faux rapport d'homologie), consacre la vigueur et la puissance d'une appréhension rationnelle de la littérature. La revue *Poétique* et la collection du même nom au Seuil continue d'ailleurs à en explorer les possibilités¹⁰. Mais l'optimisme et la vaillance des débuts

⁹ Principalement les fonctions EMOTIVE (centrée sur l'émetteur, AUSDRUCK chez Bühler), CONATIVE (centrée sur le récepteur/ APPELL) et REFERENTIELLE (qui oriente vers le contexte/ DARSTELLUNG). Cf. schéma 1963 : 220.

¹⁰ On peut mentionner, à côté de la linguistique de l'énonciation et de l'analyse structurale des œuvres, un autre courant, une autre combinaison linguistique + littérature : il s'agit de la sémiotique littéraire ou sémantique structurale, sous l'égide de A. J. Greimas, (*Du sens I* 1970, *Du sens II* 1983). Ces recherches s'intéressent au parcours du sens, qui irait du simple au complexe, et construisent des schémas-modèles qui

s'est cependant fissurée : malgré la grammaire narrative – les opérations de transfert des catégories de la phrase au récit –, malgré l'étude de la fonction poétique, malgré tous les efforts et toutes les bonnes volontés, force a été d'abandonner la quête de la littéarité. S'il existe une spécificité de l'œuvre d'art, il apparaît que c'est, également, dans le hors-texte qu'il faut aller chercher. Le principe fondamental de l'attitude structuraliste, l'immanence de l'œuvre, est aujourd'hui reconnu comme une étape, qui a peut-être guéri la critique de ses anciens péchés – le biographisme et le subjectivisme –, mais qu'il s'agit maintenant de dépasser.

On le voit : les deux grands courants que je viens d'évoquer ont permis d'abattre le mur qui séparait la linguistique de la littérature ; suspendu la fiction de la spécificité de leur domaine d'études. Les échanges entre les deux disciplines, de clandestins, sont aujourd'hui cautionnés par trente ans de recherches conciliatrices. L'**interdisciplinarité** peut prétendre à la légalité. Mais cette accession à la légitimité ne doit pas pour autant dissimuler les difficultés nées de la pratique de ces méthodes : la confrontation entre les deux disciplines a provoqué une crise de doutes et d'identité... Faut-il pour autant renoncer à ces échanges ? Oui, si l'on croit que rien de neuf ne sortira de cette crise. Non, si l'on n'a jamais cru en la linguistique comme « science exacte », et qu'on reconnaît là, au contraire, la possibilité d'une « troisième voie » : la linguistique textuelle. C'est cette deuxième croyance qui guide et porte tout ce travail.

rendent compte du fonctionnement du texte au niveau de ses structures profondes, fondamentales, et non plus de ses manifestations. Si je ne les mentionne qu'en note, ce n'est pas parce qu'elles représentent un courant mineur par rapport aux deux autres, mais parce qu'elles se situent à l'opposé de ma démarche : c'est le texte dans sa surface et son unicité qui m'intéresse et non pas les règles de transformation et de combinaison qui l'auraient généré. Pour l'école greimassienne, je suppose que le fait qu'un récit soit écrit à la première ou la troisième personne est indifférent.

0. 2. METHODE

Dès lors qu'on voit un enrichissement dans l'articulation des deux disciplines se pose la question de l'équilibre – et surtout du déséquilibre – de leur rapport :

– soit en effet c'est la linguistique qui se fait la part belle, et qui relègue la littérature au rang secondaire d'illustration. (Cas extrême : la littérature est alors conçue comme un immense réservoir d'exemples pour la constitution d'un corpus¹¹.)

– soit c'est la littérature qui importe de la linguistique quelques concepts (paradigme, syntagme, opposition, signifié/signifiant) qui cautionnent son discours : c'est le cas, parfois, de la critique structuraliste¹².

Dans les deux cas, la linguistique est considérée comme science pilote, c'est elle qui prend ou donne, c'est elle qui jouit du statut de scientificité. Or, au cours de ce travail, je me suis rendu compte que les échanges, s'ils devaient avoir lieu, étaient nécessairement réciproques : le travail des narratologues, les textes théoriques des écrivains m'ont souvent permis de sortir de l'impasse des oppositions linguistiques ; et, inversement, la linguistique m'a donné les outils pour dépasser le seuil de l'intuition littéraire – la justifier. J'ai voulu mettre en avant la complémentarité des deux disciplines, souligner leurs points communs autant que leurs divergences. L'enrichissement mutuel s'est donc fait dans une double perspective :

¹¹ C'est là la règle en linguistique du discours : je n'ai rien contre cette démarche qui a été la mienne pour mon mémoire de maîtrise, mais elle m'ôtait ce qui constitue pour moi la plus grande vertu de la littérature : le plaisir de la lecture.

¹² Pour ne prendre qu'un exemple : Genette, devant les analyses duquel je m'incline par ailleurs, écrit ainsi dans *Figures III* : "Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix de ces termes, de nommer histoire le **signifié** ou contenu narratif [...], récit proprement dit le **signifiant**, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur, et par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place." p. 72, souligné en gras par moi. Je ne vois pas, ici, la nécessité de cette comparaison.

- de succession ou de relais (une discipline succède à l'autre ; l'explication linguistique devant parfois avouer ses limites et faire place à l'analyse littéraire, et réciproquement)
- de recoupement (le même phénomène est mis en lumière, mais sous un angle différent).

J'ai renoncé à une saine morale épistémologique (chaque science à sa place !) pour concilier des savoirs réputés hétérogènes... Ce qui signifie également que je ne me réclame d'aucune école et d'aucun système. Avant d'arriver à ma thèse sur le pourquoi du fonctionnement spécifique du roman à la première personne, j'ai effectué un parcours sinueux, qui s'est nourri et formé au contact des théories de l'énonciation (Benveniste), de la linguistique instructionnelle (Weinrich), des structuralistes (Genette), de la narratologie, française (Ricœur), anglo-saxonne (Cohn, Booth), allemande (Friedemann, Hamburger, Stanzel), de la pragmatique (Labov), de la théorie du texte (Adam), etc... (Sans compter, bien sûr, les prises de position des écrivains). Eclectisme ? Au lecteur de juger : il me semble que je suis parvenue, au terme de ce cheminement, à une vision assez claire et précise de ce qu'est le roman à la première personne.

Il est possible cependant de voir dans cette démarche une forme de dilettantisme et les littéraires, autant que les linguistes trouveront peut-être que mes analyses manquent de profondeur, de cette exactitude que ne peuvent attester que les spécialistes. J'en suis consciente et le regrette moi-même, mais n'est-ce pas le prix à payer pour toute polyvalence, toute interdisciplinarité : la perte de certaines propriétés spécifiques, au profit d'autres propriétés, nouvelles parce qu'associées ?

J'ai par souci de lisibilité choisi de séparer le général ("*Il n'est de science que de général*", Aristote) du particulier, les réflexions théoriques de l'étude des œuvres. Cette division recoupe d'ailleurs en partie la dualité linguistique/littérature de mon travail, sans refléter pour autant la complexité des relations entre spéculation et exemple, théorie et pratique :

La deuxième place, chronologiquement, qu'occupe l'analyse des deux romans ne doit pas laisser supposer une quelconque relation de subordination d'une partie à l'autre, ni un rapport consécutif et unilatéral entre la thèse et l'illustration.

C'est de mon intérêt pour les romans et de l'interrogation suscitée par des textes en rupture avec ce qui est communément ressenti comme "récit traditionnel" qu'est né ce travail sur le Je et les temps verbaux. La lecture critique, forte des concepts linguistiques et de la théorie littéraire, n'est intervenue, à l'évidence, que dans un second temps. Mais jamais pour contredire ou démentir les impressions brutes et immédiates de la lecture naïve, mais pour fournir, je le répète, les arguments et les outils nécessaires pour comprendre, expliquer et justifier ma première intuition : que mon expérience de lecteur diffère selon que le personnage principal d'un roman parle pour lui-même (dit "je") ou est parlé par un autre (est "il") ; que le "je" ou le "il" structurent le roman et sa configuration temporelle et partant ma réception du roman.

Le parcours effectué pourrait se résumer ainsi : des œuvres aux idées et des idées aux œuvres. Un cheminement circulaire.

Comment, dans un travail écrit, nécessairement linéaire, sans sombrer dans une réflexion incohérente, rendre compte de ce va-et-vient entre la pratique et les idées, qui va du particulier au général et du général au particulier ? En escamotant la première étape, la «naïve», l'«intuitive». En traitant sur deux parties ce qui en l'occurrence constitue un tout. On fuit alors une calamité pour une autre : la circularité est évitée, mais les risques de redondance multipliés...

Il ne faut pas voir, en tout cas, dans le déroulement de cette étude une quelconque démarche onomasiologique (je suis, au départ, partie du texte et des marqueurs linguistiques temps verbaux + pronoms personnels) mais les précautions traditionnelles et incontournables qu'engendre la parcellisation de l'analyse.

0. 3. SUJET ET PROBLEMATIQUE

Il se trouve que mon sujet implique également obligatoirement les deux approches, particulière et générale : les temps verbaux et les pronoms personnels ont ceci d'original qu'ils sont, contre toute logique d'économie, répétés à chaque phrase (c'est la découverte de Weinrich qui les nomme «signes à récurrence obstinée»). Ce qui signifie qu'ils renvoient à la fois :

- à un point de vue local : ils donnent des informations se rapportant à la phrase où ils apparaissent.
- à un point de vue global : leur choix nous oriente, dès le départ, vers un tout discursif.

C'est d'ailleurs, selon J. M. Adam (1990 : 15-19), ce qui caractérise toute linguistique textuelle : l'attention qu'elle porte aux parties pour rendre compte du tout. Il n'y a plus d'irréductible opposition entre la perspective locale et la perspective globale, mais une démarche qui s'efforce de les synthétiser. Il cite ces propos du philosophe des sciences Albert Lautman, qui décrit la tendance actuelle des mathématiques : *"On cherche à établir une liaison entre la structure du tout et les propriétés des parties par quoi se manifeste dans les parties l'influence organisatrice du tout auquel elles appartiennent"* (1977 : 39), et commente :

L'analogie avec la recherche linguistique est assez frappante et je suis tenté de voir dans ces observations des affirmations qui valent [...] pour les ensembles textuels. La linguistique pragmatique et textuelle [...] se définit par une attention non seulement à la nature des parties, mais également aux différentes manifestations d'un «tout» textuel. (1990 : 17)

La linguistique saussurienne, la phonologie, la grammaire générative s'inscrivaient dans la tradition de la micro-linguistique. Les travaux des narratologues depuis Propp se sont en revanche intéressés au récit dans sa globalité. Les deux perspectives étaient immanentes.

A partir du moment où l'on inclut le rôle du lecteur dans la composition des récits, la perspective devient double : l'étude du Je et des temps

verbaux, signes locaux et particuliers, permet de rendre compte d'une œuvre dans sa totalité : dans la façon dont les personnages et les choses sont représentés, dans les rapports que le texte tisse avec son lecteur, dans, par exemple, sa capacité d'être ouvert ou, au contraire, répressif. Le choix de ces marqueurs linguistiques détermine donc : et le déroulement narratif, et le rôle du lecteur. Il est essentiel à la nature même de l'œuvre. En d'autres termes : la perspective locale renvoie à la perspective globale ; mais également – c'est ici que je me démarque des travaux de sémantique structurale – la manifestation à la structure. Le Je n'est pas un simple procédé narratif qui ne modifierait qu'en surface une histoire qui, en profondeur, resterait inchangée. Il existe, entre les deux, une relation inaliénable de consubstantialité.

(Ce qui ne signifie pas pour autant que tous les récits en Je se ressemblent ! Simplement, ils sont construits à partir des mêmes matériaux. C'est l'écrivain qui en a disposé comme il l'entendait – un peu comme avec les cubes d'un jeu de construction : il peut, avec les mêmes éléments, élever différents édifices.)

Il m'était impossible de mettre à jour ces relations auteur-œuvre-lecteur en ne m'intéressant qu'à des parties, des fragments d'œuvre, des textes isolés. Le lecteur aurait pu en effet être en droit d'imaginer, d'après le titre, "Etude des rapports entre temps verbaux et première personne dans le roman", que la partie pratique rassemblait un corpus conséquent et diversifié, un échantillon d'extraits du roman en Je à travers les siècles, quelque chose enfin qui soit, par le nombre, représentatif des ambitions annoncées... Une collègue, qui me demandait le sujet de ma thèse, et les romans sur lesquels je travaillais, s'étonna lorsque je ne lui donnai que deux titres : "*Et puis?*" me demanda-t-elle, en attendant la suite. Pour elle, la limitation à deux œuvres était en contradiction avec mon projet : un peu comme un sondage qui déclarerait rendre compte de l'opinion des français, et qui se serait contenté d'en interroger dix, à peine... Or, un corpus constitué d'un grand nombre de textes, mais partiels, arrachés à leur tout, ne m'aurait été, ici, d'aucune utilité : l'étude du Je et des temps verbaux, parce qu'elle renvoie aux fondations même de l'édifice–

roman, n'a de pertinence que si elle est menée à travers l'ensemble de l'œuvre considérée. C'est ce qui explique que je doive me limiter ici à deux romans.

Une question se pose cependant : si c'est le pronom personnel qui détermine la structure de la signification, pourquoi avoir choisi le Je et non le Il ? Justement parce que le Je est, au sein de la fiction, doublement atypique : il suffit de se référer aux contes, dont Propp a décrit la structure universelle, et qui reflètent la forme élémentaire de la narration : ils sont tous écrits à la troisième personne et nécessairement situés dans un passé reculé et lointain (Perrault donna pour titre à son recueil : *"Histoires et contes du temps passé"*). Ce qui n'est pas, ne peut pas être le cas du Je. Le Je rompt avec la conception naïve que l'on se fait du récit, et c'est en cela qu'il m'intéresse. Il existe, cependant, une tradition du récit à la première personne, qui ne s'éloigne pas trop de celle de la troisième personne : celle du récit rétrospectif. Les deux romans que j'ai choisis se démarquent – ou pour l'un d'entre eux, essaie de se démarquer – de cette tradition ; la tendance actuelle est de réhabiliter les formes classiques ; j'ai voulu me pencher sur des textes «modernes», pour lesquels la linguistique textuelle, qui privilégie les formes narratives courtes, ne témoigne pas en général de trop grand intérêt¹³. J'ai voulu comprendre comment fonctionnaient des textes perçus comme complexes – non par leur style, mais par leur structure –, et rendre visibles les chemins que crée le lecteur pour s'y retrouver – et les

¹³ A la suite de Propp, qui s'est intéressé aux contes, de Labov qui s'est intéressé aux récits oraux, J. M. Adam concentre ses recherches sur les récits «simples» : *"Poussé par le retour actuel du romanesque et de la narration la plus classique sur les ondes comme au cinéma, j'ai délibérément laissé de côté le déjà classique «nouveau roman» et toutes les formes «nouvelles» de narration."* (*Le récit*, 1994⁴ : 19) voire délaisse le domaine trop «noble» de la littérature : *"Très loin des querelles qui consistent soit à exclure la littérature du champ de la réflexion linguistique, soit à privilégier les grands œuvres, je crois qu'une approche diversifiée est non seulement possible, mais absolument nécessaire. [...] J'espère prouver que la réflexion gagne à passer de Baudelaire, Camus, Borgès, La Fontaine ou Chrétien de Troyes aux formes les plus simples de narration publicitaire, politique ou journalistique."* (*Le texte naratif*, 1994 : 5)

apprécier. Je n'avais pas à ma disposition des outils et des catégories tout prêts, que j'aurais pu reprendre et appliquer : j'ai dû, souvent, les forger moi-même.

0. 4. PLAN

La démarche que j'ai adoptée reflète donc le souci de lisibilité, qui m'a fait séparer le général du particulier : aux trois premiers chapitres à vocation générale et théorique (= plus linguistiques) s'opposent les deux derniers (= plus littéraires) consacrés à deux études particulières, de deux romans contemporains écrits à la première personne : *Kassandra* (1984) de Christa Wolf et *Mein Name sei Gantenbein* (1964) de Max Frisch.

Le chapitre 1 traite des rapports entre temps verbaux et fiction : pour contester la réciprocity généralement établie entre temps du passé et genre fictionnel, et la capacité de définitude de ce marqueur linguistique lorsqu'il s'agit de mettre à jour la spécificité du discours narratif. Il s'agit d'établir la légitimité des textes fictionnels qui ne satisfont pas à cet impératif catégorique (qui parfois cumule avec celui de la troisième personne) : les récits à la première personne, qui s'écrivent en partie au présent.

Depuis le 18^e siècle jusqu'aux années 1970, écrivains et linguistes – que ce soit naïvement en postulant un rapport d'isomorphie entre temps de l'expérience et temps verbal (Goethe, Schiller), ou au contraire en s'appuyant sur une réflexion sur leur non-coïncidence (Hamburger, Weinrich) – s'attachent à reconnaître dans le prétérit (passé simple et imparfait en français) la marque première de la fictionnalité. Ce critère est parfois explicitement combiné avec celui de la troisième personne (définition de la fiction de Hamburger, opposition discours/histoire de Benveniste, position de Roman Jakobson). Or en faisant de la combinaison prétérit + 3^e personne le signe distinctif de la fiction, ils transforment ce qui n'est qu'une manifestation historique dominante en une loi structurelle. Il faut revenir sur cette caractérisation univoque du récit, et montrer son incomplétude : les théories de la fiction de Genette

et Müller, qui distinguent radicalement entre temps de la vie et temps de la fiction, et posent l'existence de deux temps parallèles, le temps raconté (erzählte Zeit) et le temps du raconter (Erzählzeit) offrent alors une perspective nouvelle, que je vais suivre et approfondir : il faut aller plus loin que ce constat d'une temporalité duelle, il faut poser la question du rapport entre ces deux temporalités, déterminer s'il est d'égalité ou de prévalence. La réponse à cette question me permettra de revenir sur la définition traditionnelle du récit comme "ce qui est advenu". S'il faut à tout prix définir le récit par rapport au temps, ce ne peut être qu'en renonçant à le vouer à la seule catégorie du passé. Je terminerai ce chapitre par une réflexion sur la nature complexe des liens entre temps fictionnel et temps référentiel, et une révision des concepts de discours/histoire de Benveniste. Il me faudra montrer la nécessité d'abandonner comme critères définitoires pour le récit fictionnel les marqueurs linguistiques (des temps verbaux du «passé» – et du pronom personnel de la troisième personne), et introduire la notion, résolument pragmatique, de pacte fictionnel ou contrat de lecture : nous verrons que ce sont en définitive des conditions extérieures au texte qui décident de son appartenance au genre romanesque. Dès lors, le récit à la première personne peut acquérir son droit de cité au sein de la fiction épique.

Le deuxième chapitre retrace l'évolution du roman à la première personne : tout d'abord dans la pratique des écrivains – depuis l'essor du roman moderne au dix-huitième siècle, jusqu'aux théories récentes du Nouveau Roman –, ensuite en narratologie ou en théorie des récits. La perspective diachronique que j'y adopterai a essentiellement pour fonction de rendre visible la disparité et la caducité des conventions romanesques, de nous arracher à la tentation du modernisme, qui s'aveugle trop facilement sur ce qu'a de normatif son propre engouement pour telle ou telle forme personnelle.

Le choix du pronom personnel recoupe le problème du point de vue ou de la distance : nos romanciers modernes préfèrent le Je au Il, parce qu'il permet d'adopter un point de vue subjectif, partiel et partial – plus vrai

sur la réalité, que celui imposé par un narrateur extérieur à son œuvre, invisible et tout-puissant. On va voir ce que cette opposition a de restrictif : en mettant ainsi en valeur la relativité et le perspectivisme du Je, on a trop souvent oublié la vraie nature du romancier, et son statut inaliénable de créateur.

Les études de narratologie abondent sur la question du pronom personnel et du point de vue : j'ai choisi d'illustrer les deux positions extrêmes, celles qui nient l'existence d'une différence Je/Il (c'est l'attitude de Booth et de Kayser), et, à l'opposé, celles qui se fondent sur les critères taxinomiques des pronoms personnels (F. K. Stanzel et Dorrit Cohn). Il me faudra prouver en quoi et pourquoi la première position est intenable. Je montrerai ensuite en quoi l'étude de Mme Cohn, et sa répartition de la fiction en deux types de récit (Je et Il) est, à mon sens, plus fondée que la triade narrative que propose Stanzel. Le livre de Mme Cohn néglige cependant de mettre en évidence le statut marginal du récit en Je au sein de la fiction, sauf dans le cas du monologue intérieur, auquel elle assigne une position frontalière entre récit et discours. Or, le statut linguistique du Je se distingue dans tous les cas de celui du Il, que ce soit dans un récit autobiographique ou un monologue intérieur, et c'est un fait qu'aucune des typologies ne prend en considération.

Le chapitre 3 constituera le chapitre-charnière de ce travail : il fera la jonction entre la partie théorique et l'étude des œuvres. Je m'attacherai à y rassembler les réflexions sur la nature spécifique du Je disséminées dans les deux premiers chapitres, et à formuler celles qui sont restées implicites : j'espère y apporter les preuves que les pronoms personnels déterminent les structures de la signification d'un roman, et tout particulièrement les structures temporelles. C'est un chapitre de conciliation, puisque la thèse que j'y défendrai doit accorder les positions des linguistes, celle des écrivains et des narratologues. Ce sont en effet les outils d'une linguistique de l'énonciation, et les concepts d'«embrayeur», de «pseudo-ancrage» (le terme est de moi), et de «polyphonie» qui me permettront de prouver la différence entre récit en

Je et récit en Il, différence identifiée par les littéraires, mais jamais justifiée. Je montrerai en quoi le récit à la première personne se distingue, par la relation privilégiée qu'il instaure entre les quatre termes de la communication littéraire auteur/narrateur – narrataire/lecteur, du fonctionnement plus classique du récit à la troisième personne.

Les chapitres 4 et 5, consacrés à l'étude de deux romans en Je, précisent et développent mes observations. Ils doivent en particulier montrer la pertinence, pour ces œuvres contemporaines, d'une approche qui se fonde sur l'emploi des temps verbaux et du pronom personnel de la première personne. C'est une piste qui mènera, dans les deux cas, à des constats fort différents. Si KE et MNSG sont deux œuvres qui tranchent avec la tradition classique du récit, conçu comme intrigue linéaire et chronologique, le petit livre de Ch. Wolf est une œuvre fermée, qui laisse peu de place à la liberté du lecteur, alors que l'œuvre de Frisch est une formidable invitation à l'interprétation et à la coopération. C'est une contradiction qui me semble féconde, parce qu'elle atteste la richesse des possibilités du Je et démontre la nécessité de toujours considérer, au-delà de virtualités structurelles communes, la mouvance et la variété des réalisations de surface.

CHAPITRE UN

LES TEMPS VERBAUX

1. 1. LES TEMPS VERBAUX ET LA PROBLEMATIQUE DES GENRES LITTERAIRES**1. 1. 1. Les genres littéraires comme reflet d'une tranche de temps**

Jusqu'à ces dernières décennies, l'intérêt pour les temps verbaux est inséparable de l'intérêt pour le temps tout court – que par la suite je pourrai nommer indifféremment temps absolu, temps référentiel ou de l'expérience –, leur rapport étant considéré comme de coïncidence ou d'identité.

A la fin du dix-huitième siècle, l'essai de Goethe et Schiller "Ueber epische und dramatische Dichtung"¹, qui, le premier, reconnaît la dimension structurante des temps verbaux, c'est-à-dire leur capacité à signaler l'appartenance à un type de texte, s'inscrit dans la vieille problématique de définition des genres littéraires, source de toujours nouvelles mises au point depuis l'Antiquité. Le travail de Goethe sur *Wilhelm Meister* et l'émergence du roman sur la scène littéraire sont à l'origine d'une discussion entre les deux écrivains – qui comporte, outre cet essai, de nombreuses lettres –, sur les propriétés et mérites comparés des deux genres du drame et de l'épopée, ancêtre du roman. Cet essai se caractérise par la volonté de n'établir aucune subordination esthétique de l'épopée par rapport au drame² et énumère ce qui distingue les deux

¹ "Ueber epische und dramatische Dichtung", *Theorie des Romans*, Hans Ulrich Lindken éd., Reclam, Arbeitstexte für den Unterricht, Stuttgart, 1977, p. 17-20.

² A l'époque, le roman était esthétiquement marginal et déclassé. Schiller, en particulier, affiche en général un certain mépris pour le roman. J'aurai l'occasion d'y revenir par la suite.

genres : différences structurelles, mais aussi thématiques, que je ne retiendrai pas ici.

C'est une opposition essentiellement temporelle qui fonde leur définition : l'épopée ne peut représenter que des événements passés, le drame, lui, met en scène des événements présents :

Der Epiker und der Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.³

On trouve formulée ici pour la première fois une adéquation entre temps et genre, et spécialement entre épopée et passé, idéale de simplicité, qui va faire fortune et a aujourd'hui encore valeur d'évidence, et même de truisme.

Or, au moment où était rédigé cet essai, *Werther* avait déjà été publié plus de vingt ans auparavant⁴, et il n'est que de citer le début des deux premières lettres du roman - lettres du 4 et 10 mai -, pour constater aussitôt que la catégorie du temps passé ne recouvre pas toute la production narrative ...

Am 4. Mai 1771.

Wie froh bin ich, daß ich weg bin ! Bester Freund, was ist das Herz des Menchen ! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich so unzertrennlich war, und froh zu sein ! Ich weiß , du verzeihst mir's. [...]

Am 10. Mai.

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein, und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Sachen geschaffen ist wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. [...]

³ Art. cit. p. 17-18.

⁴ La première édition de *Werther* date de 1774, la version remaniée (avec commentaires de l'éditeur) de 1787, également plus jeune - de dix ans - que cet essai .

Les romans par lettres échapperaient donc à cette définition ?

Certes, on doit souligner le glissement sémantique qui affecte le terme épique (épique est pour nous synonyme de narratif, en 1797, il signifiait strictement : qui relève du genre (noble) de l'épopée), qui expliquerait que toute une production narrative plus "moderne" se trouve de facto exclue de cette stricte typologie. Mais on retrouve intact ce manichéisme ou cette exclusion du temps présent pour le roman dans d'autres définitions plus récentes.

Deux siècles plus tard, l'ouvrage d'Emil Staiger *Grundbegriffe der Poetik*⁵ propose lui aussi une interprétation temporelle des genres, et postule que la tripartition en trois genres du discours littéraire, héritée de Platon, découle directement de la tripartition temporelle en tranches de temps. Il pose les rapports : lyrique – présent ; épique – passé ; dramatique – futur. C'est donc dans le langage même que serait fondée la typologie traditionnelle de la littérature, qui acquiert dès lors une légitimité existentielle⁶.

On retrouve enfin chez Roman Jakobson⁷ cette même analogie genre - tranche de temps, mais cette fois doublée du critère de la personne grammaticale. Il déclare en effet que :

"on peut dire que la première personne du présent est à la fois le point de départ et le thème conducteur de la poésie lyrique , alors que ce rôle est tenu dans l'épopée par la troisième personne d'un temps du passé . [...] l'auteur en tant

⁵ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis Verlag, 1946 (ex. consulté, 6ème éd. 1963)

⁶ *Grundbegriffe*, op. cit., p. 215 : *"Indes gewinnt die Dreiteilung lyrisch - episch - dramatisch [...] eine eigentümliche Dignität, da sich herausstellt : sie gründet in der dreidimensionalen Zeit."* Cette correspondance avait été établie pour la première fois par le romantique Jean-Paul. Staiger fait en outre correspondre aux genres des catégories comme "Erinnerung" (saisissement, lyrique), "Vorstellung" (vue d'ensemble, épique) et "Spannung" (tension, dramatique).

⁷ Roman Jakobson, "Notes marginales sur la prose du poète Pasternak", *Poétique* 7, 1971, p. 310-323.

qu' "objet de la poésie lyrique, s'adressant au monde à la première personne" reste profondément étranger à l'épopée." ⁸

Des géants de la littérature allemande au linguiste structural, on retrouve une définition qui exclut du genre épique le temps présent. Sans vouloir (encore) l'expliquer, il faut toutefois constater cet ostracisme.

La démarche adoptée est commune et est fondée sur deux postulats :

– à un type de discours littéraire correspond une tranche de temps, et une seule.

– le temps référentiel va de pair avec les temps verbaux (leur rapport semble si univoque et naturel que toute précision grammaticale pour préciser le rapport *Zeit / Tempus* apparaît superflue et hors de propos).

1. 1. 2. L'analyse de Käte Hamburger et la disjonction temps verbal - temps référentiel

1. 1. 2. 1. Fiction et réalité et la notion de prétérit épique

C'est sans doute parce qu'elle a osé bouleverser profondément une tradition solidement établie – depuis deux siècles, pour les temps verbaux, voire deux millénaires, depuis Platon, pour la triade des genres littéraires ! – que Käte Hamburger a été contestée si violemment et suscitée de si âpres polémiques⁹. Or, dans cette guerre menée contre les erreurs d'organisation et d'argumentation de son livre, certes bien réelles, on a souvent oublié l'essentiel : que son ouvrage a amorcé un tournant décisif et révolutionnaire dans la recherche littéraire, et que nul autre avant elle n'avait proposé de définition plus convaincante de la nature de la fiction. En outre, elle est la première à poser une

⁸ art. cit. , p. 312-313.

⁹ Käte Hamburger, "Das epische Präteritum", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27 , 1953, p. 329-357 et surtout *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1968 (1ère éd. 1957). Traduit en français par Pierre Cadiot sous le titre *La Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. Poétique, 1986.

dissociation temps verbal/temps référentiel, elle postule une coupure entre le temps de base de la fiction, le prétérit, baptisé par elle "prétérit épique" et le prétérit de la langue ordinaire.

Mais commençons par le commencement :

Käte Hamburger rejette la traditionnelle trichotomie des genres littéraires et place côte à côte, sous le concept englobant de fiction, le roman et le drame, qui s'opposent intrinsèquement à la poésie (=genre lyrique), qui elle relève de la réalité. C'est l'opposition réalité/non-réalité ou fiction qui guide toute son analyse, et elle me paraît extrêmement utile et pertinente. Car s'il est courant aujourd'hui d'étudier indifféremment comme "discours" des conversations ou des œuvres littéraires, l'analyse de Hamburger nous renvoie à l'existence d'une frontière entre langage quotidien et littéraire, frontière qu'il est parfois – méthodologiquement – dangereux d'ignorer¹⁰. On verra en effet que ce qui fait l'intérêt et la complexité du roman à la première personne réside dans le constant jeu de brouillage réalité/fiction, et dans la perpétuelle mouvance de la frontière censée les séparer étanchement.

Pour K. Hamburger, fiction et réalité renvoient à deux systèmes énonciatifs différents, ou encore reflètent chacune une *logique* différente de la langue. D'un côté, on a un système énonciatif régi par une structure sujet-objet : tout énoncé est l'énonciation d'un sujet à propos d'un objet (*je dis quelque chose*), et c'est la réalité de ce sujet – réel, parce que défini dans le temps et l'espace – qui détermine la réalité de l'énoncé. De l'autre côté, on a le système de la fiction ou de la *mimesis*¹¹, dans lequel le sujet énonciateur réel est remplacé par des sujets fictifs, des personnages. Appartient au système énonciatif la poésie, alors que le drame et le roman à la troisième personne relèvent eux du régime fictionnel. Je traiterai ultérieurement l'affirmation, au premier abord

¹⁰ Je reviendrai sur ce point dans ma critique de Weinrich.

¹¹ Le concept de *mimesis* est celui d'Aristote, il faut l'entendre non pas au sens d'«imitation» (Nachahmung), mais surtout de «représentation, fabrication» (Darstellen, Machen). *Logik*, op. cit. p. 17.

scandaleuse, que le roman à la première personne ne satisfait pas aux exigences de la fiction.

Aristote, déjà, définissait la fiction comme mimesis d'agissants, mais K. Hamburger précise et enrichit cette définition en substituant au concept de sujet ou de personnage un concept qu'elle emprunte à Karl Bühler : celui de Je-Origine ou Origine du système Je-Ici- Maintenant.

Wir werden im folgenden als gleichbedeutend mit dem Begriff Aussagesubjekt den [...] Begriff **Ich-Origo** anwenden, und zwar in Anlehnung an die von Brugmann und Bühler verwandte Terminologie. Dieser Begriff bezeichnet den durch das Ich (das Erlebnis- oder Aussage-Ich) besetzten Nullpunkt, die Origo, des raumzeitlichen Koordinatensystems, der zusammenfällt oder identisch ist mit dem Jetzt und Hier. (Logik, p. 62)

C'est donc la *nature* du Je-Origine qui détermine l'appartenance au système de la réalité ou de la fiction. Et K. Hamburger fait de la composante temporelle la seule vraie catégorie existentielle, lui accorde un primat absolu sur l'espace, en voyant en elle **le seul critère** de la réalité du sujet.

*"Es ist aber letztlich nur ein Kriterium, das die Wirklichkeit des Aussagesubjekts erweist : dies, daß wir die Frage nach seinem Ort in der Zeit stellen können."*¹² (Logik, p. 45, souligné dans le texte)

Dans le système de la fiction, le Je-Origine réel est remplacé par des Je-Origines fictifs, non ancrés dans le temps référentiel : des personnages. On a donc d'un côté un Je-Origine assujetti à la structure sujet-objet de l'énoncé de réalité, de l'autre la fiction épique i. e. le récit à la troisième

¹² Je dois dire que j'ai beaucoup de mal à comprendre et admettre cette prééminence du temps sur l'espace. *"Aber wie ineinander verschränkt in physikalischer Hinsicht Raum und Zeit auch sind - es ist für die Definition der Wirklichkeit die Zeit und das Zeiterlebnis die entscheidende, den Raum überwachende Komponente. [...] Die Zeit ist als Faktor der Lebenswirklichkeit zwar abstrakter, aber mächtiger und bestimmender als der Raum, existentieller, wenn man will. "* (p. 46-47, je souligne). En quoi, pourquoi le temps serait-il plus existentiel que l'espace ? Il me semble que la seule légitimité de cette affirmation réside dans le besoin d'arguments, la nécessité pour K. Hamburger de convaincre de l'atemporalité de la fiction. Mais pourquoi prétendre le contraire quand il s'agit de la fiction ? C'est ce qui demeure obscur : cf. note 14.

personne, soit une fonction narrative fluctuante¹³ qui s'investit dans une multiplicité de Je-Origines, ou une très grande variété de perspectives. Et c'est cette constatation simple et judicieuse, limpide d'évidence, qui a trop souvent été oubliée au profit des preuves que K. Hamburger apporte de cette substitution : le fameux prétérit épique et l'utilisation à la troisième personne des verbes décrivant des processus intérieurs¹⁴, ainsi que le discours indirect libre.

Dans la réalité, nul ne peut prétendre avoir accès aux pensées intimes d'un autre que soi. La fiction fait fi de cette limitation, et par le discours indirect libre autant que par l'emploi à la troisième personne des verbes tels que "penser", "croire", "reconnaître", "espérer", "sentir"... se trouve suspendu et annulé cet état de faits :

"Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann." (Logik , p. 73, souligné dans le texte).

Le "Sésame, ouvre-toi !" que constitue la fiction pour les pensées des personnages s'accompagne d'un bouleversement du système des temps verbaux.

Dans un énoncé de réalité, assumé par un sujet réel, le prétérit a une fonction grammaticale de désignation du passé. Dans un énoncé fictionnel, en revanche, le prétérit subit une mutation sémantique et perd sa fonction référentielle : il ne désigne plus ni passé ni présent, mais devient **atemporel**¹⁵ – ce que prouverait son association avec des déictiques de temps.

13 Logik , "Das fiktionale Erzählen - eine (fluktuiierende) Erzählfunktion", p. 111-117.

14 traduction proposée par Pierre Cadiot pour "Verben der inneren Vorgänge".

15 Logik, "Die Zeitlosigkeit der Fiktion", 78-84. "... der Verlust der Vergangenheitsfunktion des Präteritums [bedeutet] nicht, daß es nun eine Gegenwartsfunktion erhält. [...] [Sein Sinn] ist kein anderer als der, den uns ein Gemälde, eine Statue vermittelt, der Sinn des Da-Seins, des Immer-Seins, eines 'stehenden Jetzt und Hier' ..." Et elle inverse ici le rapport de primauté temps-espace qu'elle avait établi pour le langage non-fictionnel : "[dieser Sinn] ist der Grundsinn sowohl des deutschen Begriffes Gegenwart wie des romanischen repraesentare, in bezug auf den der temporale Sinn sekundär und abgeleitet ist. Das Jetzt ist abhängig von dem Hier, être présent, nicht das Hier von dem Jetzt." ????

"Die Bedeutungsveränderung besteht darin, daß das Präteritum seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verliert ." (Logik, p. 61)

Il acquiert alors une valeur "présentifiante" (au sens de "gegenwärtig : être présent dans l'espace). Il est dit "épique" : il signale l'entrée en fiction¹⁶.

1. 1. 2. 2. Pour une temporalité "épique"

Je ne voudrais pas ici rallumer les feux de la "bataille du prétérit" (der Präteritumstreit) qui a fait rage dans les années qui ont suivi la première édition de l'ouvrage de K. Hamburger, à grand renfort d'exemples et de contre-exemples¹⁷. Wolfgang Lockemann, dans un article qui veut faire le point sur la question¹⁸, souligne très justement le caractère infructueux de tels assauts réciproques.

Je répète qu'à mon sens, la contribution fondamentale de K. Hamburger est de s'être interrogée sur la nature de la narration et de la fonction narrative : qu'elle ait dès lors tracé une frontière étanche entre réalité et fiction, entre prétérit épique et prétérit "grammatical" est certes souvent contestable, mais il fallait qu'une dissimilitude fût constatée. Jusqu'à elle, on a vu que le rapport entre temps référentiel et temps verbal n'avait

(p. 84, je souligne).

¹⁶ Il faut souligner que K. Hamburger ne limite pas au seul temps verbal du prétérit la perte de signification temporelle : elle cite et traite aussi le cas du présent historique : "*Die Fiktionalisierung [...] vernichtet die temporale Bedeutung des Tempus, in dem eine erzählende Dichtung erzählt ist : die präteritive des grammatischen Imperfekts, aber ebenso auch die präsentische des historischen Präsens.*", Logik , p. 84, souligné dans le texte.

¹⁷ Pour ne citer que les plus importantes contributions : Wolfdietrich Rasch, "Zur Frage des epischen Präteritums", *Wirk. Wort* , 3. Sonderheft, Düsseldorf, 1961, 68-81 et Franz K. Stanzel, "Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens", *DVJS* 33, 1959, 1-12. (repris dans l'anthologie *Zur Poetik des Romans*, V. Klotz éd., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1965, 319-338).

¹⁸ "Zur Lage der Erzählforschung", in *Zur Struktur des Romans*, Bruno Hillebrand éd., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1978, 268-298.

jamais été considéré que sous l'angle d'une isomorphie au-dessus de tout soupçon.

L'«erreur» de K. Hamburger découle directement de la radicalité de ses positions, mais peut-on reprocher à une hypothèse courageuse et nouvelle de ne pas faire dans la dentelle ? Peut-on s'étonner qu'en 1957 (1968 pour la 2ème éd.), les concepts de "pluralité" et de "polysémie" n'aient pas encore fait école ? Car on ne peut pas opposer dos-à-dos les significations du prétérit dans la fiction et dans l'énonciation, assigner à l'un une valeur strictement épique, à l'autre une fonction exclusivement référentielle : on instaure alors une ligne de rupture nette et infranchissable entre deux facettes d'un même prisme, deux désignés d'un même signifié et on oublie que la réalité de la langue est autrement plus complexe et graduée. Entre ces deux valeurs du prétérit, il y a tous les emplois "déviant" du prétérit hors-fiction ("*Wer bekam die Pommes?*", "*Was gab es morgen im Theater?*": exemples bien connus des grammairiens), ainsi que tous les prétérits "existentiels" dans une œuvre narrative à vision rétrospective¹⁹.

Ce que n'a pas pu montrer K. Hamburger, c'est que les désignés du prétérit, loin d'être inconciliables, peuvent se chevaucher et se compléter : pourquoi le prétérit en fiction perdrait-il toute valeur de désignation du passé ? Si on admet que la substitution de Je-Origines fictifs à un Je-Origine réel fonde l'illusion de réalité du lecteur, on ne peut pas non plus refuser l'idée d'un temps fictif, qui remplacerait le temps référentiel. Si les personnages "vivent, sentent, parlent et se taisent" comme des sujets réels, pourquoi ne seraient-ils pas dotés d'un passé fictif ? La mimesis ne concerne-t-elle pas *aussi* la dimension temporelle ? Ce qui caractérise la fiction serait alors non plus son *atemporalité*, mais une *temporalité différente*, dans laquelle les temps verbaux seraient dotés d'autres fonctions que celle strictement référentielle que nous leur connaissons.

¹⁹ Et la narration ultérieure, c'est-à-dire postérieure à ce qu'elle raconte constitue la norme pour le récit, et pas seulement dans les récits à la première personne.

1. 2. LES TEMPS VERBAUX COMME MARQUEURS D'AGENCEMENTS TEXTUELS

Emile Benveniste et Harald Weinrich délaissent la classification des temps verbaux selon leur appartenance à un genre littéraire et élargissent la réflexion à tout type de texte, en prenant en considération l'ensemble du paradigme verbal. Sur les traces de Hamburger, leur thèse affranchit – radicalement pour Weinrich, plus prudemment pour Benveniste – les temps verbaux de leur sujétion aux trois catégories du temps référentiel : présent-passé-futur, pour ne retenir que leur fonction d'organisateur textuel. Mais alors que Benveniste répartit les temps verbaux en un double paradigme statique – en soulignant cependant leurs affinités avec les pronoms personnels –, Weinrich va plus loin et prend en compte leur dimension horizontale, les relations qu'ils entretiennent avec leur avant et après textuel – qu'il s'agisse des temps verbaux eux-mêmes ou d'autres unités syntaxiques – intègre, en somme, un axe d'observation syntagmatique.

Dans les deux cas, le rapport d'exclusion réciproque des deux ensembles déterminés ainsi que la scission déclarée avec le temps référentiel n'apparaissent pas dénués de zones d'ombre et de contradictions.

1. 1. 1. Benveniste et les plans d'énonciation

A côté de la traditionnelle distribution du paradigme verbal en formes simples et formes composées, E. Benveniste²⁰ met en évidence une deuxième division qui parcourt les temps verbaux, l'existence de "deux systèmes distincts et complémentaires" qu'il nomme "histoire" et "discours"²¹. Ces deux systèmes ou "plans d'énonciation"²² se définissent par l'association de deux marqueurs : les temps verbaux et les pronoms

²⁰ Emile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, 237-250.

²¹ op. cit. p. 238.

²² ibid.

personnels. L'histoire se caractérise par l'emploi de la troisième personne et des temps du passé – sont donc exclus les formes personnelles "je" et "tu" ainsi que les présent, futur et parfait –. Elle est réservée à la langue écrite. Le discours, lui, admet tous les temps, excepté le passé simple ou aoriste, dévoué strictement à l'histoire, et n'importe quelle forme personnelle. Il est écrit autant que parlé.

Outre cette inégale extension des deux systèmes, Benveniste souligne leurs particularités énonciatives : une apparente absence de locuteur serait le fait de l'histoire, le discours présupposant une interaction entre locuteur et auditeur.

On le voit, la dichotomie de Benveniste tourne effectivement le dos à la triade passé-présent-futur du temps vécu – mais tolère cependant, de manière indirecte, un lien entre temps verbal et temps vécu, en instaurant un parallélisme entre histoire et temps du passé (239 : "*L'énonciation historique [...] caractérise le récit des événements passés*"). Et pour cause : l'existence de plans d'énonciation peut-elle être posée sans aucune référence au *moment* de l'énonciation, qui constitue l'une des principales composantes de la situation d'énonciation ? Sa définition de l'histoire semble dire que non.

Plus problématique encore est l'affirmation qui soustrait l'histoire à une source énonciative : "*Personne ne parle ici, les événements semblent se raconter d'eux-mêmes.*" (p. 241). On a souvent souligné le paradoxe d'une énonciation sans locuteur, et il faut certes accorder tout son poids au verbe "semblent" pour que cette description reste viable.

Montrer l'existence de plusieurs types d'énonciation : tel est l'objectif de Benveniste, et louable et révolutionnaire l'idée que le sens des formes verbales ne reflète pas un niveau invariant de la langue, mais doit être rapporté à son actualisation par un locuteur²³, et est donc susceptible d'hétérogénéité. Mais force nous est de constater les limites d'une

²³ cf. la définition de Benveniste de l'énonciation comme : "*mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.*", "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages*, mars 1970, p. 12.

hétérogénéité duelle, qui exclut en particulier de son champ d'observation des formes mixtes, telles que celle qui fait l'objet de cette étude : le récit à la première personne. Il faudra donc s'attacher à voir en quoi le travail de Benveniste peut être – et a déjà été – précisé, et comment faire coïncider les notions a priori contradictoires de "je" et "énonciation historique".

Au cœur des affirmations parfois insuffisamment approfondies de Benveniste, il y a les tâtonnements et les repérages face au concept-clé (et neuf) de l'énonciation. Il serait injuste de ne mettre en avant que les limites auxquelles s'est heurté l'éminent linguiste : la définition que donne en effet Benveniste du discours contient en germe la résolution de toutes les contradictions : *"Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière."* (p. 239-240). Mais n'anticipons pas...

1. 2. 2. Weinrich et la dichotomie récit / commentaire

C'est avec l'ouvrage de Harald Weinrich²⁴, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt* que la réflexion sur la fonction **textuelle** des temps verbaux acquiert sa forme la plus achevée et sa référence incontournable.

On peut reconnaître au moins deux options nouvelles et fondamentales chez Weinrich : d'une part, l'abandon définitif de la dimension phrastique : l'unité minimale d'étude ne peut être que le "texte", compris au sens le plus large possible, c'est-à-dire sans restriction et limitation de mesure. Est dit texte *"une succession signifiante de signes linguistiques entre deux ruptures manifestes de la communication"*²⁵. Ces ruptures valent à l'oral comme à l'écrit. Cette définition a l'immense avantage de briser un

²⁴ Harald Weinrich, *Tempus : Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964.

Je citerai surtout l'ouvrage en français : *Le Temps : le Récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, qui diffère de par ses analyses et sa composition de l'ouvrage original.

²⁵ *Le temps*, op. cit. p. 13.

tabou et d' introduire en linguistique un domaine jusqu'alors réservé à la seule herméneutique : la littérature²⁶. Un roman, autant qu'un discours politique, répond à la définition de texte. La littérature devient alors, de discipline étrangère et extrinsèque, terrain fertile d'investigation²⁷.

D'autre part, et par rapport à Benveniste, Weinrich articule sa définition des temps verbaux autour de la relation locuteur-interlocuteur et la place nettement sous l'égide d'une théorie de la communication, dont la base est un schéma *dialogique* et non pas une centralisation sur l'énonciateur. On accède donc à une conception *pragmatique* – ou du moins "instructionnelle" – de la linguistique, dans laquelle, autant que le contenu informationnel du message verbal, comptent l'usage et les actes qui en découlent pour les partenaires de la communication²⁸.

La thèse de Weinrich est la suivante : les temps verbaux n'expriment aucunement du temps (référentiel), mais sont des signaux ou instructions donnés par l'énonciateur à l'allocuté pour que ce dernier

²⁶ On peut penser que le tabou était depuis longtemps brisé, au moins depuis l'école des Formalistes russes et depuis, avec vigueur et optimisme, par l'école française de structuralisme, contemporaine de Weinrich (voir à ce sujet l'article-mise au point de Tzvetan Todorov, "Langage et littérature", *Poétique de la prose*, Seuil, coll. Poétique, 1971, 32-40). Je pense qu'il faut cependant distinguer narratologie – même structurale – et linguistique textuelle. Les méthodes et les visées diffèrent. Le propos de Weinrich n'est pas de rendre compte du Récit par l'application de catégories empruntées à la linguistique, mais d'étudier le fonctionnement d'une certaine catégorie – les temps verbaux – en récit.

²⁷ *Tempus*, p. 27 : "Hier zeigt sich schon, daß die Grenzen zwischen der Sprachwissenschaft und der Literaturwissenschaft fließend sind. Eine Sprachwissenschaft, die auf Strukturen achten will, wird ipso facto eine (strukturelle) Literaturwissenschaft." (je souligne).

²⁸ Dans un article postérieur à *Tempus*, "Les temps et les personnes", *Poétique* 39, Théorie de la réception en Allemagne, 1979, 338-352, Weinrich résume ainsi ses positions : "La théorie syntaxique esquissée ici présuppose une conception non pas monologique (cette triste figure du native speaker solitaire !), mais dialogique du langage, le modèle fondamental de la communication doit être celui de l'échange entre un locuteur (ou auteur) et un auditeur (ou lecteur). Dans cette communication dialogique [...], le signe linguistique est un segment textuel par lequel l'émetteur induit le récepteur à se comporter d'une certaine façon. [...] la linguistique qui correspond à cette théorie peut être appelée pragmatique ou plus exactement instructionnelle.", p. 339.

adopte une attitude de locution – de tension ou de détente – conforme au message verbal.

Sa démonstration est convaincante et mérite d'être citée :

A l'origine, le constat d'une récurrence obstinée des temps verbaux qui ne laisse pas d'étonner le linguiste au fait du "bon sens" de la langue. Pourquoi répéter à chaque phrase une information qui la situe sur l'axe du temps, de façon absolument vague et générale, alors que nous disposons d'adverbes et d'unités de mesure de temps autrement plus précis et performants ? Dans une lettre, la date et le lieu sont donnés une fois pour toutes, que penser par exemple d'un texte qui multiplierait à chaque phrase les indications situant le locuteur dans l'espace ? Cette récurrence obstinée n'est en effet comparable et attestée pour aucune autre catégorie de la langue – si ce n'est pour celle de la personne, qui, parce qu'elle manifeste le triangle fondamental de toute communication : le "je" : l'émetteur, le "tu" : le récepteur, le "il" : l'information elle-même quand elle ne concerne pas les protagonistes de l'échange verbal – a dès lors une légitimité inaliénable de redondance. Qu'est-ce qui fonde la légitimité de l'«obstination» des temps verbaux, si l'on admet l'impossible prodigalité gratuite de la langue ?

Par ailleurs, K. Hamburger – inspirée par Jean Pouillon²⁹ – a établi que le prétérit perdait en fiction sa fonction de désignation du passé. Face aux occurrences du présent aoristique et du futur historique, comment maintenir la théorie de la filiation temps verbal et catégories du temps référentiel ?

La simple logique exige, dit Weinrich, de mettre un terme à cette fausse évidence et il étend, dans une double généralisation, le décrochage par rapport au temps référentiel : du prétérit aux autres temps, de la fiction au reste de la langue. S'ils n'expriment aucunement du temps vécu, les temps verbaux se voient alors investis de fonctions d'ordre extra-textuel et textuel : ils renvoient à une attitude de locution (*Sprechhaltung*), ils

²⁹Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1946. Réédité dans la collection "tel", n°224, 1993.

structurent un texte en macro-unités grâce à la perspective de locution (Sprechperspektive).

L'attitude de locution peut être double – ou bien elle est caractérisée par la tension ou l'engagement, et il s'agit alors du commentaire ("besprochene Welt"). Ou bien elle indique détente et détachement, et révèle alors le récit ("erzählte Welt")³⁰.

Weinrich reprend alors la dichotomie établie par Benveniste, mais avec deux modifications : il abandonne le critère de la personne, et cantonne les temps de l'imparfait et du plus-que-parfait au seul registre "erzählte Welt".

A un effacement abrasif de la fonction dénotative ou référentielle correspond donc une prééminence absolue des fonctions communicatives³¹, émotive et particulièrement conative, auxquelles Weinrich ajoute une fonction originale, non programmée dans les schémas de K. Bühler et R. Jakobson³² : la fonction textuelle de démarcation.

³⁰ "En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible. C'est cette opposition entre le groupe de temps du monde raconté et celui du monde commenté que je caractériserai globalement comme attitude de locution (il doit être entendu que celle du locuteur appelle chez l'auditeur une réaction correspondante, de sorte que l'attitude de communication ainsi créée leur est commune).", p. 30. On remarque ici l'intégration de la théorie de Weinrich dans le courant de la théorie de la réception, de l'école de Constance : le mot attitude de locution renvoie en réalité quasi-exclusivement à l'attitude du destinataire – et quoiqu'affirme Weinrich (cf. "*l'attitude de communication ainsi créée leur est commune*", p. 30 *Le Temps*), le destinataire, lui, peut difficilement être "désengagé" puisque c'est lui qui parle !

³¹ Dans le modèle triadique du langage élaboré par K. Bühler, les fonctions du langage se limitent au nombre de trois : référentielle (le "il"), émotive (le "je") et conative (le "tu"), (Darstellung - Ausdruck - Appell). "Das Organonmodell der Sprache", *Sprachtheorie*, (1ère éd. 1934) Stuttgart, Gustav Fischer, 1965, p. 28.

³² On peut cependant considérer que la fonction textuelle est incluse dans la vaste "*fonction poétique*" – qui concerne "*le message lui-même*", "*le message pour son propre compte*", Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", chap. XI, *Essais de linguistique*

Et c'est ici que Weinrich réintroduit, de manière indirecte et involontaire, la notion de temps : en décrivant la "perspective de locution".

En soi, on n'observe rien de contestable dans la trichotomie qu'il donne. Chaque registre est en effet articulé autour d'un temps-zéro : présent pour le commentaire, prétérit pour le récit en allemand. Ce temps-zéro est déclaré par Weinrich "temps du texte", et le rapport qu'entretient avec lui le "temps du procès" dénoté par les temps verbaux détermine la perspective de locution : rapport de coïncidence, d'anticipation ou de rétrospection³³.

Pour ne prendre que les temps les plus courants :

Pour le commentaire, le présent est temps zéro, le futur indique la prospection, le passé composé la rétrospection.

Pour le récit, l'imparfait, le passé simple sont non-marqués, le conditionnel marque la prospection, le plus-que-parfait la rétrospection. Parce qu'ils déterminent l'appartenance de plusieurs phrases à un même ensemble, une même unité textuelle, les temps verbaux ont donc une fonction de découpage, de démarcation.

Ce deuxième niveau d'analyse³⁴ a donc l'avantage de préciser la dichotomie des temps verbaux, et surtout permet à Weinrich d'étudier leur distribution syntagmatique, leur ordre de succession possible sur la chaîne du discours, qui est soumis à certaines règles (dont certaines bien connues sous le nom de "concordance des temps" ou *consecutio temporum*) : les changements d'une perspective à une autre constituent

générale, Minuit, 1963, 209-248.

³³ Weinrich s'inspire des travaux de H. Reichenbach, "Elements of symbolic logic", New-York, 1947. Cité dans le n°67 de *Langue française*, "La Pragmatique des temps verbaux", 1985. Weinrich nomme *Textzeit* ce que Reichenbach désigne par *Betrachtzeit* et emprunte le concept de *Aktzeit* à D. Wunderlich (*Tempus und Zeitreferenz im Deutschen*, Hueber, Linguistische Reihe 5, 1970).

³⁴ Un troisième niveau précise encore l'analyse de Weinrich : c'est celui de la "mise en relief" constitué par le couple imparfait (arrière-plan) / passé simple (premier plan), mais que je ne traiterai pas ici, mon corpus d'œuvres allemandes ignorant bien sûr cette distinction.

des transitions "homogènes" et garantissent au texte sa consistance, sa textualité, tandis que les variations de registre de locution (et de mise en relief), plus rares, déterminent des transitions "hétérogènes" et ont une valeur d'information. En outre, Weinrich ne limite pas son étude sur les transitions temporelles aux temps verbaux : le chapitre "Combinatoire temporelle"³⁵ montre en effet les associations privilégiées de certains temps avec certains adverbes.

Jusque-là, on ne peut que constater l'enrichissement de l'étude des temps verbaux, considérés dans leur rôle de composition textuelle et leurs rapports de concomitance avec d'autres unités temporelles.

Ce n'est donc pas l'analyse elle-même mais le cadre dans lequel Weinrich s'obstine à la placer qui suscite réticences et contestations : comment nier encore en effet la parenté entre la trichotomie de la perspective de locution et les catégories passé-présent-futur du temps référentiel ? Weinrich en est d'ailleurs conscient, qui s'écrie "*Ist hier nun der Punkt gekommen, wo wir zugeben müssen, daß im Begriff der Sprechperspektive dennoch der Zeitbegriff versteckt ist ?*"³⁶, avant d'arguer d'une distinction qualitative entre anticipation et rétrospection temporelle ou textuelle. Admettons cette distinction. Faut-il pour autant déduire de cette différence qualitative une altérité fondamentale ?

Quels que soient ses efforts pour nier cette filiation – il préfère ainsi, aux termes de rétrospection et d'anticipation, ceux, plus neutres, d'«information rapportée» et d'«information anticipée»³⁷ ; il élimine des travaux de Reichenbach le concept de *Sprechzeit* (qui corespond à t₀, moment de l'énonciation) pour ne pas s'encombrer d'une relation temps verbal/temps référentiel, et ne conserve plus que les notions de *Textzeit* et *Aktzeit* – le bon sens nous dit que les notions d'un avant et d'un après

³⁵ Chap. 9, 259-290, *Le Temps* : Il observe ainsi certaines régularités distributionnelles : "hier", "en ce moment" signalent le commentaire, à l'opposé de "la veille", "à ce moment-là", nécessairement en contexte récit ; "et puis" accompagnera une transition homogène dans le récit, "un matin", "un soir" seront des adverbes de transitions hétérogènes dans la mise en relief etc...

³⁶ *Tempus*, p. 73.

³⁷ *Le Temps*, p. 70.

textuels ne peuvent être disjointes de notre expérience du temps référentiel. (Et le bon sens nous dit aussi que le langage – pour certaines langues du moins – n'a pas par hasard regroupé sous la même désignation temps et temps verbal ...)

Mais, plus sérieusement :

1) Weinrich s'affranchit de la clôture de la linguistique structurale, mais il est acculé aux mêmes impasses que Benveniste, inhérentes à l'élaboration d'un concept alors encore à défricher : celui de l'énonciation – plus spécifiquement ici de "situation d'énonciation" (Sprechsituation). Toute énonciation suppose un énonciateur, un destinataire (au centre de l'analyse de Weinrich), un lieu (pour les temps verbaux non pertinent) et un moment (volontairement relégué à l'arrière-plan) particuliers. C'est la réunion de ces paramètres qui constitue la situation d'énonciation. Weinrich veut oublier le paramètre "moment particulier", ou plutôt, puisqu'il ne peut en faire l'économie complète, il fait échoir la fonction d'*ancrage temporel*, c'est-à-dire l'articulation des données textuelles aux données externes de la communication, aux adverbes, dates, et unités de mesure du temps³⁸.

Mais que penser des textes dénués d'adverbes temporels ? Comme par exemple :

(1) Avis dans une salle d'attente. *Il est interdit de fumer.*

(2) Ecrêteau à l'entrée d'une voie privée. [*L'*] accès [*à cette voie est*] interdit.
Les contrevenants sont passibles d'une amende de 30 francs.

(3) *Paul est venu.*

(4) *Paul venait.*³⁹

Postuler l'absence d'ancrage temporel ?

³⁸ *Tempus*, p. 9, 51 ...

³⁹ Exemples tirés de l'article de Robert de Dardel et Anne-Marie de Both-Diez, "L'ancrage du texte dans le temps absolu", *Langue française*, "La Pragmatique des Temps verbaux", sept. 1985, n°67, 114-128.

(4) est le seul exemple qui puisse être interprété sans qu'on se rapporte aux circonstances Je-Tu-Ici-Maintenant de l'énonciation. Pour les autres phrases, le récepteur infère du temps présent en (1) et (2) que la validité du message englobe et dépasse le moment de la réception, alors que le parfait en (3) indique que l'information rapportée est située dans une tranche de temps antérieure au moment de la réception.

Il semble que Weinrich ait un peu hâtivement dépourvu *tous* les temps verbaux de leur fonction référentielle, et fait des particularités d'une attitude de locution une propriété consubstantielle des *deux* registres. Si les temps verbaux du *récit* peuvent effectivement être interprétés indépendamment du moment de l'énonciation, il n'en va pas de même pour ceux du registre du *commentaire*, qui doivent être nécessairement rapportés au moment de l'énonciation.

2) J'ai déjà souligné l'importance positive de l'insertion de la littérature dans le domaine de la linguistique. Certes, et comme le dit Valéry : "*La Littérature est, et ne peut pas être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage*"⁴⁰ et il apparaît donc logique et naturel que s'y intéresse la science préposée à l'étude du langage, la linguistique. Toujours plus nombreux – et à bon droit – sont les linguistes qui considèrent que le texte littéraire doit être appréhendé comme le langage ordinaire, c'est-à-dire comme le produit d'une interaction entre l'écrivain-énonciateur et le lecteur co-énonciateur⁴¹. Encore faut-il bien se garder d'établir un nivellement simplificateur. S'il est juste de souligner les correspondances entre énonciation en général et énonciation littéraire en particulier, il faut également reconnaître leurs spécificités : c'est une de tâches de ce travail que de les mettre en évidence, du moins pour une catégorie de la littérature : le roman en "je". En résumé : bien que dérivé du langage ordinaire, le langage

⁴⁰ cité par Tzvetan Todorov dans "Langage et littérature", art. cit. , p. 32.

⁴¹ Voir à ce sujet, par exemple, D. Maingueneau, "La lecture comme énonciation", chapitre 2 , *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990, p. 27-52.

littéraire est toutefois soumis à des règles bien plus contraignantes et complexes que lui.

Il est significatif à cet égard que les exemples que cite Weinrich, outre ceux devenus classiques du prétérit épique, soient tous sans exception des énoncés de type narratif : c'est un passage du *Journal* d'André Gide, qui rapportant les événements de la veille, écrit le mardi 16 mai 1905 : "*Lundi matin, je vais retrouver au Salon M. , Gérard a voulu être des nôtres, de sorte que notre joie est gâchée. Nous nous traînons à cinq de salle en salle.*", c'est un extrait d'un ouvrage d'histoire : "*... quand le virtuose se rend en Russie, c'est sur la recommandation de Balzac. Imprudence dont Balzac se repentira.*" etc... (*Tempus*, p. 22). Weinrich aurait certes pu trouver des "faux passés" et des "faux présents"⁴². Mais il demeure impossible de dériver une règle générale à partir de ce que l'on peut considérer comme, sinon des exceptions, au moins des emplois très particuliers.

Lorsque Weinrich reproche à K. Hamburger l'incomplétude de sa thèse et prétend l'étendre hors des limites de la fiction, il fait fi de la fracture fondamentale qui sépare fiction et réalité . Or cette extension abusive n'a été possible qu'en inversant un rapport de cause-conséquence, qui, si on le rectifie, interdit justement cette généralisation :

Ce n'est pas l'intrinsèque décrochement des temps verbaux du temps référentiel qui explique leur fonctionnement en fiction.

C'est le fonctionnement intrinsèque de la fiction – et du discours historique – qui est à l'origine de la scission des temps verbaux avec le temps référentiel.

Hors fiction, hors discours historique, hors *narration* , la fonction référentielle des temps verbaux peut et/ou doit être maintenue.

⁴² cf. J. P. Confais, "La critique du temps référentiel", *Temps, mode, aspect*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 169-174.

1. 3. TEMPS ET THEORIE LITTERAIRE DES RECITS DE FICTION

Avec la théorie littéraire des récits de fiction, l'étude systématique des temps verbaux est délaissée au profit de la problématique plus générale du temps en fiction : nous avons vu à quel point les deux recherches étaient liées, voire inséparables. Il reste justement à prouver leur complémentarité, avec l'établissement d'une théorie qui tienne compte : et du fonctionnement spécifique du temps en fiction (Hamburger), et de l'opposition entre deux registres (Benveniste, Weinrich) qui caractérise les temps verbaux. Les travaux de Günther Müller et de Gérard Genette, en mettant à jour la *consubstantielle dualité temporelle des récits fictionnels* – en dehors de toute référence à la linguistique pour Müller, alors que Genette, lui, s'est inspiré de Benveniste –, nous orientent vers une possible résolution et conciliation des deux types de recherche.

1. 3. 1. Günther Müller et la dyade temps du raconter - temps raconté

C'est en référence à une opposition art et vie, directement héritée de Goethe, que Günther Müller a établi sa "Poétique morphologique"⁴³ et la nécessité de distinguer temps de la vie et temps de la fiction.

Le renvoi de l'art à la vie est en réalité double et contradictoire : d'une part, l'art a en commun avec la vie d'être soumis à la même loi de "formation-transformation" (Bildung – Umbildung), qui caractérise tous les organismes vivants. D'autre part, il élève la vie, en elle-même "indifférente" et étrangère au sens, à une œuvre articulée et signifiante⁴⁴.

⁴³ Günther Müller, "Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst", *Morphologische Poetik*, Gesammelte Aufsätze, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, 247-268 (repris dans *Zur Struktur des Romans*, Bruno Hillebrand éd., Darmstadt, Wiss. Bg., 1978, 64-82).

⁴⁴ Il cite Goethe, (art. cit. p. 78) : "Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Zuschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüt selbst hinbringen, im Kunstwerk will und muß er das alles schon finden." (souligné dans le texte). Il cite

On doit donc soigneusement distinguer entre récit et vie. Cette distinction, pour élémentaire et fondamentale qu'elle soit, n'a cependant jamais été appréhendée dans toute sa portée, en particulier jamais appliquée à ce qui constitue l'objet premier de tout récit : le temps. Au temps de la vie s'oppose un temps de la fiction, dont G. Müller met en évidence une intrinsèque dualité : car tout raconter est un raconter quelque chose – sachant que ce quelque chose mis en récit n'est pas non plus identique à la vie elle-même (art. cit., p. 66 : "... alles Erzählen ist ein Erzählen von etwas; von etwas, das nicht selbst Erzählung ist ...")⁴⁵. On devra donc désormais distinguer, à côté du temps référentiel, entre le temps du raconter (*Erzählzeit*) et le temps raconté (*erzählte Zeit*), concepts entièrement nouveaux qui ouvrent des horizons insoupçonnés à la théorie littéraire du récit de fiction.

Car c'est justement dans l'imbrication de deux temps, de deux dimensions temporelles différentes, qui se mesurent différemment, que réside l'originalité et la spécificité du discours narratif ("*das für alles Erzählen Grundlegende, [...] das Ineinanderwirken verschiedener Zeitverläufe.*" p. 72).

Le temps mis à raconter ou temps du raconter est un temps chronologique, auquel correspond un certain espace, délimité par le nombre de pages et de lignes – comme correspond sur le cadran d'une horloge le parcours des aiguilles à l'écoulement du temps. Que le temps

également dans la *Morphologie* ces deux affirmations de Goethe, prégantes et contradictoires : "*Kunst ist eine andere Natur*", et "*Kunst ist eine andere Weltgegend*", (op. cit., p. 289).

⁴⁵ Il rectifie à ce sujet une phrase de Thomas Mann, qui écrivait, au début du tome IV de *Josef und seine Brüder* (*Josef der Ernährer*) : "... es ist auf die Dauer völlig unmöglich, das Leben zu erzählen, so, wie es sich einstmals selber erzählte. Wohin sollte das führen ? Es führte ins Unendliche und ginge über Menschenkraft. Wer es sich in den Kopf setzte, würde nicht nur nie fertig, sondern erstickte schon in den Anfängen, umgarnt vom Wahnsinn der Genauigkeit ..." et s'exclame : "*Das Leben erzählt sich ja gerade nicht, sondern es lebt sich.*" (art. cit., p. 71) [A rapprocher de la distinction de Genette entre récit au sens 1 (l'énoncé narratif) et récit au sens 2 (la diégèse : les événements, aventures) : le récit 1 est double / la diégèse : la vie ? (Genette en plus donne un 3ème sens, de récit : l'acte narratif pris en lui-même, cf. *Figures III*, "Discours du récit", p. 71-72.)]

mis à raconter ou lire un même récit puisse varier considérablement est peu pertinent, car l'unité de mesure choisie demeure valable pour chaque actualisation.

Le temps raconté est le temps couvert par le récit, il correspond à notre temps des horloges et se mesure en heures, jours, mois, années ...

Si la mise en évidence de ces deux temps ne débouchait que sur une simple mesure de leurs variations entre les différents récits, bien tenue serait leur importance, car purement constatative. Mais l'étude de leur rapport dépasse largement le seuil d'une comptabilité comparative (le temps raconté dans *Werther* et *Die Wahlverwandtschaften* s'étend sur une année et demie, celui des *Lehrjahre* sur dix ans, celui des *Buddenbrooks* sur quarante-deux ans ...) et conduit à des conclusions surprenantes, dès lors qu'elle est effectuée au sein d'un même récit – conclusions d'autant plus pertinentes qu'elles se fondent sur une observation objective, mesurable par tous et toutes. Car le temps raconté peut être modulé à loisir, être purement et simplement éladé ou bien compressé – par résumé ou itération – ou encore étiré⁴⁶. Tous les récits reposent sur les variations de ce rapport temps du raconter - temps raconté, mais rares sont les écrivains à en avoir fait état. G. Müller cite Fielding et surtout Thomas Mann, pour qui ces variations se subsument toutes sous le concept de "Aussparung", c'est-à-dire épargne, au double sens d'exclusion et d'élection. Car aucun récit, jamais, ne peut faire strictement coïncider parfaitement temps du raconter et temps raconté, et c'est par l'exclusion et l'élection de certains moments du temps raconté que se manifeste le premier niveau de sens. Ainsi l'inégale distribution du temps raconté dans le temps du raconter – ce que Müller baptise "Zeitraffung" : compression, plissement du temps – constitue-t-elle une loi commune à tous les récits, une loi articulatoire de sens. Par elle, la succession chronologique et étrangère au sens du temps de la vie accède au statut du sens et de la signifiante. C'est par elle que le

⁴⁶ L'étude de Gérard Genette privilégie justement l'étude de ces variations du tempo narratif, qu'il répartit lui sur deux chapitres distincts : "Durée" et "Fréquence" (que Müller met sur le même plan) et je reviendrai donc sur ce point ultérieurement.

narrateur transforme la nature "indifférente" – selon le mot de Goethe – en un tout ordonné et cohérent, en une œuvre d'art.

"Denn der Erzähler gibt dem "gleichgültigen Wesen" [die Natur], der sinnfremden Vorgangsfolge Artikulation, Wert und Unwert. Er entwickelt aus der sinnfremden Folge von Begebenheiten "Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanke, Effekt, Wirksamkeit auf das Gemüt". [...] **Das Grundgefüge des sinngewandten Artikulierens nun entsteht durch ausdrückliches Erzählen der für die Sinngebung wichtigen Zeiten und durch Aussparen der dafür belanglosen, also durch Zeitraffung. / [...] Die Zeitraffung artikuliert.**" ("Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst", art. cit., p. 79-80, c'est moi qui souligne)

1. 3. 1. 2. Remarques : "Zeitraffung" vs enlèvement du récit

Le concept de "Zeitraffung" permet d'aborder un paradoxe resté jusqu'alors hermétique : celui de la disjonction du temps fictionnel et du temps référentiel. La solution proposée : celle de deux grandeurs temporelles à l'intérieur de la fiction n'éclaire pas complètement ce problème. Le paradoxe est simplement transporté ailleurs, déplacé à l'intérieur du concept de "temps raconté" : car le temps raconté, s'il se mesure en unités de notre temps des horloges, ne peut pas non plus être considéré comme identique à lui : on compte un an et demi de temps raconté dans *Werther*, très précisément rapporté – du 4 mai 1771 au 20 décembre 1772 – : peut-on pour autant parler de temps véritablement écoulé, de temps référentiel ? Le mystère du fonctionnement de la fiction reste intact et seule l'étude du concept de temps du raconter pourra nous permettre d'en réduire l'opacité.

En outre, le choix du mot "Zeitraffung", qui désigne la distribution du temps raconté dans le temps du raconter oriente l'interprétation vers le sens de : contraction, nécessaire systole du temps raconté :

"... [entscheidend] ist die von Th. Mann klar herausgestellte Unmöglichkeit, das Leben zu erzählen, so, wie es sich einstmals selbst begab. Daß da jedes winzigste Zeitelement ausgefüllt war mit genauem, im Grunde erzählenswerten Leben, ist eine wichtige Einsicht. Selbst James Joyce und seine

Schule vermag es nicht, diese Ausfüllung jedes winzigsten Zeitelements wiederzugeben. Auch bei dem rücksichtslosesten Streben nach völliger Genauigkeit sind Aussparungen unumgänglich." (p. 72, je souligne)

En mettant ainsi au premier plan la compression du temps raconté (Il écrit encore un peu plus loin : "*Die Erzählzeit ist streckenweise bald kürzer, bald länger als die Erzählte Zeit, aufs Ganze gesehen aber fast durchweg kürzer als sie, infolge der unvermeidlichen Aussparung, der Zeitraffung.*", p. 73, je souligne) il néglige et omet d'éclairer ce qui en constitue l'exact pendant, l'inverse rapport également caractéristique de tout art narratif : l'expansion et la dilatation du temps du raconter.

Or ce deuxième aspect est tout aussi légitime et attesté que le premier, et n'est pas réservé à certaines écoles d'écrivains (il cite ici James Joyce) ou le fait d'expérimentations audacieuses et marginales dans la littérature (comme celles que produira le Nouveau Roman). Tout récit, le plus traditionnel soit-il, peut parfois se dérouler sans que rien ne se déroule hors du texte, hors de l'écriture, sans que soit rapportée aucune action, aucune parole, **aucune durée** : c'est ce que Jean Ricardou, fondateur de la discipline «textique», nomme : l'«extension scripturale du temps» ou l'«enlissement du récit»⁴⁷. Parmi les procédés que cite Ricardou, qui, au lieu d'accélérer le rythme du récit, le ralentissent, je retiendrai plus particulièrement celui de la description, procédé réaliste par excellence, dont Ricardou nous montre qu'il opère en fait fondamentalement à contre-courant de l'illusion de réalité ou illusion référentielle⁴⁸. Avec la

⁴⁷ Jean Ricardou, "Le récit enlissé", *Le Nouveau Roman*, Seuil, coll. Points, 1990, p. 135-146 (1ère éd. 1973).

⁴⁸ En bref et pour simplifier : la minutie d'une description, ce que Ricardou appelle avec humour *le vertige de l'exhaustif* ou *la tentation de Saint Gustave* (!) a pour conséquence de fragmenter en éléments toujours plus petits l'unité originelle de l'objet. Ce processus de fragmentation infinie est en même temps un processus de nivellement ininterrompu : par la description, tout accède au premier plan, la plus humble des parties de l'objet décrit est exposée aux feux de la rampe. La description est donc une "force disruptive", qui s'oppose à la "force unitaire" du récit (*Le Nouveau Roman*, p. 137). Pour une plus ample information sur le procédé de la description, se reporter à J. M. Adam, *La Description*, P. U. F., "Que sais-je ?", n° 2783, 1993.

description, "l'axe de la narration [temps du raconter chez Müller] étant valorisé aux dépens de celui de la fiction [temps raconté], l'on voit comment le roman cesse d'être l'écriture d'une histoire pour devenir l'histoire d'une écriture"⁴⁹.

Il faut redonner sa place et son importance à l'extension du temps du raconter et non seulement l'émanciper de sa position seconde vis-à-vis du temps raconté, mais même lui accorder sur ce dernier une prééminence indiscutable. Non pas en vertu d'une tendance nouvelle et moderne de la littérature qui privilégierait l'écriture aux dépens de l'histoire, mais en vertu d'une loi fondamentale et consubstantielle de tout art narratif. Car en définitive, ce qui caractérise tout récit, ce n'est pas l'existence de deux temps parallèles, l'action réciproque de grandeurs temporelles différentes (*das Ineinanderwirken verschiedener Zeit-verläufe*), mais plutôt l'**inclusion** d'un temps dans un autre, l'inclusion du temps raconté dans le temps du raconter. Ce constat se dessine (partiellement) dès 1972, avec *Figures III*, de Gérard Genette.

1. 3. 2. Gérard Genette : "Discours du récit"

C'est en se référant autant qu'en se distançant de la dichotomie discours-histoire de Benveniste que Gérard Genette a baptisé sa technologie du discours narratif "Discours du récit"⁵⁰.

C'est une des difficultés de cet essai que de proposer des termes anciens dans une acception neuve – cf. mode, voix (note 57) –, ou au contraire de privilégier le sens courant et l'usage commun pour des concepts par ailleurs très précisément définis – cf "histoire"⁵¹... – et le lecteur se demande donc souvent quelle est la part d'héritage et la part d'originalité dans le choix terminologique et n'est pas toujours certain de donner la juste interprétation au bon moment ...

⁴⁹ Jean Ricardou, "Temps de la narration, temps de la fiction", *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, 161-170 (ici, p. 166).

⁵⁰ Gérard Genette, "Discours du récit", *Figures III*, Seuil, 1972, 66-263.

⁵¹ Il est vrai, et heureusement, rebaptisée le plus souvent "diégèse".

Ce qui importe cependant, c'est la thèse implicitement contenue dans le titre : ce qui était une opposition de deux plans d'énonciation s'est transformé en l'absorption d'un plan par un autre : le discours englobe désormais le récit (histoire chez Benveniste). Genette emploie donc ici le mot discours au sens large que lui attribuait naguère également Benveniste qui l'opposait au système de la langue⁵² (discours équivaut à "énonciation"). Le récit – au sens commun, car Genette dénombre trois significations de récit, mais ne retient que le premier – n'est alors plus qu'une des possibles manifestations du discours : "*récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements*"⁵³ (= tout récit est un discours).

On aboutit à la fin d'une évolution esquissée dès 1966, dans "Frontières du récit", *Communications* 8, où Genette écrivait = : "*[les] essences du récit et du discours ainsi définies ne se trouvent presque jamais à l'état pur dans aucun texte : il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit*"⁵⁴. Le simple constat d'une possible intersection entre les deux plans d'énonciation ne suffisait pas, et avec "Discours du récit", le pas est franchi, qui récuse une dichotomie exclusive au profit d'une opposition cette fois inclusive. Cette rectification se fait sans tambours ni trompettes, discrètement et sans qu'on s'y appesantisse⁵⁵ : peut-être parce qu'elle apparaissait si naturelle au narratologue qu'il n'estimait pas devoir s'y attarder, mais également – me semble-t-il – dans une non-reconnaissance des

⁵² cf. "De la subjectivité dans le langage", chap. XXI, *Problèmes de linguistique générale*, p. 258 : "*Nous posons que le discours est le langage mis en action, et nécessairement entre partenaires.*" A mettre en relation avec cette définition de l'énonciation : "*En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un **procès d'appropriation***" , "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages* 17, 1970, p.14 (je souligne).

⁵³ Genette, op. cit. , p. 71.

⁵⁴ "Frontières du récit", *Communications* 8, réédité au Seuil, *L'analyse structurale des récits*, 1981, p. 167. A propos du couple "récit-discours", il notait auparavant : "*Ce partage correspond à peu près [sic !] à la distinction proposée naguère par Emile Benveniste entre **récit** [?] (ou **histoire**) et **discours***" , p. 165.

⁵⁵ Pas de référence à Benveniste, si ce n'est une note rapide et secondaire, p. 76.

conséquences remarquables qu'implique cette rectification. En particulier, la méconnaissance de l'importance et de la prééminence absolue du sujet-énonciateur (qui existe même quand il paraît être absent !), pivot de l'énonciation, auquel il ne consacre que le dernier chapitre de son analyse – 42 pages sur 196 –. Mais nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

Gérard Genette choisit, dans la lignée et la tradition structuraliste⁵⁶, d'appliquer les outils opératoires pour la phrase à cet ensemble de phrases qu'est le récit, en l'occurrence les catégories du verbe : temps, mode, et – légère altération de la tradition – voix⁵⁷.

⁵⁶ De Barthes au structuralisme des années 90, on retrouve inchangé ce postulat selon lequel les structures qui portent le récit sont les mêmes que celles qui régissent la phrase :

cf. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, 1966 : "Le récit est une grande phrase, comme toute phrase constatative est, d'une autre manière, l'ébauche d'un petit récit. Bien qu'elles y disposent de signifiants originaux, souvent fort complexes, on retrouve en effet dans le récit, agrandies et transformées à sa mesure, les principales catégories du verbe : les temps, les aspects, les modes, les personnes."

Et, tout récemment, Gérard Genot, 1990 : " ... parler de grammaire dans le récit revient à reconnaître que les structures narratives sont régies par les règles bien connues de la grammaire auxquelles obéissent tous les énoncés : ces règles y ont seulement une portée différente, plus étendue et peut-être plus diffuse . [...] Parler de récit dans la grammaire revient à identifier, dans cette dernière, les catégories et les opérations qui servent à concevoir et représenter les situations, procès, actions, leurs modalités, les entités qui y participent. En d'autres termes : au-delà des diversifications terminologiques, je soutiens que les catégories conceptuelles à l'œuvre dans la construction dite "grammaticale" et dans la construction dite "narrative" sont les mêmes." Avant-propos, *Grammaire et récit*, Editions Européennes Erasme, Paris-Nanterre, 1990 (je souligne).

⁵⁷ Avec le terme de "voix", on se retrouve confronté à une toute aussi encombrante ambiguïté terminologique qu'avec les termes "minés " de discours et histoire. Le concept de voix renvoie en réalité à la catégorie de la personne, dont Genette voulait éviter les "connotations psychologiques" (op. cit., p. 76). Il me semble que le souci de précision a dans ce cas précis abouti à une plus grande confusion notionnelle ; d'une part, parce que cette variation du complexe verbal qu'est la voix (passive, active, moyenne) correspondrait plus – à mon sens – aux variations de perspective et de point de vue qu'il regroupe sous le terme de mode, et d'autre part parce qu'il emploie très souvent le terme de voix dans l'acception restreinte de,

Il inventorie un certain nombre de techniques narratives, à partir d'un texte témoin *A la Recherche du Temps perdu*, techniques particulières à l'œuvre de Proust autant qu'exemplaires pour le discours narratif en général. Sur les cinq chapitres que compte l'essai, trois sont consacrés au Temps : autant dire la majeure partie de l'analyse.

La dualité temporelle mise à jour par Günther Müller est retenue : l'Erzählzeit devient *temps du récit* et l' erzählte Zeit le *temps de l'histoire*⁵⁸.

Le temps du récit est déclaré "pseudo-temps"⁵⁹, qui équivaldrait, par métonymie, au temps de la lecture :

[le récit écrit] existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le "consommer" est celui qu'il faut pour le parcourir ou le traverser, comme une route ou un champ. Le texte narratif, comme tout autre texte, **n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture.**", (op. cit., p. 78, c'est moi qui souligne, en gras)

(C'est également ce que pense Jean Ricardou, qui parle – encore une nouvelle dénomination ! – de *Fiction* pour désigner l'ordre temporel de l'histoire et de *Narration* en ce qui concerne l'ordre syntagmatique du récit. Pour Ricardou donc, le "*temps littéral*" (temps de la fiction) égale "*la durée correspondante de la lecture*".⁶⁰)

Je pense que la définition de Müller est plus exacte et surtout plus opératoire, pour qui le temps du raconter demeure avant tout un espace, qui existe et se mesure en dehors de toute actualisation, de toute lecture

justement, "point de vue" et non pas dans celle, englobante, déclarée dans l'introduction... En réalité, et face à de tels flottements, on touche aux limites des équivalences entre catégories de la grammaire ou de la linguistique, et techniques étudiées par la narratologie : la motivation de la métaphore est parfois peu ou surtout faussement intelligible ...

⁵⁸ cf. note précédente.

⁵⁹ "Discours du récit", p. 78 : "[...] *la quasi-fiction de l'Erzählzeit, ce faux temps qui vaut pour un vrai et que nous traiterons, avec ce que cela comporte à la fois de réserve et d'acquiescement, comme un pseudo-temps.*" (souligné dans le texte)]

⁶⁰ Jean Ricardou, "Temps de la narration, temps de la fiction", op. cit., p. 161 -169 et *Le Nouveau Roman*, op. cit., p. 141.

forcément variable et individuelle, par le nombre de pages et de lignes⁶¹. Si, comme le souligne Müller, on disposait d'une page typographique canonique, on aurait une unité de mesure aussi précise que celles de l'heure et de la minute pour le temps des horloges. Nul n'est besoin de lire un livre pour en compter le nombre de pages – et le "volume" du temps du raconter peut en outre très bien constituer un critère de choix dissuasif – on peut préférer 80 pages à 600 – ou l'inverse ! (?) – pour décider d'une lecture ! ... Le temps du raconter ne se confond pas avec le temps de la lecture, il est le même pour tous, alors que chaque lecture n'est jamais que le fait d'un chacun.

Pour Genette, qui tient aux équivalences avec la linguistique, la dualité du temps du récit et du temps de l'histoire correspondrait au binarisme du signe saussurien, le premier étant assimilable au signifiant, le deuxième au signifié.

Les relations qu'entretiennent temps du récit et temps de l'histoire sont traitées sous l'angle de l'*ordre*, de la *durée* et de la *fréquence*. Car l'enjeu consiste à démontrer la *capacité d'autonomie temporelle du récit* proustien (p. 121), son émancipation du temps référentiel, et cette autonomie se manifeste triplement : parce que la temporalité narrative bouleverse l'ordre chronologique, la nécessaire loi de successivité du temps diégétique (ou temps de l'histoire), parce qu'elle n'en respecte pas non plus l'inéluctable et inchangeable écoulement, mais en ralentit ou

61 G. Müller, art. cit., p. 72-73 : *"Zum Erzählen seiner Geschichte braucht der Erzähler eine bestimmte Spanne der physikalischen Zeit. Für die Eigenart dieser Zeit ist die Messung mit der Uhr bezeichnend, denn die Uhr ermöglicht eine Übertragung des Zeitlichen ins Räumliche und damit das Anlegen räumlicher Maßstäbe an die Zeit [...]. Wenn aber ein Stern oder der Uhrzeiger diese und diese räumlichen Strecken durchlaufen hat, dann ist eine soundso "lange" Zeit abgelaufen.*

Es macht daher keinen grundsätzlichen Unterschied, wenn man die Erzählzeit nicht nach Minuten, sondern nach der Zahl eines Druckwerkes mißt, und hätte man eine Normalseite, so wäre ein ebenso brauchbares Einheitsmaß gegeben wie mit der Normaluhr. Die meßbare Erzählzeit darf nicht nur nicht mit derjenigen Zeit verwechselt werden, die ein Erzählwerk zum Entstehen braucht [...]. Daß verschiedene Leser oder Vorleser dieselbe Erzählung schneller oder langsamer lesen, gehört in ein wiederum anderartiges Zeitbereich, und zwar in das der auslegenden Verwirklichung des Sprachleibs im Zeitraum. "

accélère la vitesse à loisir, enfin par la catégorie de l'itératif, qui permet de "*raconter une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé n fois*" (p. 148). Le panorama que dresse Genette des discordances entre temps du récit et temps diégétique est impressionnant et du plus grand intérêt : sans vouloir le reprendre dans le détail, voici les quelques catégories et définitions les plus usuelles.

Fondamentalement, il faut constater que jamais ne coïncident temps du récit et temps diégétique :

Sont regroupés sous le terme général d'*anachronies* les retours en arrière (ou *analepses*) et anticipations (*prolepses*) qui transgressent l'**ordre** chronologique de l'histoire. On se gardera de voir dans ces procédés une conquête moderne des écrivains : depuis l'*Illiadé*, et son début *in medias res* qui chante la colère d'Achille, tout aussitôt suivi d'un retour en arrière explicatif, l'analepse d'exposition est devenue un des topoï formels du genre épique. Plus rarement attestée est la prolepse, qui va à contre-courant du suspens narratif et de l'illusion d'un narrateur censé découvrir l'histoire en même temps qu'il la raconte. Cependant – et c'est un constat qui nous intéresse particulièrement – il est un récit qui peut se permettre couramment le recours à la prolepse : c'est le récit à la première personne : "*Le récit "à la première personne" se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle.*" (p. 106)

Cette remarque, apparemment subsidiaire dans le chapitre sur l'ordre, instaure un rapport de dépendance entre traitement du temps et pronom personnel et en réalité une sujétion du procédé narratif de la prolepse à l'usage du "je" qui mériteraient réflexion et approfondissement... Mais ce n'est pas le propos de Genette, qui se détourne bien vite de ce renvoi au producteur fictif du récit.

Analepses et prolepses transgressent l'ordre syntagmatique du récit, et par là-même en augmentent la complexité : à côté de l'intrigue principale se greffe, pour chaque anachronie, un récit second,

subordonné au premier⁶² : c'est dire que la linéarité du récit est en réalité ramifiée, enrichie toujours de nombreuses subdivisions ...

En ce qui concerne la **durée**, les distorsions dont elle fait l'objet dans tout récit doivent être considérées en fonction d'un rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale, rapport qui fonde la *vitesse du récit* :

"la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages." (p. 123)

(On remarque au passage que Genette, dans l'impossibilité de mesurer un temps du récit qui serait un temps de la lecture, retrouve la définition de G. Müller du temps du raconter comme espace...⁶³)

C'est dans une scène de dialogue que se trouverait la plus grande égalité entre temps du récit et temps de la diégèse, c'est ce qui constituerait en quelque sorte le degré zéro de la vitesse du récit, son *isochronie*, mais qui dit récit dit également narrateur⁶⁴ et donc inévitables *effets de rythme* ou *anisochronies*.

Tout roman traditionnel se caractérise par l'alternance régulière d'un rythme lent et d'un rythme rapide : les événements à haute teneur dramatique sont longuement décrits et composent les *scènes*. Entre ces scènes, l'écoulement du temps de l'histoire peut être condensé, compressé : ce sont les *sommaires*, *"narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détail d'actions ou de paroles"* (p. 130). Lorsque le temps diégétique est purement et simplement éliminé, il s'agit alors d'*ellipse*. La durée ainsi supprimée peut être indiquée, avec plus ou moins de précision, mais il arrive

⁶² Genette, "Discours ...", p. 90.

⁶³ Genette se réfère deux fois explicitement à G. Müller : cf. note 2 p. 77 et surtout note 1 p. 123.

⁶⁴ L'*isochronie* est, à la limite, possible de bout en bout dans une pièce de théâtre avec unité d'action et unité de temps. Dans un roman, elle ne peut être que temporaire : on verra dans la deuxième partie la définition que donne Käte Friedemann de la fiction épique par rapport à la fiction dramatique : le roman comme *médiation*, comme *narration indirecte* d'événements (par un narrateur).

fréquemment qu'elle ne soit pas même mentionnée : auquel cas on parlera d'*ellipse indéterminée* .

Enfin, lorsque le lecteur n'est pas confronté à l'alternance traditionnelle entre temps condensé, ou élidé, et temps isochrone, c'est qu'il est en présence d'un récit *itératif* : c'est à cette catégorie de l'itération, opposée à celle du singulatif (telles qu'elles signifient pour l'aspect – ou Aktionsart – du verbe : "répétition *n* fois d'un même procès" ou "un procès a lieu une seule fois") que renvoie le chapitre **Fréquence**. En tant que forme *synthétique*, le récit itératif est à opposer au *sommaire*, dont il constitue en quelque sorte le pendant : "*synthèse non plus par accélération, mais par assimilation et abstraction*" (p. 170). Genette montre que c'est cette catégorie de l'itératif qui fait la profonde originalité du récit proustien⁶⁵ : car "*le rythme du récit dans la Recherche repose [...] essentiellement, non plus, comme celui du récit classique, sur l'alternance du sommaire et de la scène, mais sur une autre alternance, celle de l'itératif et du singulatif.*" (p. 170).

1. 3. 2. 2. Critique de Genette : la prévalence du temps du raconter

A propos de cette impressionnante liste d'outils que met à notre disposition Genette pour l'exégèse de Proust – et de l'art narratif en général –, Paul Ricoeur regrette que soit inversé le rapport par lequel on doit "*subordonner la technique narrative à la visée qui porte le texte au-delà de lui-même, vers une expérience, feinte sans doute, mais néanmoins irréductible à un simple jeu avec le temps*"⁶⁶ (Je souligne en gras). Que la part soit faite trop belle à la technique narrative, en quelque sorte. Certes, la *Recherche* transcende ces jeux avec le temps ... Mais ce qui me semble remarquable dans l'essai du narratologue, c'est justement cette invitation à pénétrer dans les coulisses de la temporalité narrative, à l'expliquer, à en montrer les règles de fonctionnement, indépendantes en elles-mêmes

⁶⁵ "Discours du récit", p. 144 : " ... l'émergence et la généralisation [de l'itération] vont donner à la temporalité narrative de la Recherche une cadence toute nouvelle – un rythme proprement inouï."

⁶⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 2, Seuil, 1984, p. 164.

du génie narratif, mais dont l'agencement, subtil ou mécanique, contribue à produire chefs-d'œuvre et platitudes, œuvres immortelles comme romans de gare... Le terme "technologie"⁶⁷, qui à d'aucuns paraîtra réducteur, me semble au contraire le garant d'une certaine démocratisation dans l'appréhension des œuvres littéraires : la mise en évidence de véritables instruments d'analyse, utilisables et applicables par tous et toutes, permet peut-être de démystifier – au risque de dépoétiser ? – le récit et de s'en approcher avec moins de crainte, même et surtout pour qui se sent dépourvu d'intuition littéraire. Au pire, cette "technologie" peut remplacer l'intuition, au mieux, elle se doit d'être à son service, en la légitimant : dans les deux cas, je la considère comme un progrès.

En revanche, la méthode adoptée pour l'établissement de cette technologie est plus contestable, et très ambigu le statut à la fois spécifique et universel accordé à l'objet de l'essai la *Recherche* – ambiguïté à laquelle Genette, qui en est pleinement conscient, consacre, pour la justifier, l'essentiel de son Avant-propos... Qu'est-ce qui est particulier à la *Recherche*, qu'est-ce qui est général ? En particulier : la tentation (le danger !) n'est-elle pas grande de déclarer proustiens et géniaux des procédés somme toute fort communs ?

1) Examinons la conclusion que Genette donne à ses trois chapitres sur le temps :

«... interpolations, distorsions, condensations, le roman proustien est sans doute, comme il l'affiche, un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux : perversi. Comment ne pas parler à son propos, comme son auteur à propos du rêve – et non peut-être sans quelque arrière-pensée de rapprochement –, du "jeu formidable qu'il fait avec le Temps" ? » (p. 182)

⁶⁷ C'est Genette lui-même qui qualifie son essai de la sorte, dans son *Après-propos*, p. 269.

Il clôture ainsi son étude sur la temporalité narrative par l'éloge de l'originalité et du caractère unique de la *Recherche*. Le lecteur peut supposer, au vu de cette conclusion, que jeu avec le temps, complexité narrative, rime avec "grande" littérature et que le récit banal continue lui de se soumettre au temps des horloges, de se dérouler selon une plate linéarité. Et c'est faux !

Tout récit est un jeu avec le temps. Tout récit repose sur une dualité temporelle, sur l'action de deux grandeurs temporelles incommensurables. Qu'il s'agisse d'un grand roman ou d'un récit ordinaire, il y a toujours jeu avec le temps, tout récit, d'une certaine façon, a le pouvoir de "dominer, captiver, ensorceler" le Temps.

Il n'est que de prendre la catégorie de l'ordre : jamais l'ordre linéaire ne peut être totalement respecté⁶⁸ : la linéarité n'est pas dans le récit, elle est reconstruite par le lecteur. Avec peut-être plus ou moins de facilité, de la même façon qu'on ne reconstitue pas avec la même rapidité un puzzle de 50 ou de 1000 pièces, mais de toute façon, la temporalité narrative s'affranchit toujours du temps référentiel.

C'est ce que s'attache à montrer J. M. Adam, dans un chapitre intitulé "Ordre/désordre : une gestion du temps"⁶⁹, et qui choisit à dessein, pour illustrer ses propos, des extraits de la prose quotidienne et non des "grandes œuvres valorisées et légitimées par l'institution littéraire"⁷⁰.

Il aboutit aux mêmes conclusions que Genette : l'ordre syntagmatique du récit ne respecte aucunement l'ordre événementiel⁷¹.

⁶⁸ On verra pourquoi ultérieurement, en décomposant les diverses fonctions du récit, à l'aide du schéma de Labov et Waletzky (1972).

⁶⁹ J. M. Adam, "Ordre / désordre : une gestion du temps", *Le texte narratif*, Nathan Université, 1994, p. 137-148. Il manque à mon sens une récapitulation théorique à la suite des analyses de séquences.

⁷⁰ J. M. Adam, *Le Récit*, Que sais-je ?, P. U. F., 1994, p. 121.

⁷¹ Il cite cet extrait de la "Une" du *Matin* du 27 novembre 1979 :

"Un jeune homme de dix-neuf ans, Franck Fontaine, a disparu hier matin après qu'il eut aperçu avec deux de ses camarades un curieux phénomène lumineux. Ses deux compagnons qui étaient allés chercher un appareil photographique n'ont pas retrouvé leur ami."

Grâce à une description minutieuse et une représentation schématique de ces deux propositions, il montre : "1) que les faits racontés se déroulent dans le passé ; 2) que le récit

Le temps raconté⁷² n'est chronologique que par abstraction, par construction de l'esprit, parce que le lecteur remet automatiquement en ordre les éléments éparpillés, parce qu'il associe et reconstruit ce qui a été dispersé par le temps du raconter⁷³.

L'objet spécifique la *Recherche* dissimule quelque peu dans *Discours du récit* cette loi de la "Zeitraffung" qu'avait décrite Günther Müller, et que je reformulerai en ces termes : par la mise en récit s'effectue le passage d'une chronologie de la successivité à une chronologie du sens, le passage de l'insignifiance à la signifiance⁷⁴. C'est la célèbre définition que Sartre donne du récit :

*"Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique."*⁷⁵

2) On dira que je ratiocine sur un point déjà connu de la narratologie, mis à l'honneur par G. Müller et la "Literaturwissenschaft" et que Genette n'avait donc nul besoin de reprendre. Je répondrai que le structuraliste, en négligeant d'approfondir ce qui est au fondement

part du point le plus proche du présent du lecteur, pour remonter au point le plus éloigné et revenir vers le présent". Quel parcours complexe fait donc effectuer le temps du raconter au temps raconté, par l'intermédiaire de ces deux petites phrases narratives!

⁷² J'utiliserai désormais la terminologie de Müller, qui me semble beaucoup plus claire que celle, qui prête à confusion, de temps de l'histoire / temps du récit ou de la narration de Genette.

⁷³ cf. Tzvetan Todorov, "La lecture comme construction", *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, coll. Points, n° 120, 1978.

⁷⁴ En exergue de son chapitre sur la gestion du temps, J. M. Adam donne cette citation de Lev Vigotski, *Psychologie de l'art*, (*Le texte narratif*, p. 137) : " [...] Imaginons une menace et ensuite sa réalisation : un meurtre ; on obtiendra une certaine impression si le lecteur est mis d'abord au courant de la menace, puis tenu dans l'ignorance quant à sa réalisation, et enfin si ce meurtre n'est relaté qu'après ce suspense. L'impression sera cependant tout autre si l'auteur commence par le récit de la découverte du cadavre, et alors seulement, dans un ordre chronologique inverse, rapporte le meurtre et la menace." C'est le propre de la temporalité narrative de constituer le premier niveau de sens de l'œuvre.

⁷⁵ J. P. Sartre, "Explication de *l'Etranger*", 1943, *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 147.

même de la "capacité d'autonomie temporelle du récit"⁷⁶, ne va pas jusqu'au bout du programme qu'annonçait le titre "Discours du récit" : il ne suffit pas de postuler l'inclusion du récit dans le discours, mais il faut aller plus loin : **il faut poser l'inclusion du temps raconté dans le temps du raconter et donc la prééminence absolue du temps de la narration sur celui de l'histoire.** En définitive, c'est ce qui explique que le temps diégétique, dans n'importe quel récit, soit toujours perverti.

Genette a mis les catégories de la grammaire et de la linguistique au service de la critique littéraire, mais il ne les aura utilisées que partiellement... Il reste à voir les conséquences de cette prévalence – comme l'énonciation prévaut à l'énoncé, le dire au dit – de la narration sur l'histoire. Et étudier ce qui est à la source de toute narration : le narrateur.

3) Ce narrateur, Genette n'y consacre qu'un seul chapitre : le dernier, sur la "voix". Cet ajournement du narrateur est à mon sens regrettable, et responsable d'une omission de taille quant à l'analyse de la *Recherche*. L'étude des jeux avec le temps ne mentionne qu'une fois, et en passant, le terrain favorable que constitue pour cela la structure personnelle de l'œuvre. Ce n'est pas un hasard si cette œuvre, mieux et plus qu'une autre, se prête à une étude de la complexe temporalité narrative. Tout le roman – à l'exception d' *Un amour de Swann* – **est entièrement rédigé à la première personne.** Si le choix de ce pronom personnel n'a aucune incidence sur la catégorie de la *fréquence*, il est en revanche déterminant pour tout ce qui touche à l'*ordre* et à la *durée*.

Pour l'instant, je ne peux que constater que Genette a sous-estimé l'importance du narrateur⁷⁷. Nous allons maintenant voir comment le

⁷⁶ "Discours", p. 121.

⁷⁷ Ce dont il se défend : p. 180, (le jeu avec le Temps), il écrit : "C'est dire que nous touchons là à une autre temporalité, qui n'est plus celle du récit, mais qui en dernière instance la commande : celle de la narration elle-même*." et il ajoute en note : "* On peut déplorer que les problèmes de la temporalité narrative soient ainsi écartelés, mais toute autre distribution aurait pour effet de sous-estimer l'importance et la spécificité de l'instance narrative." Mais traiter du problème de l'instance narrative sur un seul chapitre, le dernier qui plus est,

pronom personnel détermine l'univers temporel, et plus généralement l'agencement interne des parties qui composent le système-récit.

1. 4. TEMPS FICTIONNEL ET TEMPS REFERENTIEL

1. 4. 1. Le refus de la totale disjonction entre temps verbaux et temps référentiel : le concept de métaphore appliqué aux temps verbaux

Le rapport entre temps référentiel et temps verbaux n'est ni de stricte coïncidence, ni de totale disjonction.

Les études sur le fonctionnement du prétérit en fiction ont conduit à des conclusions erronées : parce qu'on a constaté que le prétérit signalait l'entrée en fiction, on a dès lors exclu qu'il pouvait, en même temps, désigner du passé. Le cas des romans de science-fiction, écrits au prétérit alors qu'ils se situent dans un futur par rapport à notre présent, est apparu à tous comme une preuve incontestable de la perte de cette fonction référentielle habituelle de désignation du temps. Le cas est vrai en français également, pour le passé simple, où, de Barthes⁷⁸ jusqu'à J. M. Adam⁷⁹, se sont succédées les analyses tendant à prouver l'émancipation du passé simple par rapport à la tranche de temps : passé, et sa fonction de connotation de la littérarité.

On parle toujours du PS comme d'un « temps du passé » sans se préoccuper du fait que la notion de passé vaut certes pour le récit d'un historien, mais qu'elle devient douteuse à propos d'un roman d'anticipation (science-fiction), d'un conte merveilleux, d'un roman de Flaubert ou d'une nouvelle fantastique⁸⁰.

Il semble qu'on ne puisse envisager qu'une temporalité fictionnelle qui aurait largué les amarres et naviguerait bien loin du port de notre temps

c'est encore de la sous-estimation .

⁷⁸ Roland Barthes, "L'écriture du roman", *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.

⁷⁹ J. M. Adam, "Le passé simple : « pierre d'angle du récit » : ?", *Le texte narratif*, Nathan, 1994, 233-250.

⁸⁰ J. M. Adam, op. cit., p. 236.

absolu, une temporalité qui aurait rompu tous les liens qui la retenaient au temps vécu.

Il est vrai que c'est dans le récit que se manifeste l'autonomie des temps verbaux par rapport au temps référentiel avec le plus de prégnance – et c'est d'ailleurs pourquoi Weinrich n'a plus vu dans les temps verbaux qu'une fonction d'organisateur textuel, a étendu à tous les temps verbaux des caractéristiques de type narratif.

Et pourtant... Pourquoi autant d'acharnement à revendiquer un temps verbal dénué d'équivoque ? – que ce soit pour ne voir en lui que du temps ou au contraire plus de temps du tout ! – Pourquoi vouloir à tout prix rejeter la possibilité de fonctions multiples, mais qui seraient, parfois actualisées, parfois, tout simplement, mises en suspens ? Car il est une hypothèse qui rend bien discutable le catégorisme de ces affirmations : celle que le prétérit en fiction – et le passé simple en français – désigne tout d'abord et en premier lieu la littéarité, l'entrée en récit et, plus secondairement, parce que d'une façon indirecte et médiate, le passé. Paul Ricœur, dans *Temps et récit* le dit avec élégance : *"Il existe un double rapport de filiation et de coupure entre temps du passé vécu et temps du récit [...]. Les temps du passé disent d'abord le passé, puis, par une transposition métaphorique qui conserve ce qu'elle dépasse, ils disent l'entrée en fiction sans référence directe, sinon oblique, au passé en tant que tel."*⁸¹

Dans cette perspective, les temps verbaux doivent être considérés comme exerçant des fonctions différentes, en fonction du contexte de leur apparition. Je prendrai un exemple banal pour expliquer cette polyfonctionnalité. Nous savons tous qu'un être humain peut et doit assumer, au cours d'une même journée, divers rôles et compétences : on peut être parent le matin, enseignant dans la journée, ami le soir, etc. Il est parfois difficile de concilier et d'équilibrer en même temps deux rôles, sans que l'un des deux prenne le dessus et relègue, momentanément, l'autre au second plan : comment fait une institutrice qui se retrouve avec son propre enfant dans sa classe ? Le cadre institutionnel exige que la mère s'efface devant l'enseignante. Ce qui ne

⁸¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 2, Seuil, éd poche, 1984, p. 141.

signifie pas qu'elle disparaît. Si l'enfant tombe, et se fait très mal dans la cour de récréation, il y a fort à parier que c'est la mère qui courra vers lui en criant son nom. Il n'y a pas, sauf dans le cas de la schizophrénie, de distribution exclusive des rôles, mais une répartition différente des compétences suivant les exigences de la situation. Il me semble que cette règle toute simple d'adaptabilité doit s'appliquer aussi au fonctionnement des temps verbaux.

C'est ce que proposent les linguistes qui décrivent les emplois «déviant» des temps verbaux – l'emploi inattendu d'un temps dans un contexte qui n'est pas le sien habituellement – comme un phénomène de métaphore. C'est Weinrich qui le premier a utilisé le concept de *Tempusmetapher* : pour rendre compte des emplois du conditionnel (temps du récit) dans le registre du commentaire⁸². Je ne veux pas discuter ici des points contestables dans l'argumentation de Weinrich (sur ce point, cf. critique de Confais, 1990, p. 58-59), mais souligner au contraire la portée et la puissance de l'application du concept de la métaphore aux temps verbaux. On reconnaît aujourd'hui l'importance de la métaphore dans la production du langage ordinaire, et non pas seulement comme simple figure de style du discours littéraire et ornement superficiel (Cf. la thèse de Lakoff et Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, 1985⁸³). Il existe une multitude de

82 Pour Weinrich, l'emploi du conditionnel dans le registre du commentaire lui fait subir une double transformation : sont effacés les sèmes [+ récit] et [+ prospectif], tandis que le sème [+ hypothétique] est lui mis en relief ; l'emploi métaphorique donnant naissance au sens nouveau de [+ restriction de validité].

"Un mot employé métaphoriquement n'est pas dépouillé de sa signification «propre», mais sous l'effet d'un contexte contre-déterminant, celle-ci se déporte vers un sens inattendu. Dans son emploi de métaphore temporelle, le conditionnel perd son caractère narratif, mais non point ce désengagement à quoi se reconnaît le monde raconté face au monde commenté. Il lui reste également, sinon l'orientation précise de l'information anticipée, du moins l'incertitude propre à ce type d'information. Ces deux fonctions, modifiées par l'entourage contre-déterminant, donnent naissance à une nouvelle fonction textuelle : la restriction de validité, liée à l'emploi métaphorique du conditionnel." 1973, p. 232.

83 Georges Lakoff, Mark Johnson soutiennent la thèse que c'est la métaphore qui régit notre système conceptuel : *"Le système conceptuel humain est structuré et défini*

définitions de la métaphore, à commencer par celle d'Aristote dans *La Poétique*⁸⁴. La définition que je reprends ici la considère comme un procédé de réorganisation des traits sémantiques du signe métaphorique, procédé double de sélection et de mise entre parenthèses : "on sélectionne un ou plusieurs sèmes dans le signifié du signe métaphorique et cette «mise en relief [...] doit s'accompagner d'une mise en veilleuse des traits distinctifs non communs»" (Confais, 1990 : 54, citant Kleiber, 1984 : 131). Lorsqu'on dit à quelqu'un "Tu es un âne !", les sèmes [+ mammifère] et [+ animal domestique] sont mis en suspens au profit du sème de connotation [+ bêtise]. Appliqué aux temps verbaux, ce procédé de sélection de certains sèmes constitutifs nous permet de mieux comprendre cette relation que Ricœur qualifie d'«indirecte» entre récit et temps du passé, que nient Hamburger et Weinrich : c'est que le sème [+ rétrospection], qui fait habituellement partie de la matrice sémantique du prétérit, est, dans un récit, mis entre parenthèses, alors que les autres sèmes – [+ récit], [+ distancé], [+ processuel] – sont mis en avant. Mais il ne disparaît pas pour autant ! On pourra également expliquer pourquoi le présent, temps par excellence du commentaire, peut surgir dans un contexte de passé simple et d'imparfait : la sélection métaphorique suspend le sème [+ discours] et met en relief les sèmes [+ actuel] et [+ processuel].

métaphoriquement. Les métaphores dans le langage sont possibles précisément parce qu'il y a des métaphores dans le système conceptuel de chacun" (p. 16). Cf. le chapitre 4 sur les métaphores d'orientation : la plupart de nos concepts fondamentaux sont organisés selon des oppositions spatiales. L'opposition HAUT/BAS recoupe ainsi une opposition POSITIF/NEGATIF : le bonheur est en haut (être au septième ciel, aux anges), ainsi que la conscience, la santé (être au sommet de sa forme), l'élite (en haut de l'échelle sociale) et en général les «bons» sentiments (élevés, au-dessus de tout soupçon...) ; tandis que les sentiments négatifs (basse supercherie, s'abaisser à ...), l'inconscient (tomber de fatigue...), la masse (de basse extraction), la maladie (tomber malade...), la mort etc. sont en bas.

⁸⁴ Aristote, *La Poétique*, Le livre de poche classique, 1990, p. 139 : "La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie".

Ni la conception ancienne du temps verbal comme temps référentiel, ni celle, moderne, de leur disjonction n'est donc à privilégier ou à écarter : le concept de métaphore nous permet de réconcilier les deux positions. En linguistique, comme dans bien d'autres domaines, ce n'est pas dans l'adoption inconditionnelle d'une position tranchée, mais dans la recherche d'une voie médiane et différenciée qu'on peut le mieux cerner la réalité – et s'approcher de la vérité. C'est cette double relation, de disjonction et de parenté, entre temps du récit et temps du passé, que je me propose maintenant d'élucider.

1. 4. 2. Le temps fictionnel : un pseudo-temps

1. 4. 2. 1. L'absence d'ancrage énonciatif

La coupure avec le temps référentiel existe, elle est nette et incontestable, elle réside dans le fait que les textes fictionnels – et c'est ce qui rend marginale et exceptionnelle leur situation dans la communication – se soustraient à la contrainte de l'ancrage énonciatif. Par ancrage, j'entends la nécessité de prendre en compte les coordonnées spatio-temporelles de l'énonciateur (son Je-Originé) pour comprendre et décoder correctement les faits rapportés par la communication. Or, dans la majorité des textes fictionnels, on observe une convention tacite entre l'émetteur et le récepteur, convention rendant caduc et non pertinent l'usage de l'ancrage :

(1) Es war spätabends als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. (début de *Das Schloß* de Kafka).

(2) Erika Ewald trat langsam ein, mit dem vorsichtig-leisen Gang einer Zuspätkommenden. Der Vater und die Schwester saßen schon beim Abendessen; beim Geräusch der Türe blickten sie auf, um der Eintretenden flüchtig zuzunicken, dann klang nur wieder das Klingen der Teller und das Klappern der Messer durch den matterhellten Raum. (début de la nouvelle *Die Liebe der Erika Ewald*, Stefan Zweig)

(3) Eines Morgens trat ein junger, knabenhafter Mann bei einem Buchhändler ein und bat, daß man ihm den Prinzipal vorstellen möge. Man tat, was er wünschte. Der Buchhändler, ein alter Mann von sehr ehrwürdigem Aussehen, sah den etwas schüchtern vor ihm Stehenden scharf an und forderte ihn auf, zu sprechen. (début de *Geschwister Tanner* de Robert Walser)

Nul n'est besoin d'avoir connaissance des paramètres Je-Tu-Ici-Maintenant pour comprendre ces débuts de romans – ou nouvelles –, savoir à quel moment et où Kafka, Zweig et Walser ont rédigé leur histoire est absolument superfétatoire, autant que de savoir qui lira ces lignes et quand. Le parti est pris d'un non-ancrage par lequel ces textes manifestent leur caractère fictionnel.

Le fait que ces débuts de romans soient tous écrits au prétérit pourra paraître corroborer la thèse du prétérit uniquement épique et infirmer ce que je cherche à montrer : on peut croire que c'est ce temps verbal qui est la cause d'un non-ancrage, et lui seul. Mais si l'on examine d'autres exemples apparemment plus problématiques – parce que commençant par un déictique (je) et un présent – on se rend compte que là non plus, on ne peut ni ne doit articuler le texte sur de l'extra-linguistique et que là encore, la référence à la situation de communication, au moment de l'énonciation, s'avère impossible. Mais en place et lieu d'une totale absence d'ancrage, on assiste à un pseudo-ancrage, qui nie en quelque sorte l'indépendance de la fiction par rapport au temps référentiel : par l'emploi d'unités linguistiques normalement censées embrayer⁸⁵ sur les paramètres extratextuels de Je-Tu-Ici-Maintenant, le paramètre du moment de l'énonciation pouvant même être précisé et authentifié par des références explicites au temps référentiel :

(4) **Ich glaube, ich verlange** nichts Unmögliches. Scheidungen sind nun mal ihrem Wesen nach unangenehm, das darf auch jemand sagen, der noch nie geschieden wurde. Jedenfalls **habe ich** nicht die Absicht, eine möglichst harmonische Sache daraus zu machen. (*Amanda herzlos*, Jurek Becker)

⁸⁵ C'est par le terme "embrayeur" qu'on a traduit le terme anglais de Jakobson "shifter". Sur le fonctionnement du "je" en fiction, voir infra.

(5)

Am 4. Mai 1771

Wie froh **bin ich**, daß **ich** weg **bin!** Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! **Dich** zu verlassen, den ich so **liebe**, von dem **ich** unzertrennlich war, und froh zu sein! **Ich** weiß, **du** verzeihst **mir's** (*Werther*, Goethe)

(6) Il était une fois ... **Je** naquis à Bombay. Non, ça ne **marche** pas, il ne **faut** pas perdre la date de vue : **je** suis né dans la maternité du docteur Narlikar, **le 15 août 1947**. Et l'heure ? L'heure a également de l'importance. D'accord : la nuit. Non. Il est important d'être plus... A minuit sonnant, exactement. Les bras de la pendule ont joint les mains pour m'accueillir avec respect. (*Salman Rushdie. Les enfants de minuit*)

Pas plus les dates, que la présence du Je ou l'emploi du présent ne suspendent le caractère fictionnel de ces textes. (La référence au temps absolu n'est jamais une preuve de non-fictionnalité et d'historicité !⁸⁶). Le Je qui parle ici ne doit pas être confondu avec le producteur physique des énoncés. Werther n'est pas Goethe, Saleem n'est pas Rushdie⁸⁷, la distinction auteur/narrateur n'est plus à démontrer. Et c'est justement cette ambiguïté constitutive de la fiction qui est à l'origine du non- ou du pseudo-ancrage : c'est le dédoublement en fiction de l'énonciateur en deux instances énonciatives distinctes, l'auteur et le narrateur, qui interdit de décoder le déictique "ich" et le présent en les rapportant à des paramètres extratextuels (cf. infra, la polyphonie du Je, chap. 3).

⁸⁶ K. Hamburger a écrit des pages très intéressantes sur la nécessité de ne pas confondre indicateurs de temps absolu dans un roman et temps référentiel ("Das Zeitproblem im historischen Roman", *Die Logik der Dichtung*, op. cit., 92-98). Elle cite ce début de roman d'Hermann Broch, *Esch oder die Anarchie*, qui commence ainsi : "Der 2. März 1903 war ein schlechter Tag für den 30jährigen Handlungsgehilfen August Esch" et explique "Das Datum spielt keine andere Rolle als jede andere Charakterisierung eines Romantages auch, es ist nichts als ein Stück des Wirklichkeitsstoffes und ist in der Fiktion ebenso fiktiv wie Haus und Straße, Feld und Wald [...] Denn sobald Zeit und Ort das Erlebnisfeld fiktiver Personen, d. h. ein Fiktionsfeld abgeben, ist es um ihre 'Wirklichkeit getan', mag auch das Fiktionsfeld Bestandteile aufweisen, die einer mehr oder weniger allgemein bekannten Wirklichkeit entstammen." (p. 93, je souligne)

⁸⁷ On s'amusera quand même de la parenté homonymique entre *Saleem* et *Salman*, pour le cas de Rushdie ...

Ce n'est donc pas l'emploi du prétérit qui est à l'origine de l'absence d'ancrage : il n'y a pas non plus véritable ancrage avec un temps comme le présent et l'emploi du Je si nous nous trouvons en fiction. L'absence d'ancrage se déduit de l'«attestation de fictivité» qui peut prendre différentes formes. Ainsi, dans la communication écrite, c'est le nom de l'auteur ainsi que la mention de «roman» qui doit nous signaler l'entrée en fiction. Le nom de Balzac nous renvoie à des romans, si celui de Molière évoque les pièces de théâtre. En l'absence de la mention de «roman», et si le nom de l'auteur nous est inconnu, c'est l'aspect extérieur du texte, le titre, la couverture du livre, le nom de l'éditeur, le nom de la collection, la jaquette, la distribution typographique, etc... qui signalent son appartenance au genre romanesque. L'universitaire identifiera aussitôt un livre de format A4, à la reliure souple, qui excède les 300 pages, et dont le texte est distribué par une numérotation allant jusqu'à 4 chiffres, en sous-parties de parties de chapitres... comme une thèse. On sait que la collection Harlequin est spécialisée dans les romans à l'eau de rose, Fleuve Noir dans les romans policiers, que la Pléiade n'édite que les écrivains «classiques», que la collection Poétique au Seuil ne publie, comme son nom l'indique, que des ouvrages très sérieux de poésie (narratologie, linguistique textuelle, structurale, etc...), et la maison d'édition Odile Jacob s'est spécialisée dans les essais qui ont une grande portée médiatique etc... Ce sont tous ses éléments extérieurs au texte lui-même qui orienteront le lecteur, et permettront de décider du contrat de lecture : ce que Philippe Lejeune nomme le «pacte»⁸⁸.

⁸⁸ Philippe Lejeune, 1970, id. définit le contrat de lecture entre le lecteur et le roman par rapport au genre de l'autobiographie (qui implique identité de nom entre auteur, narrateur et personnage, cf. p. 23) : *"Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects : pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture ; à noter que roman, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que récit, lui, est indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique)." souligné dans le texte. En fait, il arrive très souvent que ni le terme de roman, ni celui de roman ne soient mentionnés, et c'est par d'autres moyens que se manifeste alors la fictivité.*

Une fois ce pacte conclu, on pourra observer que les temps verbaux fonctionnent différemment que dans le langage ordinaire. Il faut donc inverser l'ordre cause-conséquence établie par les linguistes dans le rapport entre temps verbal et fiction : c'est le pacte fictionnel qui décide de l'interprétation que l'on doit donner aux formes verbales et personnelles, et non l'emploi de tel ou de tel temps verbal, ni de tel ou tel pronom personnel, qui décide de la nature du pacte.

La trame temporelle d'un récit fictionnel, qu'il soit écrit au prétérit ou au présent, à la troisième comme à la première personne, a ceci de spécifique qu'elle se suffit à elle-même, qu'elle existe en dehors de l'énonciateur et indépendamment de lui, qu'elle ne nécessite aucune articulation sur les paramètres extra-linguistiques de la communication.

Ce qui change dans l'emploi des temps verbaux et des pronoms personnels, c'est le degré affiché de fiction : sans fard pour le prétérit, camouflé pour le présent. Exclure du genre narratif un texte qui ne satisfait pas aux critères de passé + troisième personne est donc une attitude intenable : c'est se tromper de critères de différenciation. Le Il et le passé simple/imparfait (prétérit) ne sont pas plus habilités à marquer le romanesque que ne le sont le Je et le présent.

1. 4. 2. 2. Temps fictionnel et double temporalité

Il est une autre erreur qu'il me faut ici rectifier : la croyance en l'atemporalité de la fiction. L'absence d'ancrage énonciatif a été interprétée en effet comme une preuve de cette atemporalité. Mais c'est restreindre la notion de temporalité que de la faire coïncider strictement avec le temps des horloges. La fiction n'est pas atemporelle, même si elle possède, il est vrai, une temporalité différente : interne et intrinsèque au texte, une temporalité qui brise le déroulement linéaire du temps référentiel, par l'action mutiple et diversifiée des "jeux avec le temps", une temporalité non plus chronologique mais causale, par laquelle le temps vécu accède au statut du sens et de la signifiante. Mais cette autonomie ostentatoire ne doit pas faire oublier qu'elle n'est que

partielle, relative : car elle ne s'est pas affranchie de ce qui constitue le fondement même de notre expérience du temps vécu : la tripartition en tranches de temps, les catégories du passé-présent-(futur). C'est par rapport à elle, pour elle, que se construit la temporalité du texte.

– Ce qu'a oublié Weinrich⁸⁹, qui ne veut retenir des temps verbaux que leur fonction d'organisateur textuel, ce que ne mentionnent jamais les études sur le prétérit et le passé simple, c'est le lien nécessaire et irréductible entre récit et mémoire et donc l'analogie entre récit (ou histoire) et passé.

Que le prétérit et le passé simple soient les temps les plus couramment employés dans le registre narratif ne s'explique alors pas seulement par une connotation de littéarité, par la substitution d'une temporalité causale à une temporalité chronologique, etc ... : le récit traditionnel, parce qu'il présuppose le tri, l'organisation, la mise en ordre du matériau brut que sont les événements : en un mot l'*opération configurative*⁹⁰, présuppose aussi, logiquement un narrateur qui soit postérieur aux événements décrits : il est bien entendu qu'on ne peut à la fois et en même temps "écrire et se battre, manger, faire l'amour"⁹¹, etc. Et que le récit soit situé dans un passé attesté ou un futur hypothétique (pour les romans de science-fiction), que la fiction repose sur des faits réels ou bien irréels ne change rien à l'affaire : pour écrire, un minimum de recul est nécessaire⁹²...

⁸⁹ Benveniste lui fait coïncider histoire et passé, mais sans l'expliquer ou le justifier : "*L'énonciation historique [...] caractérise le récit des événements passés*", *Pbs I*, op. cit., p. 239, je souligne. On n'a pas suffisamment insisté sur cette équivalence histoire = narration = passé.

⁹⁰ Pour Paul Ricœur, c'est par l'opération configurative ou la *mise en intrigue* qu'un pluriel d'événements divers devient une histoire une et complète, que sont assemblés en un tout des éléments hétéroclites et hétérogènes (*Temps et récit*, tome 2).

⁹¹ Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. tel, 1992, p. 77.

⁹² On trouve cependant dans *Les liaisons dangereuses* un exemple parfait de simultanéité de l'écriture et de l'action : lorsque Valmont écrit une lettre à la Présidente de Tourvel, en même temps qu'il folâtre avec la jeune Cécile Volanges, qui lui sert de pupitre. Mais il est clair dans ce cas que c'est la duplicité du vicomte qui se trouve mise

– Mais le récit est également, et ceci est moins connu, représentation du présent : parce que c'est par lui que se manifeste la source énonciative, et que nous savons que le récit est raconté par quelqu'un. Le présent nous rappelle que le récit, en même temps qu'un dit, est aussi un dire.

Cette dimension du présent s'est trouvée écartée dans les récits qui privilégient la narration d'événements. Il faut en réaffirmer l'importance, d'autant plus que l'histoire des techniques narratives témoigne de l'évolution et de l'enrichissement de la conception du récit : plus on avance dans le temps, plus le récit devient, autant que mémoire des événements passés, tentative de capture de l'instant présent. Entreprise toujours plus audacieuse et, de toute façon vouée à l'échec. Le roman doit alors se doter d'outils de plus en plus précis, pour essayer de réduire l'écart entre narration et narré, d'atteindre une absolue simultanéité des deux plans temporels : de la scène qui retranscrit le plus fidèlement possible le narré, au monologue intérieur, qui prétend saisir sur le vif les pensées du personnage, en passant par le dialogue, qui retranscrit au fur et à mesure les discours des personnages⁹³. (Il demeure que le monologue intérieur est un artifice, un procédé littéraire qui, pour authentique et vrai qu'il se revendique, n'en demeure pas moins une convention, aussi loin ou près de la réalité reproduite qu'une autre technique narrative qui ne dénierait pas la médiation par un narrateur. De même, les romans écrits entièrement au présent sont restés

en lumière - ce qu'il fait dément ce qu'il écrit -, et non la preuve d'une facile harmonie des deux types d'activité.

⁹³ Sur le récit comme essai de capture du présent, cf. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard 1993, p. 155-159. "Essayez de reconstruire un dialogue de votre vie, le dialogue d'une querelle ou d'une histoire d'amour. Les situations les plus chères, les plus importantes, sont perdues à jamais. Ce qu'il en reste, c'est leur sens abstrait, [...] mais le concret acoustico-visuel de la situation dans toute sa continuité est perdu à jamais. Et non seulement il est perdu, mais on ne s'étonne même pas de cette perte. On s'est résigné à la perte du concret du temps présent [.../...] Saisir le concret du temps présent, c'est l'une des tendances constantes qui, à partir de Flaubert, va marquer l'évolution du roman : elle trouvera son apogée, son vrai monument, dans l'*Ulysse* de James Joyce qui, sur près de neuf cent pages, décrit dix-huit heures de vie [...]. Une seule seconde du temps présent devient, chez Joyce, un petit infini. "

le fait d'une production marginale qui n'a fait que souligner, par son caractère d'expérimentation narrative, la vigueur et la résistance du récit traditionnel⁹⁴.)

L'histoire de cette évolution, de la place plus ou moins importante du présent par rapport au passé dans le récit, est inséparable, on va le voir, de l'histoire des techniques narratives. Le Je du roman affirme ce que le Il nous fait oublier : que tout récit est, temporellement, duel, écartelé entre la narration et le narré.

On a donné de multiples définitions du récit : depuis *La Morphologie du Conte* de Vladimir Propp (1929) jusqu'à Paul Ricœur et son *Temps et Récit* en trois volumes (1983, 1984, 1985), les travaux consacrés à la narratologie n'ont fait que se développer et se multiplier. Je voudrais pour conclure rendre hommage à une définition antérieure aux travaux des formalistes russes, une définition du genre épique (qui ressort au genre narratif) qui date de 1910, simple et élémentaire, celle d'une théoricienne de la littérature injustement méconnue, Käte Friedemann⁹⁵. K. Friedemann, dans une opposition qui n'est pas sans rappeler la dichotomie structuraliste fondamentale entre manifestations de surface et structure profonde, montre le caractère *historique* des distinctions traditionnelles entre drame et roman⁹⁶ et propose deux critères distinctifs qui eux, renvoient à *l'essence* même des deux genres : par

⁹⁴ Je vois une autre preuve de l'analogie récit-passé dans l'impossibilité d'écrire un récit au futur : le récit, c'est ce qui est advenu. L'existence du genre de la prophétie, du mythe eschatologique ne contredit en rien cette propriété fondamentale : "*la prophétie rompt [justement] avec toutes les catégories du récit*", elle repose "*sur la base de l'invalidation du passé, la "nullification" de l'advenu*". (cf. Paul Ricœur, article "Mythe, interprétation philosophique", *Encyclopedia Universalis*)

⁹⁵ Käte Friedemann, "Die Rolle des Erzählers in der Epik", Berlin, Verlag H. Haessel, 1910 – repris dans *Zur Poetik des Romans*, V. Klotz éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, 162-196.

⁹⁶ Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, on n'a vu dans l'existence des deux genres qu'une différence de valeur esthétique (le roman apparaissant comme marginal et déclassé par rapport au drame considéré comme noble) et de thèmes abordés (généraux pour le roman, traitant de destins individuels pour le drame).

rapport au genre dramatique, la fiction épique, c'est la **médiation**, la **narration indirecte** par un narrateur **présent** d'événements **passés**⁹⁷. Peut-être est-il nécessaire de souligner la portée et les implications de cette définition : 1) Les termes "présent" et "passé" se définissent par rapport à la situation du narrateur, respectivement : le moment où il rapporte les événements, le moment où ces événements se sont déroulés. 2) Lorsque la médiation se veut invisible, la dimension du "présent" du narrateur se trouve du même coup effacée : plus le récit est "objectif" (cf. *"les événements semblent se raconter d'eux-mêmes"*), plus le présent du narrateur disparaît. Mais même mise entre parenthèses, même niée, il y a médiation par un narrateur.

On mesure le progrès accompli depuis le célèbre traité de Goethe et Schiller, qui avaient assigné une seule perspective temporelle au drame – le mime joue des événements présents – et à l'épopée – le rhapsode rapporte des événements passés –. Et l'étonnante modernité de cette définition se vérifie même par rapport à d'autres théories plus récentes : par exemple la définition que Benveniste donne du récit, qui gomme également entièrement la dimension du narrateur. La reconnaissance du présent dans le genre épique est fondamentale : elle signifie la reconnaissance de la médiation, du niveau de la narration. (En termes linguistiques, et c'est ce que je vais m'efforcer de montrer au chapitre trois, c'est l'aveu qu'il n'est pas d'énoncé sans source énonciative.)

Cette définition de K. Friedemann du roman, concise, mais à mon sens extrêmement pertinente et opératoire, me permet de résumer ainsi mes positions : ce sont les deux caractéristiques de la médiation et donc de la double perspective temporelle présent-passé qui me font récuser la thèse de la totale disjonction entre temps verbaux du registre narratif et temps référentiel :

⁹⁷ K. Friedemann, art. cit. p. 178 : *"Worauf es ankommt, ist also die Tatsache, daß uns im Epos im Gegensatz zum Drama die vergangenen Ereignisse durch ein gegenwärtiges Medium vermittelt werden."* Et plus loin, p. 181 : *"Die Erzählung bringt Gegenwart und Vergangenheit zugleich, das heißt den gegenwärtigen Erzähler und [...] das von ihm Erzählte"*.

*“L'étude des temps verbaux ne peut pas plus briser ses liens avec l'expérience du temps et ses dénominations usuelles que la fiction ne peut rompre ses amarres avec le monde pratique d'où elle procède et où elle retourne”*⁹⁸.

La fiction n'est pas, comme le pensait Hamburger, atemporelle, elle est assujettie à une double temporalité : celle qui naît de la tension entre la narration et le narré, entre le présent et le passé. C'est par cet héritage que le temps fictionnel devient "pseudo-temps".

1. 5. LE RECIT EN JE : REVISION DES CONCEPTS DE DISCOURS / HISTOIRE

1. 5 1. La non-pertinence des critères de classement : temps verbaux/pronoms personnels

La distinction que Benveniste a établie entre discours et histoire repose sur la combinaison de deux types de marqueurs d'identification : celui des pronoms personnels et celui des temps verbaux. Or, si ces deux plans d'énonciation existent, on peut s'interroger sur le degré de pertinence de ces deux critères de classement.

Nous avons vu en quoi celui des temps verbaux était contestable et qu'il fallait renverser l'affirmation selon laquelle certains temps verbaux signalaient l'entrée en registre narratif et d'autres l'entrée en discours. C'est le contexte, narratif (historique pour Benveniste) ou discursif qui permet d'attribuer à ces temps verbaux une valeur de registre spécifique. Le système temporel du discours repose sur le présent : or le présent peut être aoristique. De même, ce que Hamburger regroupe sous le terme de fiction, et qui correspond peu ou prou à l'histoire chez Benveniste, ne pouvait être caractérisé par l'emploi du prétérit "épique" – le prétérit, selon son contexte d'apparition, peut être épique ou/et existentiel. Le fait que des temps verbaux puissent indifféremment apparaître dans l'un ou l'autre registre n'exclut pas certaines régularités

⁹⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 2, op. cit., p. 242.

distributionnelles (en règle générale, le discours s'articule autour du présent et le récit est écrit au prétérit), mais me paraît incompatible avec une quelconque valeur définitoire, interdit l'appréhension des temps verbaux en tant que critère de classement (cf. 1. 4. 2.).

En ce qui concerne l'identification par les pronoms personnels, on peut formuler le même type d'objection : ou bien ce critère est valable, auquel cas il ne tolère aucune exception. Ou bien il admet des exceptions, ce qui signifie qu'il est ni nécessaire ni suffisant. Le fait majeur qui invalide la dichotomie de Benveniste, telle qu'il la définit, est l'existence d'une forme mixte discours-histoire, qui présente les caractéristiques des deux types d'énonciation : le récit en Je, qui combine première personne et prétérit/passé simple (en français). En refusant l'association Je + PS, en ne concevant l'énonciation historique qu'à la troisième personne ("*Le discours exclura l'aoriste, mais le récit historique, qui l'emploie constamment, n'en retiendra que les formes de troisième personne*"⁹⁹), Benveniste s'inscrit certes dans une tradition séculaire, mais il occulte délibérément cette forme de récit, qui, pour être hybride, n'en représente pas moins, on va le voir, la moitié de la production romanesque. Le récit en Je n'est pas, quoiqu'en dise l'éminent linguiste¹⁰⁰, une production marginale et exceptionnelle : on ne peut pas purement et simplement faire comme s'il n'existait pas !

Le problème de l'absence du narrateur nous fournit une autre face du même problème : pour Benveniste, l'histoire se caractérise par la double absence d'énonciateur et de destinataire. Or, tout comme il n'y a pas de fumée sans feu, il n'est pas de parole *ex nihilo* et on admet unanimement aujourd'hui qu'il est impossible de concevoir un énoncé sans source énonciative, un énoncé sans origine. Derrière un Il, il y a nécessairement un Je qui se cache !

⁹⁹ Benveniste, *Problèmes*, 1966, p. 244.

¹⁰⁰ Il remarque cependant, mais en note, *Problèmes*, 1966, p. 244 : "*Il faudrait nuancer cette affirmation. Le romancier emploie encore sans effort l'aoriste aux premières personnes du singulier et du pluriel. On en trouvera à chaque page d'un récit comme Le Grand Meaulnes d'Alain Fournier*".

A l'inverse, Benveniste exclut le Je de l'histoire parce qu'il impliquerait l'ancrage sur la situation d'énonciation, ce qu'il nomme «l'appareil formel du discours» : *"Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique «autobiographique». L'historien ne dira jamais je ni tu ni ici, ni maintenant, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours [...]"*. (1966, p. 239)

Mais le Je des récits n'est justement pas un Je autobiographique (cf. infra chap. 3) ! Le Je d'un récit n'est pas un véritable embrayeur ; c'est l'absence d'ancrage qui caractérise le mode de l'énonciation fictionnelle (cf. supra 1. 4. 2.), que ce soit pour le Il ou pour le Je.

Dans les deux cas, que ce soit pour l'affirmation de la disparition du narrateur ou l'exclusion du Je du récit, Benveniste n'a pas pris en compte la complexité de l'énoncé et la possible stratification de la source énonciative. Pour lui, le Je renvoie nécessairement au producteur physique de l'énoncé, alors que le Il autorise sa «disparition». Sa distinction discours et histoire selon des critères de personne implique le préalable [...] [de] l'unicité du sujet parlant¹⁰¹. Elle ne vaut plus dès que se produit un dédoublement de la source énonciative : pour reprendre le terme mis en usage par Bakhtine et Ducrot, dès que l'on se trouve confronté à des formes *polyphoniques*. Si le discours peut être monologique, ce n'est par contre jamais le cas du récit : le Je et le Tu du discours littéraire sont doubles : d'un côté l'auteur-narrateur, de l'autre le narrataire-lecteur. C'est ce jeu de cache-cache, cette possible distance entre pronoms personnels et référents qui invalide le deuxième critère de classement de Benveniste.

1. 5. 2. Pertinence de l'opposition discours / histoire

L'invalidation des critères de classement proposés par Benveniste n'entraîne pas l'invalidation de la distinction discours/histoire. Simplement, on doit reconnaître le caractère heuristique de ces critères :

¹⁰¹ Je cite ici pour la première fois Oswald Ducrot, "Esquisse d'une théorie de l'énonciation", chap. VIII, *Le Dire et le dit*, Minuit, 1984, p. 171.

s'ils ont permis de découvrir l'existence de "plans" hétérogènes d'énonciation, ils ne peuvent en revanche être considérés comme règles définitoires pour ces plans d'énonciation. Il s'agit donc de redéfinir les caractéristiques des deux registres.

Benveniste a défini l'histoire et le discours comme deux plans d'énonciation différents, distribués en deux systèmes distincts et complémentaires. Il faut revenir sur cette différence. On doit garder à l'esprit l'ambiguïté du terme "discours". En règle générale, le discours est synonyme d'énonciation et s'oppose au langage : "*Le discours est le langage mis en action, et nécessairement entre partenaires*"¹⁰². Par ailleurs, lorsqu'il entre en opposition avec l'énonciation historique, il suppose "*un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière*". L'énonciation historique supposant au contraire l'absence de locuteur et de destinataire. Il me semble que l'incohérence est manifeste : si on affirme que toute énonciation se produit nécessairement entre partenaires, pourquoi et comment l'histoire s'en passerait-elle ? J'ai déjà souligné l'invraisemblance d'une énonciation sans locuteur, le problème se limite donc à celui de l'absence de destinataire. Deux solutions sont possibles : ou on admet que le Tu n'est pas une donnée constitutive de l'énonciation et toute contradiction peut dès lors être levée. Ou bien – et c'est ma position – on ne peut concevoir d'énonciation sans destinataire, et il faut chercher ailleurs que dans le couple Je-Tu les caractéristiques spécifiques des deux registres.

La première solution suppose deux étapes : on supprime dans la définition d'énonciation la notion de destinataire. Benveniste lui-même avait effectué cette restriction, lorsqu'il écrivait en 1970 : "*L'énonciation est la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*"¹⁰³. (Je souligne). On fait alors d'une pierre deux coups, puisque cela va permettre de redéfinir le concept d'histoire : le discours comme l'histoire sont des énonciations, mais alors que le récit ne

¹⁰² Benveniste, 1966, p. 258 ("De la Subjectivité dans le langage").

¹⁰³ "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages*, mars 1970, p. 12.

présuppose que la première personne et se caractérise par l'absence de Tu, le discours, lui, met en œuvre le couple Je-Tu, énonciateur/ destinataire-auditeur. C'est la position de la linguiste américaine Ann Banfield, pour qui "la caractéristique essentielle [du récit] est l'absence d'allocutaire"¹⁰⁴. Je ne puis souscrire à cette thèse : pour Ann Banfield, le texte littéraire s'inscrit dans une situation de non-communication ("Le contexte normal de l'acte de parole est la situation de communication ; celui des textes littéraires est la situation de récit, qui n'est justement *pas* la communication", souligné dans le texte, Banfield, 1995, p. 193). On a peut-être par le passé exagéré l'importance du destinataire, érigé en véritable co-énonciateur du message par les théories de la réception, mais de là à le supprimer totalement... Si la littérature n'autorise certes pas le dialogue et l'échange comme la communication verbale, cela n'équivaut nullement à l'absence d'allocutaire. Il y a communication, mais écrite¹⁰⁵, c'est-à-dire que le primat de l'énonciateur sur l'allocuté est encore accentué par rapport à l'interaction verbale¹⁰⁶ – à aucun moment le

¹⁰⁴ Ann Banfield, "Phrases du récit et phrases du discours", in *Phrases sans paroles : Théorie du récit et du discours indirect libre*, Seuil, 1995, p. 226. Ou encore, p. 232 : "Nous [...] définirons le récit comme incompatible, non avec la première personne en tant que telle, mais avec le couple je-tu."

¹⁰⁵ Sur les propriétés de la communication écrite par rapport à l'interaction verbale, cf. article de Robert de Dardel et Anne-Marie de Both Diez, "L'ancrage du texte dans le temps absolu, art. cit., p. 115 : "La communication écrite est dite *permanente* lorsqu'elle est destinée à être reçue de façon identique pendant une période prolongée (exemples : enseigne, billet de banque, texte littéraire). [...] Dans la communication écrite [...], vu que l'émission est fixée dans l'écriture, la *simultanéité de l'émission et de la réception est exceptionnelle* (elle se produit dans la communication par télex ou lorsque le professeur écrit au tableau noir en présence de ses étudiants)".

¹⁰⁶ Sur la prévalence de l'énonciateur sur l'allocuté et l'accentuation de cette dissymétrie au niveau du discours fictionnel, cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980. "Nous n'irons pas jusqu'à dire avec certains que "le texte, c'est le lecteur qui l'écrit", "le discours, c'est l'allocutaire qui l'énonce", formules qui ne sont interprétables que métaphoriquement. [...] L'inscription du récepteur dans l'énoncé est assurément beaucoup plus directe, ténue et aléatoire que celle de l'émetteur. L'énonciataire [...] motive le message, mais c'est bien l'énonciateur qui le produit, et qui détient, en premier et en dernier ressort, l'initiative

lecteur ne peut intervenir et interrompre le cours de la narration, ni apporter aucune rectification immédiate – mais ce primat n'implique pas l'éviction totale de l'allocutaire. Il me semble que l'absence d'allocutaire est aussi impossible et invraisemblable que l'absence d'énonciateur : le lecteur ou l'auditeur, même non invoqués, constituent la raison d'être du récit. Quelqu'un raconte quelque chose pour quelqu'un – ce quelqu'un fût-il soi-même –. Nier ce fait, c'est rester circonscrit dans la clôture structurale, et refuser les acquis d'une approche pragmatique des textes. Je crois cependant qu'il est difficile aujourd'hui d'ignorer que la narratologie doit englober, outre l'étude des structures narratives, celle de ses fonctions¹⁰⁷. Pour l'instant, je me contenterai de renvoyer ici à la conception dialogique de la communication que défend Weinrich, qui me paraît bien décrire cette apparente absence de l'allocutaire dans le récit : pour lui, dans le registre de "erzählte Welt", l'allocutaire ne disparaît pas, il adopte simplement une attitude de détachement et de détente, sachant que sa participation en tant que locuteur n'est pas sollicitée.

La deuxième solution postule que l'énonciation historique est aussi et en même temps du discours. C'est la position adoptée par Genette et Todorov¹⁰⁸, la mienne également. Dans sa remarquable critique des concepts discours/histoire, Laurent Danon-Boileau y voit un rejet de la distinction de Benveniste, une fausse piste qui "aboutit à un échec en "aplatissant" les deux plans énonciatifs sur le discours"¹⁰⁹. Je tiens à rectifier ce jugement : affirmer que tout récit est un discours n'invalide pas

discursive." p. 161, je souligne.

¹⁰⁷ En particulier depuis les travaux sur le récit oral de Labov et Waletzky, sur lesquels je reviendrai.

¹⁰⁸ Je ne reviens pas sur "Discours du récit" de Genette. Quant à Tzvetan Todorov, on peut se reporter à l'article "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8, Seuil, 1966, repris dans la collection Points Seuil, n°129, 1981, 131-157. "Nous considérerons le récit uniquement en tant que discours, parole adressée par le narrateur au lecteur", p. 144.

¹⁰⁹ Laurent Danon-Boileau, "Discours et histoire : un narrateur disparaît", *Produire le fictif*, Klincksieck, chap. V, p. 90.

l'opposition, car, inversement, tout discours n'est pas nécessairement du récit. En d'autres termes, **la distinction discours/histoire doit être maintenue et considérée non plus comme une opposition exclusive, mais inclusive, dont le pôle marqué serait l'histoire et le pôle non-marqué le discours.** Le discours comme l'histoire supposent un énonciateur et un destinataire : qui sont l'origine des coordonnées spatio-temporelles dans le discours, qui ne le sont pas dans l'histoire.

1. 5. 3. Discours/histoire : ancrage vs non-ancrage

On a souvent souligné que l'histoire était une forme de discours, mais pour en tirer des conclusions inexactes : on a voulu préserver la dichotomie de Benveniste, mais en l'affinant : on a cherché à l'améliorer, à hiérarchiser les critères de classement des pronoms personnels et temps verbaux, jugés tels quels insuffisants. Ainsi, si l'on peut parler de récit en Je, ce serait parce que le critère du temps verbal (passé simple) prévaut sur celui du pronom personnel (le Je). C'est ce qu'a proposé J. Simonin-Grumbach dans "Pour une Typologie des discours"¹¹⁰. Mais comment définit-on alors un récit au présent narratif ? C. Kerbrat-Orecchioni, dans *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*¹¹¹, reconnaît dans le couple histoire/discours de Benveniste l'opposition objectif/subjectif, une opposition dont elle avait montré qu'elle était graduelle, allant de l'effacement au dévoilement du sujet parlant – sachant qu'un effacement complet est impossible "*toute séquence discursive port[ant] la marque de son énonciateur, mais selon des modes et des degrés divers*" (Orecchioni, 1980 : 157). Cette notion d'axe graduel, de continuum, extrêmement séduisante, apparaît cependant incompatible avec la notion d'inclusion d'ensemble. Une représentation linéaire, avec deux pôles infiniment éloignés, l'histoire et le discours, entre lesquels s'inscrivent de nombreuses valeurs médianes, s'avère en effet impossible

¹¹⁰ J. Simonin-Grumbach, "Pour une typologie des discours", *Langue, Discours, Société*, Seuil, 1975.

¹¹¹ Op. cit., p. 169-170.

si l'on admet que toute actualisation de la langue par un locuteur pour un destinataire est nécessairement discours. On ne peut pas faire un axe gradué dont les deux bornes et limites, censées s'opposer, sont en réalité confondues. Il n'y a pas de textes "plus ou moins" historiques/narratifs ou plus ou moins discursifs. (Pas plus qu'il n'y a d'hommes – personnes de sexe masculin – "plus ou moins" êtres humains – "hommes" au sens générique ! –. L'allemand est plus clair : Ein Mann ist immer ein Mensch, aber ein Mensch ist nicht immer ein Mann). Tous les textes relèvent du discours, mais tous ne sont pas des récits. Ou encore : il y a des textes qui peuvent être soit du discours, soit en même temps du discours et de l'histoire. Il n'y a pas d'autre alternative.

Discours et histoire, en tant qu'énonciations, s'opposent au langage. C'est cette actualisation du langage, cette mise en fonctionnement du langage d'un locuteur pour un destinataire qui constitue leur base commune. Ce par quoi ils diffèrent, c'est par le type de mise en fonctionnement¹¹².

Les événements sont-ils mis en relation avec les coordonnées spatio-temporelles de l'énonciateur ? On a alors affaire au discours. Sont-ils en revanche "*inscrits dans une trame temporelle indépendante de l'énonciateur et se suffisant à elle-même*"¹¹³? Il s'agit alors de l'histoire.

On caractérisera donc le discours par la présence, l'histoire et les textes narratifs (fictionnels) par l'absence d'ancrage, la nécessité ou non de référer à la situation de communication, à l'extralinguistique. Ce qui compte, face à un texte écrit, pour déterminer la présence ou l'absence d'ancrage, c'est la présence ou non d'un pacte fictionnel. Ni les critères des temps verbaux, ni les critères des pronoms personnels ne sont nécessaires et suffisants. Ce qu'on peut représenter par le schéma suivant :

112 cf. supra, 1. 4. 2. : 1. Le temps fictionnel comme pseudo-temps.

113 J'emprunte cette formulation à J. P. Desclès et Z. Guentcheva, "Fonctions discursives. Passé simple et imparfait", *Le Texte comme objet philosophique*, J. Greisch éd, Paris Beauchesne, 1987, p. 14 (cité par J. M. Adam : 1994, 227).

DISCOURS : AVEC ou SANS ANCRAGE

RÉCIT
Je ou Il
Prés. ou PS/ Impft
SANS ANCRAGE

CHAPITRE DEUX

PETIT HISTORIQUE DU RECIT A LA PREMIERE PERSONNE

2. 1. LE JE ET LA PRATIQUE DES ECRIVAINS

Les vicissitudes du Je comme technique narrative : un peu de diachronie

Rien de tel que l'écoulement du temps pour dévoiler l'arbitraire et la caducité des jugements de valeur : c'est l'espoir et la confiance en la postérité, qui console l'écrivain méconnu et incompris de ses contemporains¹, c'est aussi la possibilité pour qui étudie les œuvres littéraires de dégager l'essentiel des scories, séparer les critiques bien-fondées des actes de censure ou, ce qui revient au même, des éloges excessifs. Ainsi, la perspective diachronique, en établissant certaines récurrences, peut-elle parfois compléter ou éclairer la perspective synchronique du linguiste soucieux de découvrir un niveau invariant derrière l'infinie diversité des formes.

Dans l'histoire du Roman, le récit à la première personne a connu des bonnes et des mauvaises fortunes, est passé de la reconnaissance populaire au 18ème siècle à un statut de total discrédit au 19ème siècle, pour finalement atteindre la consécration avec notre siècle. – J'appelle récit à la première personne tout récit dont le narrateur est également le héros principal. Sont donc exclus de cette définition les "Je-témoins" : les narrateurs qui disent Je, sans être véritables protagonistes de l'histoire, qui

¹ J. J. Rousseau s'écrie ainsi, dans *Dialogues ou Rousseau juge de Jean-Jacques*, IIIème dialogue : "Un jour viendra, j'en ai la juste confiance, que les honnêtes gens béniront ma mémoire et pleureront sur mon sort. Je suis sûr de la chose, quoique j'en ignore le temps. Voilà le fondement de ma patience et de mes consolations. L'ordre sera rétabli tôt ou tard, même sur la terre, je n'en doute pas. [...] Qu'ils [ses "oppresseurs"] continuent à disposer de moi durant ma vie, mais qu'ils se pressent; je vais bientôt leur échapper."

ne font que rapporter ce qu'ils observent (*Le Grand Meaulnes, Le choix de Sophie, Wuthering Heights...*).

De même que le roman, qui faisait figure de petit frère pauvre et marginal auprès des autres genres, a depuis longtemps gagné ses lettres de noblesse – ou plutôt fait accepter son statut de roturier, et a largement distancé auprès du public les genres dramatique et lyrique, de même donc qu'il est devenu *le* genre par excellence², de même le Je, forme naguère déclarée mineure et antipoétique au sein du genre épique, apparaît aujourd'hui comme *la* technique narrative la mieux adaptée aux exigences de la modernité.

Un panorama historique de cette évolution, un bref aperçu sur les trois derniers siècles s'impose donc pour dégager les tendances – les préjugés ? – majeur(e)s concernant le Je dans l'écriture.

2. 1. 1. Le Je au 18ème siècle

La date officielle communément admise pour la naissance du roman moderne est 1719, avec la publication de *Robinson Crusoé*³, qui passe pour avoir donné à ce genre parvenu son premier élan – ou, en termes gracieusement démocratiques : par lequel il réussit "à imposer aux lettrés

² Marthe Robert (*Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972) compare le roman à un conquérant : "Passé du rang de genre mineur et décrié à une puissance probablement sans précédent, il est maintenant à peu près seul à régner dans [/] la vie littéraire, une vie qui s'est laissé façonner par son esthétique, et qui, de plus en plus, dépend économiquement de son succès." , p. 13-14.

³ *ibid.* , p. 11. D'aucuns contestent cette paternité et font remonter ses origines au début du XVIIème siècle, avec *Don Quichotte*. Il s'agirait alors d'une autre sorte de modernité. Selon Marthe Robert, p. 11-12, note 1 : "Le *Don Quichotte* est sans aucun doute le premier roman "moderne", si on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits. *Robinson Crusoé* peut revendiquer une autre sorte de priorité : il est "moderne" surtout en ceci qu'il reflète avec beaucoup de clarté les tendances de la classe bourgeoise et commerçante issue de la Révolution anglaise.". Par ailleurs, et si l'on revendique une filiation nationale, il n'est pas inintéressant de constater que l'ancêtre du roman allemand, *Simplicissimus* est rédigé, comme tout roman picaresque, à la première personne.

le goût de la masse⁴. Goût de la mystification, ou crainte du discrédit - de s'être fourvoyé dans un genre tout juste "bon pour les goujats" (Defoe), l'auteur ne signe pas son livre, et souligne tant que faire se peut son caractère autobiographique (le titre original est *The life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, written by Himself*, je souligne), la nécessité de tenir pour vraie l'histoire de Robinson. "L'éditeur pense que c'est là une narration exacte des faits; il n'y existe d'ailleurs aucune apparence de fiction."⁵

En Angleterre, après Defoe (*Robinson Crusoe* 1719, *Moll Flanders* 1722), ce sont Richardson (*Pamela or Virtued Rewarded* 1741, *Clarissa, or The History of a young Lady* 1748, romans par lettres), Fielding (*Tom Jones, The History of a Foundling*, 1749) et Sterne (*The life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* 1759) qui confirment la vitalité et la stabilité de l'essor du roman. Est-ce un hasard si ces œuvres romanesques qui les premières ont établi la popularité du genre et été à l'origine de son rayonnement⁶ sont – à l'exception de *Tom Jones* – toutes écrites à la première personne, par un narrateur qui se trouve être également le personnage principal ?

En France également – et plus tard en Allemagne, grâce à *Werther* – le Je connaît une période de faste et de prospérité. A côté des romans-mémoires – Marivaux, *La Vie de Marianne* (1731), Prévost, *Manon Lescaut* (1731) –, c'est la grande époque des romans par lettres – cf. *La Nouvelle Héloïse* (1761), *Les Liaisons dangereuses* (1782). Entre 1700 et 1750, rien qu'en France, on relève plus de deux cents pseudo-mémoires⁷.

⁴ Jean Prévost, cité dans *Le Petit Robert 2*, à l'article Defoe.

⁵ Daniel Defoe, Préface de l'auteur, *Vie et Aventures de Robinson Crusoe*, Gallimard, La Pléiade, 1959, p. 3.

⁶ Au XVIII^e siècle, les hommes de lettres sont cruellement partagés entre l'intérêt que suscite le roman et l'indignité de son statut. Diderot offre à cet égard la plus brillante illustration de ce dilemme, qui, dans son *Eloge de Richardson* (*Œuvres Complètes*, t. XIII, Hermann, 1980), demande une autre désignation que celle de roman pour les écrits de cet auteur, ce terme étant trop péjoratif pour rendre compte de la qualité d'œuvres comme *Paméla* ou *Clarissa* !

⁷ Raymond Trousson, Préface de *Romans Libertins du XVIII^e siècle*, Robert Laffont, collection Bouquins, 1993, XXV. Pour des statistiques plus précises, voir René Demoris, "La première personne triomphante. Epilogue" dans *Le Roman à la première personne : Du*

Qu'il s'agisse de mémoires ou de lettres, toujours, on retrouve énoncées les mêmes réitérations d'authenticité : souci de justifier leur rédaction et de préciser le détail de leur élaboration – pour les Mémoires – ou explication de leur périple et de leur provenance – pour les Lettres. La déclaration d'authenticité fait partie des usages du genre⁸.

Rousseau ne pousse-t-il pas la malice jusqu'à affirmer dans sa préface de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* que "si plusieurs lettres ont été perdues, [...] d'autres ont été supprimées [...] mais qu'il ne manque rien d'essentiel qu'on ne puisse aisément suppléer à l'aide de ce qui reste".

Comme si l'activité d'écrire des romans – et du même coup, de les lire, du côté du public – ne pouvait se justifier de sa frivolité que par l'affirmation de sa stricte fidélité au réel. Dans tous les cas, l'auteur entend accréditer la bonne foi du Je qui se raconte. Pour ne prendre que deux exemples :

L'abbé Prévost fait précéder le récit de son héros Des Grieux, dans *Manon Lescaut* (on soulignera au passage le choix de l'adjectif dans le titre complet du roman : *La Véritable Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*), d'un récit-cadre, dans lequel est contée la rencontre du narrateur, un certain M. de Renoncour, avec le héros revenu de la Nouvelle-Orléans, qui se confie à lui et lui narre toute son histoire. Ainsi tous "[les] malheurs et [les] peines", "[les] désordres et [les] plus honteuses faiblesses"⁹ du Chevalier acquièrent la dimension de vérité sans laquelle il n'est point de bonne conscience pour le roman.

Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer, par conséquent, que **rien n'est plus exact et**

classicisme aux Lumières, Armand Colin, 1975, p. 446-448.

⁸ Convention à tel point établie qu'on ne peut que s'y plier, ou la contourner, mais jamais passer outre. Ainsi cet "Avertissement de l'éditeur" de Laclos, dans *Les Liaisons dangereuses*, qui prend le contrepied de la "Préface du Rédacteur" :

"Nous croyons devoir prévenir le Public, que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman.", avertissement qui n'est pas sans rappeler notre moderne : "Toute ressemblance avec des personnages existant ou ayant existé serait fortuite et de pure coïncidence", dans une fiction qui se veut documentaire.

⁹ Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, (1733), Le Livre de Poche, 1972, p. 12.

plus fidèle que cette narration. Je dis fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments que le jeune aventurier exprimait de la meilleure grâce du monde. Voici donc son récit auquel je ne mêlerai, jusqu'à la fin, rien qui ne soit de lui.¹⁰

C'est le même rôle que jouent dans *Werther* dans la 2ème édition de 1787, l'avertissement de l'éditeur au lecteur, sur quoi s'ouvre le roman, et ses commentaires qui précèdent la narration des derniers jours et du suicide de Werther :

Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet [...].¹¹

Der Herausgeber an den Leser

Wie sehr wünscht'ich, daß uns von den letzten merkwürdigen Tagen unsers Freundes so viel eigenhändige Zeugnisse übrig geblieben wären, daß ich nicht nötig hätte, die Folge seiner hinterlassenen Briefe durch Erzählung zu unterbrechen.

Ich habe mir angelegen sein lassen, genaue Nachrichten aus dem Munde derer zu sammeln, die von seiner Geschichte wohl unterrichtet sein konnten; sie ist einfach und es kommen alle Erzählungen davon bis auf wenige Kleinigkeiten miteinander überein [...]. Was bleibt uns übrig, als dasjenige, was wir mit wiederholter Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen, die von dem Abscheidenden hinterlassenen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten [...].¹²

Le personnage de l'éditeur, une tradition dans le roman par lettres – ici consciencieux, méticuleux, empli de compassion pour "le pauvre Werther" – authentifie les lettres, en se portant garant de leur caractère documentaire, non-fictionnel et de l'exactitude des faits rapportés. Comme l'écrit Michel Raimond : "Il s'agit en somme d'une délégation de responsabilité qui tend ou veut tendre à donner au récit une crédibilité garantie de l'extérieur"¹³.

¹⁰ ibid., p. 12.

¹¹ Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Reclam UB 67, p. 4.

¹² ibid., p. 112.

¹³ Michel Raimond, *Le roman*, Armand Colin, Collection Cursus, 1989, p. 122.

Quels que soient les procédés mis en œuvre pour légitimer le Je – encadrement ou éditeur – si grand est son pouvoir d'authenticité que, deux siècles après, on ne peut se pencher sur ces œuvres sans faire comparaître les personnages réels et ayant existé censés être à l'origine du roman, ni ne commet d'analyse qui n'en ait, au préalable, souligné les sources autobiographiques. Ce qui peut se révéler une entreprise aisée et consensuelle, comme par exemple pour *Werther*¹⁴, ou plus délicate et problématique, comme pour *Manon Lescaut* : jusqu'à présent, aucune des multiples tentatives pour découvrir la "véritable" Manon n'a donné satisfaction, ni n'ont abouti les recherches des données autobiographiques sur l'abbé Prévost. Ce qui n'empêcha pas Saint-Beuve d'affirmer que le livre était vrai "de cette vérité qui n'a rien d'inventé et qui est toute copiée sur la nature", et qu'il ne fallait à aucun prix y voir une œuvre littéraire : "Si l'on pouvait supposer que l'auteur en a conçu un moment le projet, l'invention dans un but quelconque, on ne le supporterait pas."¹⁵

Des propos qui prêtent à sourire et font douter - s'il en était besoin, après l'essai de Proust ! – de la perspicacité et de la sagacité du célèbre critique. Mais peut-on reprocher au public et aux critiques de se laisser bernier et d'ajouter foi à une confusion mise en place et voulue par les auteurs eux-mêmes ?

Goethe, qui jusqu'à la fin de sa vie s'est irrité d'être assimilé à *Werther*¹⁶, aurait-il eu à souffrir de cette identification avec son roman, s'il avait parlé de son héros à la troisième personne ? En d'autres termes : l'inextricable enchevêtrement de la réalité et de la fiction n'est-il pas favorisé –

¹⁴ La critique s'entend à reconnaître dans le personnage de Werther un mélange du jeune Goethe et de Karl Wilhelm Jerusalem, qui se donna la mort à 25 ans, dans celui de Lotte essentiellement la jeune Charlotte Buff enfin dans le mari Albert le secrétaire d'ambassade Johann Christian Kestner, époux de Charlotte Buff.

¹⁵ cité par M. H. Deloffre, Introduction à l'édition du Livre de Poche de *Manon Lescaut*, p. X.

¹⁶ Dans l'édition de Hamburg (*Goethes Werke*, tome VI, Hamburg, 1951, p. 530), Erich Trunz rapporte que lors de son voyage en Italie, Goethe était, à son grand agacement, toujours confronté aux mêmes questions : et Werther avait-il réellement existé, et où habitait Lotte, et quelle part avait-il joué lui-même là-dedans, bref " *ob denn alles fein wahr sei ?*". Seule intéressait la "vraie" histoire.

général ? – directement par le choix du Je ? Il semble en fait que l'assimilation homme-écrits ne soit jamais aussi puissante qu'avec le Je. On a suffisamment insisté sur la nécessaire scission entre l'auteur, homme de chair, et le narrateur, être de papier, pour qu'on en souligne aujourd'hui la non moins grande parenté¹⁷.

La forme de la première personne, présentée comme autobiographique, semble avoir eu pour charge de rompre avec la réputation de mensonge et de fausseté qui était celle du roman (cf. l'expression populaire "*c'est du roman !*"). Le Je permettait de protéger le roman des traditionnelles accusations d'invraisemblance et d'extravagance, le public y a vu la preuve d'une exigence de vérité de la part de l'auteur : ce dernier ne leur faisait pas miroiter un tissu de fables mensongères, il écrivait pour témoigner, par véritable besoin, pour rendre compte de son vécu et de son expérience.

Le credo de l'authenticité et de la vérité de l'histoire : telle a été au 18ème la règle du Je.

2. 1. 2. Le 19ème siècle

Après un siècle d'existence, le roman, s'il ne satisfait toujours pas aux canons du bon goût esthétique, ne cesse cependant d'étendre son empire. On observe ainsi un clivage entre préceptes et proscriptions poétiques et la popularité croissante du roman. Pendant que ses détracteurs – de moins en moins nombreux – lui reprochent d'être sans foi ni loi, impur, prosaïque (dans les deux sens du terme !), en un mot antipoétique – partout dans le monde il conquiert son hégémonie. (On s'amuse aujourd'hui de ces reproches, et de cette conscience de caste qu'ont pu manifester certains écrivains, pour qui les seuls genres nobles et donc dignes de la littérature demeuraient le drame et la poésie¹⁸.) Au milieu du

¹⁷ Sur le Je comme autobiographie, cf. infra.

¹⁸ Ainsi, sa vie durant, Schiller tiendra le roman -en prose- pour un genre esthétiquement inférieur. En témoigne cette lettre écrite à Goethe le 20 octobre 1797, où il donne son jugement sur le *Wilhelm Meister*, et regrette que son ami n'ait pas choisi plutôt

19ème siècle, le roman, dont la seule loi est l'expansion indéfinie¹⁹, depuis longtemps genre de prédilection des lecteurs et des écrivains, a définitivement gagné son droit de cité en littérature.

Parallèlement à l'ascension du roman, et par un mouvement de balancier dont l'Histoire est familière, la technique narrative du Je, encore très prisée à la fin du 18ème – le siècle s'ouvre sur les récits à la première personne d'*Atala* et de *René*, de Chateaubriand, en 1801 et 1802 –, va bientôt perdre sa position de favorite et être supplantée et reléguée dans l'ombre par une instance qui ne rougit plus d'elle-même : le narrateur. C'est désormais la forme naïve, antique de la narration – cf. *L'Illiade* et *L'Odyssée* –, la troisième personne, ou la distinction entre sujet (narrateur) et objet (personnage(s)) qui s'impose en effet comme modèle de l'écriture fictionnelle.

Ce qui faisait la bonne fortune du Je : le témoignage direct, la restitution intacte, sans altération et sans déformation, des événements par celui qui les avait vécus – les romans épistolaires, la forme du Journal garantissant la nouveauté et la fraîcheur de l'histoire, le point de vue que le narrateur

la forme de l'épopée en vers, comme pour *Hermann et Dorothea* : "Auch den Meister habe ich kürzlich wieder gelesen, und es ist mir nie so auffallend gewesen, was eine äußere Form doch bedeutet. Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und partizipiert auch an allen seinen Grenzen. [...] Da Sie auf einem Punkt stehen, wo Sie das Höchste von Sich fordern müssen [...] so ist es durchaus nötig, dafür zu sorgen, daß dasjenige, was ihr Geist in ein Werk legen kann, immer auch die reinste Form ergreife und nichts davon in einem unreinen Medium verloren gehe. Wer fühlt nicht alles im Meister, was den Hermann so bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiste, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst [...] und doch führt mich der Hermann in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus einer wirklichen Welt nicht ganz heraus läßt.", cité par Friedrich Spielhagen, "Der Ich-Roman", [Leipzig, 1883], repris dans *Zur Poetik des Romans*, V. Klotz éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, 124-125. On constatera que c'est justement cette étroite relation que le roman entretient avec le réel, que Schiller dépécie ici, qui a fait sa fortune.

¹⁹ Selon une expression de Marthe Robert, op. cit., p. 14 : "Avec cette liberté du conquérant dont la seule foi est l'expansion indéfinie, le roman [...] s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés [...]."

porte sur sa propre histoire étant quotidiennement renouvelé, et le décalage entre les circonstances et le moment de l'écriture nécessairement réduit²⁰ – en somme, l'apparente immédiateté de la parole, l'absence d'instance purement narrative, n'a plus de raison d'être dès lors que le roman peut se donner pour ce qu'il est : de la fiction.

Car la fiction n'a plus mauvaise réputation, elle n'a plus à se cacher et à se déguiser : finis les avertissements et préfaces de l'éditeur, finies les précautions d'authentification dont s'entourait le romancier du 18^{ème} : le romancier désormais assume la tête haute ses fonctions de Créateur et lorsqu'il parle, c'est en toute conscience de ses droits et de ses prérogatives. C'est ainsi que se séparent les deux voix, jusqu'alors confondues, du héros et du narrateur.

Privé d'enveloppe charnelle, désincarné, le narrateur peut du même coup accroître considérablement sa puissance. Il n'est plus cette âme individuelle, limitée parce que prisonnière d'un corps et d'une subjectivité, il est celui qui domine la situation, embrasse d'un coup d'œil l'ensemble des circonstances, en connaît les tenants et les aboutissants, celui qui peut – ou du moins ambitionne – de représenter la réalité dans sa totalité.

En France, c'est la méthode adoptée sans condition par tous les romanciers, de Balzac à Zola, en passant par Stendhal, Hugo, Sue, Dumas et Flaubert. Que ce soit en narrateur impassible, s'imposant discrétion et réserve, comme Flaubert, en narrateur exubérant, qui prend ses lecteurs à parti et les apostrophe, comme Dumas, ou encore en narrateur sans cesse intervenant et commentant, comme Balzac, c'est à la troisième personne que le romancier choisit de s'exprimer.

Je ne veux pas exposer les programmes des auteurs de ce qu'on appelé l'âge d'or du roman : les ouvrages abondent qui traitent du romancier "*historien du présent*", hissé au rang de "*docteur ès sciences sociales*"²¹, il me suffit de remarquer que son prestige et son pouvoir ne peuvent s'accorder

²⁰ Au XX^e siècle, la technique du monologue intérieur sera supposée réduire cet écart à zéro.

²¹ Michel Raimond, *Le Roman*, op. cit., p. 22.

avec la forme de la première personne. Comment le Je, ancré si puissamment dans la réalité, pourrait-il assumer les privilèges exorbitants d'un romancier-démiurge ? Car le romancier échappe à la limitation humaine, doté d'une ubiquité toute-divine, il transcende les lois du temps et de l'espace. Ce commentaire de Balzac, dans la préface de *La Peau de chagrin* éclaire à merveille cette nouvelle conception du faiseur de roman :

[...] Il se passe chez les poètes ou les écrivains réellement philosophes, un **phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte**. C'est une sorte de **seconde vue** qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou, mieux encore, je ne sais quelle **puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être**. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet.

Et, un peu plus loin :

Il [l'écrivain] va, en esprit, à travers les espaces, aussi facilement que les choses, jadis observées, renaissent fidèlement en lui, belles de la grâce ou terribles de l'horreur primitive qui l'avaient saisi. Il a réellement vu le monde, ou son âme le lui a révélé intuitivement. [...] Les hommes ont-ils le pouvoir de faire venir l'univers dans leur cerveau, ou **leur cerveau est-il un talisman avec lequel ils abolissent les lois du temps et de l'espace** ?²² (je souligne)

Toute-puissance et omniscience : tels sont donc les attributs et les privilèges du romancier, des privilèges supra-humains qu'on doit admettre, sans chercher à les expliquer.

Bien sûr, cette conception du romancier n'est pas la seule sur la scène littéraire, et cette tendance générale n'est pas aussi uniformément observable ailleurs qu'en France, mais, alors qu'on peut citer et compter les œuvres fictionnelles (célèbres, de renommée internationale) écrites à la première personne : en Angleterre, les romans de Jane Austen, *Sense an Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847), *David Copperfield* de Dickens (1849), aux USA *Moby Dick* (1851), en

²² Honoré de Balzac, préface de *La peau de chagrin* [1831], Le Livre de Poche, 1972, p. 10-11.

Russie l'exception de Dostoïevski *Notes d'un souterrain* (1864), *Le Joueur* (1867) ... – l'Allemagne étant sans doute le pays d'Europe où le Je reste, au début du siècle, grâce aux récits des Romantiques de Berlin, couramment employé – le *Peter Schlemihl* (1814) de Chamisso, l'infortuné chef d'orchestre Johannes Kreisler de E. T. A. Hoffmann dans le cycle des *Kreisleriana*, (1814-1815), le *Taugenichts* d'Eichendorff (1826) –, il serait en revanche absurde de vouloir recenser les romans à la troisième personne, qui constituent l'écrasante majorité. A l'apogée du roman réaliste classique, le Je demeure marginal²³. Il n'est que de consulter une chronologie de la vie culturelle internationale pour s'en persuader²⁴ : le dix-neuvième siècle est celui de la méthode "objective".

2. 1. 3. Le 20ème siècle

Le réalisme et le naturalisme impliquaient le primat de l'objet sur le sujet : – cf. *"L'œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament"*, (Zola) ou encore la soustraction de Arno Holz *"Kunst = Natur - x"* –, primat qui va se trouver directement inversé lorsque succède à l'optimisme scientifique et la foi en l'exploration d'une réalité mesurable, la conviction de la relativité de toute connaissance. Le Je, éclipsé par le

²³ Le prestige du "il" est si grand, que certains romanciers qui adoptent le Je, ne peuvent se défendre de s'en excuser : ainsi Gottfried Keller, qui 20 ans après la première édition, réécrit son roman *Der grüne Heinrich* (1881) entièrement à la première personne, et récuse les éloges de son éditeur, en raison de l'imperfection attachée à la forme "autobiographique", qu'il considère comme non-poétique et fondamentalement lacunaire :

"Der hohe Rang, welchen Sie meinem Buche anweisen, ist schon darum unmöglich, weil die autobiographische Form zu unpoetisch ist und die souveräne Reinheit und Objektivität der wahren Dichtersprache ausschließt; daß aber jene Form [...] die Oberhand gewonnen hat, ist eben der Beweis vom Vorhandensein eines Grundmangels." (Je souligne. Cité par Wolfgang Kayser, "Wer erzählt den Roman", in *Zur Poetik des Romans*, V. Klotz éd., Darmstadt, 1965, p. 197)

²⁴ J'ai effectué ce travail à partir de *Kulturgeschichtliche Tabellen zur deutschen Literatur*, Bd I, *Von den Anfängen bis 1870* - Günther Albus éd., Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1985. Sur 59 titres internationaux très connus que j'ai relevés - période de 1800 à 1870 -, 13 seulement sont des romans en Je.

scientisme et le positivisme, revient donc – on ne s'étonnera plus de ce changement de fortune... –, au siècle d'Einstein, aux premières loges.

C'est avec Proust et la publication d'*A la Recherche du Temps perdu*, de 1913 à 1928 que s'effectue cette nouvelle mutation du roman²⁵ : son œuvre, à l'exclusion d'*Un Amour de Swann*, est entièrement rédigée par un Je. Ce ne sont pas l'histoire et les faits rapportés qui importent, mais un certain regard, une vision du monde personnelle et particulière. Contre les tenants de l'objectivité, Proust affirme dans *Le Temps retrouvé* : "C'est une perception grossière et fausse qui place tout dans l'objet alors que tout est dans l'esprit". Pour lui, "L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment"²⁶.

On assiste alors à une véritable révolte contre le "il", à une condamnation sans appel de la perspective auctoriale. La troisième personne devient alors synonyme de joug et de tyrannie de la part de l'auteur, la forme linguistique par lequel il signifie le statut d'«objet» de ses personnages. Est désormais considéré comme arbitraire le pouvoir de droit divin dévolu au romancier réaliste, qui nouait et dénouait leurs destins de ses personnages à sa guise, jugeait leurs actes en bien ou en mal, leur pardonnait ou les condamnait. C'est à une véritable révolution que s'attellent les écrivains de la première moitié du siècle, qu'on pourrait résumer par ce double slogan : A bas le despotisme du narrateur, vive la liberté du personnage !

²⁵ Pour être honnête, Henry James le premier a marqué à la fin du 19^{ème} siècle un tournant dans l'esthétique romanesque. Selon lui, l'omniscience et la perpétuelle ingérence d'un narrateur brise l'illusion de réalité que doit s'efforcer de créer le romancier. Rendre justice à l'insaisissabilité et la fragmentation de la vie exige donc une représentation "dramatique", l'adoption d'un point de vue unique et contrôlé et intérieur au roman, situé dans l'esprit d'un personnage. Mais James cependant rejette et condamne la technique du Je, "la terrible fluidité de la confession intime" parce qu'elle confond le "double privilège d'être sujet en même temps qu'objet", de telle sorte que jamais le personnage ne peut échapper au contrôle du narrateur (Préface à *The Ambassadors*, in *Henry James, The critical Muse*, Penguin Books, p. 564-565), et ce n'est qu'à partir de Proust que coïncident rejet de la perspective auctoriale et emploi du Je.

²⁶ cité par Pierre Vanbergen, *Pourquoi le roman ?*, Paris, Nathan, Bruxelles, Labor, 1974, p. 50.

En URSS, le génial critique Bakhtine oppose dans *La Poétique de Dostoïevski*²⁷ conception traditionnelle et conception moderne du roman, soit l'opposition entre monologisme et polyphonie. Selon Bakhtine, l'œuvre de Dostoïevski est résolument innovatrice, parce qu'elle a su remplacer l'unité compositionnelle du roman traditionnel, régie et harmonisée par un seul point de vue et une seule voix : celle de l'auteur, l'unité monologique donc, par un agencement polyphonique, l'intersection des voix multiples, indépendantes et distinctes, de l'auteur et de ses personnages. La construction monologique est d'ordre pyramidal, avec tout en haut et dominant l'ensemble la voix de l'auteur. Le roman polyphonique se veut édifice ouvert, incomplet, traversé de toutes parts par des voix, toutes concurrentes et également pertinentes.

Ce passage du monologisme au dialogisme signifie pour le personnage le passage du statut d'objet à celui de sujet²⁸ et le Je apparaît comme une technique parmi d'autres pour rendre sa "voix" au personnage – Bakhtine dit son *mot* –, une technique qui ne garantit cependant pas à elle seule la rupture avec le monologisme²⁹.

En France toutefois la rupture avec le roman traditionnel s'effectue selon la double tendance : négative, de rejet du Il, positive, de l'apologie du Je. Des années 20 aux années 50, on fait strictement coïncider technique narrative et progressisme ou attitude réactionnaire.

Écoutons tout d'abord la vindicte de Jean-Paul Sartre, lorsqu'il attaque François Mauriac sur la notion de narrateur omniscient, de romancier

²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1929], traduit en français quelque quarante ans plus tard : en 1970, au Seuil.

²⁸ "Le héros intéresse Dostoïevski, non pas en tant que phénomène dans la réalité, possédant des traits caractéristiques et sociologiques nettement définis [...], le héros intéresse D. comme *point de vue particulier sur le monde et sur lui-même*, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne. [...] Nous voyons non pas qui il est mais *comment* il se perçoit, et notre vision artistique n'est plus placée devant la réalité d'un personnage mais devant sa prise de conscience de la réalité.", *La Poétique de Dostoïevski*, p. 82 ff, souligné dans le texte.

²⁹ Le dessein artistique polyphonique doit être clairement distingué des procédés de composition pour réduire le *mot* de l'auteur, cf. p. 94-95.

"singe de Dieu"³⁰. Sartre, pour son premier roman *La Nausée* a choisi le Je pour le "héros" Roquentin, et condamne dans un article de la N. R. F. resté célèbre³¹, *l'ambiguïté romanesque de la troisième personne*, qui fait de l'écrivain (et du lecteur) à la fois juge et parties :

[...] toutes les bizarreries de sa technique s'expliquent par le fait qu'il [Mauriac] prend le point de vue de Dieu sur ses personnages : Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et des corps, tout l'univers à la fois. De la même façon, M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde. Eh bien non ! Il est temps de le dire : le romancier n'est point Dieu.

Le combat contre l'omniscience est d'autant plus virulent que la théorie de la relativité lui confère une légitimité toute scientifique :

[...] [Mauriac] a voulu ignorer, comme font du reste la plupart de nos contemporains, que la théorie de la relativité [élaborée par Einstein en 1916] s'applique intégralement à l'univers romanesque, que, dans un vrai roman, pas plus que dans le monde d'Einstein, il n'y a de place pour un observateur privilégié, pas plus que dans un système physique, il n'existe d'expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos. M. Mauriac s'est préféré. Il a choisi la connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste, M. Mauriac non plus.³²

³⁰ Formule lancée par François Mauriac en 1928 ("Le Roman", *Cahiers de la Quinzaine*, 13ème cahier de la 18ème Série, janvier 1928) : "Le romancier est [...], de tous les hommes, celui qui ressemble le plus à Dieu, il est le singe de Dieu".

³¹ J. P. Sartre, "M. François Mauriac et la liberté", *La Nouvelle Revue Française*, février 1939, 212-232.

³² Une condamnation sans appel, sur laquelle il revient, vingt ans plus tard, dans une interview de 1960 : "Je crois que je serais plus souple aujourd'hui, en pensant que la qualité du roman doit être de passionner, d'intéresser, et je serais beaucoup moins vétillieux sur les méthodes." (cité par Michel Contat et Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p. 72).

Sartre pense mettre un terme aux "analyses par contumace" (pour reprendre un mot de Bakhtine) du narrateur par sa fusion avec le personnage : en supprimant l'intercession, on supprimerait l'autorité.

On cherche la vérité psychologique ? On va s'attacher à éliminer tout ce qui pourrait déformer le discours du personnage : libéré de l'aliénation par le Il, il doit également se libérer de toute volonté organisatrice et articulatoire, de toute trace d'un quelconque agencement narratif. Au Journal, certes discours de soi à soi-même, mais encore trop bien ordonné, on préfère le monologue intérieur, qui cette fois dévoile le Je au cœur même de son intimité, saisit ses pensées sur le vif, dans leur inachèvement et leurs trébuchements. Edouard Dujardin, qui se revendique l'auteur de cette technique, la définit comme suit :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant³³.

A quels sommets de vérité psychologique cette technique ne fait-elle pas accéder le lecteur ! Plus rien ne s'interpose dès lors entre lui et la conscience du personnage, si ce n'est ce *mince rideau du monologue intérieur*³⁴.

Liquidation du narrateur, tout doit disparaître ! Il faut traquer le réel à sa source, le langage dans sa germination, avant son éclosion. On arrive à ce suprême raffinement : le langage du monologue intérieur est chargé d'exprimer le non-langage, ou plutôt ce qu'il y a dessous. C'est ce que Nathalie Sarraute, première théoricienne du Nouveau Roman, nomme la *sous-conversation* ³⁵:

³³ Edouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Messein, 1931, pp. 58 sq. Le roman, dans lequel Dujardin le premier expérimenta le MI, *Les Lauriers sont coupés* (1887), n'a toutefois pas laissé de trace impérissable dans la littérature.

³⁴ Nathalie Sarraute, "Conversation et sous-conversation", [N. N. R. F, janvier-février 1956], repris dans *L'ère du soupçon : Essais sur le roman*, Gallimard, 1956, p. 98.

³⁵ id., p. 81-122.

[...] ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés **qu'aucun langage intérieur n'exprime**, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil à un ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripateur, le flot ininterrompu des mots." (je souligne)

Pour la nouvelle conception du roman, exposée pour la première fois dans "*L'ère du soupçon*", le Je, et le monologue intérieur apparaissent comme les premiers outils – certes imparfaits et transitoires – de cette révolution romanesque qui ne veut et ne peut plus s'accommoder de l'instance narrative et du personnage traditionnels.

Lorsque Nathalie Sarraute, dans son essai "*L'ère du soupçon*", commente, en termes ironiques, l'invasion du territoire littéraire par le Je, c'est pour mieux souligner l'importance et la qualité de cette "colonisation" :

Aujourd'hui, un flot toujours grandissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où **un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien** et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. **Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce "je" tout puissant.** Et l'on pourrait se rassurer en songeant que ce procédé est l'effet d'un égocentrisme propre à l'adolescence, d'une timidité ou d'une inexpérience de débutant, si cette maladie juvénile n'avait frappé précisément **les œuvres les plus importantes de notre temps** (depuis A la Recherche du Temps perdu et Paludes jusqu'au Miracle de la Rose, en passant par Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Le Voyage au bout de la Nuit et La Nausée), celles où leurs auteurs ont montré d'emblée tant de maîtrise et une si grande puissance d'attaque.³⁶ (je souligne)

³⁶ Nathalie Sarraute, "*L'ère du soupçon*", *Temps modernes* février 1950, repris dans *L'ère du soupçon : Essais sur le roman*, Gallimard, 1956, p. 61-62.

La production romanesque du "il" est définitivement cataloguée "Ancien Régime"³⁷ : l'auteur y est arbitre et le lecteur spectateur et "ni le romancier ni les lecteurs ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'ils étaient l'un ou l'autre des joueurs"³⁸.

Enfin, pour clôre cette triomphale trajectoire du Je au XXe siècle, un dernier témoignage, en langue allemande cette fois. En 1959, Ingeborg Bachmann, invitée à l'Université de Francfort pour y donner des leçons de poétique³⁹, consacre au Je dans l'écriture sa troisième intervention. Après avoir constaté son extraordinaire développement lors des dernières décennies : "*[das Ich] trifft früh zutage und wird immer toller, faszinierender in der Literatur der letzten Jahrzehnte. Als wäre eine Fastnacht für das Ich veranstaltet, in der es bekennen und täuschen, sich verwandeln und preisgeben kann, dieses Ich, dieses Niemand und Jemand in seinen Narrenkleidern*"⁴⁰. Elle conclut son cours magistral par un véritable dithyrambe au Je, en qui elle reconnaît le héraut et la garant de la voix humaine :

Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt ; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt - dieses Ich ohne Gewähr! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muß ihm glauben, es muß sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. **Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je -- als Platzhalter der menschlichen Stimme**⁴¹.

C'est sur le lyrisme de ces deux dernières citations que je conclurai cette rétrospective du Je. L'écriture contemporaine qui revendique complexité, inachèvement, éclatement et multiplication du sens, paraît s'incarner à la

³⁷ Nathalie Sarraute, "Conversation et sous-conversation", art. cit., p. 108.

³⁸ id.

³⁹ Pour la petite histoire : ce fut à l'époque la première femme en Allemagne habilitée à donner un cours à l'Université.

⁴⁰ Ingeborg Bachmann, "Das schreibende Ich", *Frankfurter Vorlesungen : Probleme zeitgenössischer Dichtung*, R. Piper & Co Verlag, München/Zürich, 1982, p. 43.

⁴¹ id., p. 61

perfection dans le Je, cet "être sans contours, indéfinissable", "qui est tout et qui n'est rien", "dieses Niemand und Jemand in seinen Narrenkleidern". Le Je apparaît comme la technique narrative la plus conforme et la mieux adaptée aux exigences de la modernité.

Les vicissitudes du Je : conclusion provisoire

La boucle du Je est bouclée. Mais de quelles conceptions contradictoires le Je ne s'est-il pas fait l'écho : au XVIIIe siècle inextricablement attaché à un personnage, le support matériel de sa crédibilité, de son authenticité⁴², le Je au XXe siècle s'est désincarné. Ce n'est plus l'identification à un personnage qui le caractérise : il est tous les personnages ! Si on le choisit, c'est parce qu'il est par essence protéiforme, riche en puissance de toutes les métamorphoses, et par là-même promu au faite de la modernité. Voilà une évolution exemplaire par son caractère paradoxal, et qu'il me faudra expliquer.

Pour l'instant, qu'il me suffise de constater :

L'histoire du Je est aussi l'histoire de la quête et de la croyance en la non-médiation, l'histoire de l'illusion de l'immédiateté.

Car, des lieux communs qui ressortent au XXVIIIème comme au XXème siècle, il en est un tenace et persistant : celui qui voit dans le Je une forme plus proche du réel que le Il, une forme moins poétique et donc plus fidèle pour qui veut retranscrire la réalité sans lui faire subir de trop grave altération. Lorsque la fiction s'affirme et s'affiche avec ses artifices, le Il revient en force. Lorsque la fiction, au contraire, se targue d'avoir jeté par dessus-bord le factice et plaide la sincérité : le Je triomphe.

En optant pour la forme épistolaire ou les pseudo-mémoires, on veut arracher, au XVIIIe siècle, la fiction à l'imaginaire, à l'extravagance, on s'attache à paraître "authentique". Plus de narrateur pour raconter, le héros s'en charge lui-même. Au XXe siècle, on a fait un pas de plus dans la quête de la fidélité au réel : avec le monologue intérieur, c'est non

⁴² Même dans les romans polyphoniques = à plusieurs voix (romans par lettres), chaque Je a un nom et une identité.

seulement l'intercession du narrateur qui est supposée disparaître, mais même l'écart qui sépare l'événement de sa retranscription narrative. Les procédés relèvent en définitive de la même gageure : nier la frontière entre le réel et la narration, la suspendre ...

C'est ce qui explique qu'on ne puisse que difficilement renoncer à une conception du Je comme autobiographie. Qu'on s'imagine disparue avec lui l'autorité fictive du narrateur. Qu'on y voie enfin, la preuve de la liberté du personnage, rendu à lui-même, affranchi de la tutelle du romancier.

Autant d'opinions largement répandues, autant de conventions, dont il faut établir les parts de vérité et de mensonge : nous allons voir pourquoi et comment le Je, partout proclamé garant de l'authenticité, champion de la non-médiation, fonctionne au contraire comme le médiateur par excellence entre la fiction et ses lecteurs, le premier point de tangence entre le réel et la fiction.

2. 2. LE JE ET LA NARRATOLOGIE

[...] l'histoire n'est pas nécessairement un chemin qui monte (vers le plus riche, le plus cultivé), les exigences de l'art peuvent être en contradiction avec les exigences du jour (de telle ou telle modernité) et le nouveau (l'unique, l'inimitable, le jamais dit) peut se trouver dans une autre direction que celle tracée par ce que tout le monde ressent comme un progrès.

Milan Kundera, *Les Testaments trahis*⁴³

L'évolution du Je, on s'en rend compte après ces quelques pages de diachronie, ne peut se révéler dans l'isolement, mais dépend directement des rapports entretenus avec l'autre grand mode fondamental du récit, le II. Que des époques aient majoritairement opté pour l'une ou l'autre forme confirme l'interdépendance de la situation historique et la littérature – mais c'est aux sociologues d'expliquer le rapport entre un type de roman et la société qui l'engendre –. Pour nous, le panorama de ces modes littéraires, de ces préférences et de ses proscriptions nous incite à nous méfier des jugements de valeur : "*Le roman n'a guère de théoricien qui ne soit d'abord un censeur, et pas de critique qui ne se fasse le juge de sa moralité.*"⁴⁴

Face aux écrivains qui voient aujourd'hui dans le refus du narrateur-démiurge une victoire moderne, la prudence s'impose : comment les croire lorsqu'ils affirment œuvrer là pour le progrès, et qu'ils ignorent superbement la tradition dont ils sont redevables.

Pour ne prendre qu'un exemple : l'essai programmatique de *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute se termine sur cette profession de foi :

Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Philipp Toynbee, rappelant l'enseignement de

⁴³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993, p. 78.

⁴⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, p. 26.

Flaubert, «son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté», et l'empêche de commettre son «crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs». (op. cit., p. 79)

Le vocabulaire de la contrainte ("il force", "obligation") et de la morale ("s'acquitter", "crime") font de la nouvelle orientation narrative un impératif catégorique : et on ne peut s'empêcher de penser que le roman chasse ici une tyrannie pour une autre ... La notion de progrès, le credo de la nouveauté deviennent bien présomptueux quand on considère le développement circulaire de l'art du roman.

Qui peut se targuer de faire du vraiment neuf ?? Les écrivains du XXe, s'ils rompent avec la tradition du XIXe, ne font que renouer avec celle du roman à ses débuts, soucieux de ne pas exploiter outrageusement les prérogatives du romancier, jugées alors vulgaires. La prévention du reproche d'affabulation des grands pionniers de l'art romanesque (Richardson, Defoe...) me semble en fait très proche du refus contemporain des "grosses ficelles" d'un Balzac; et peut-être la condamnation du romancier "*secrétaire de l'histoire*" (Balzac), "*juge d'instruction de l'humanité*" (Zola) n'est-elle que la résurgence, sous une forme non plus défensive mais offensive, du vieux combat du roman pour sa légitimation.

Entre l'idéal flaubertien d'impartialité ("*Le romancier doit, dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire*"⁴⁵), et la subjectivité du romancier érigée en principe chez Goethe ("*Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe; das andere wird sich schon finden*"⁴⁶), faut-il choisir ?

Selon Sartre, dans son article sur Mauriac, le pire péché du romancier – péché d'orgueil dit-il – est l'état de servitude dans lequel il maintient ses personnages. Avant lui (Gide par exemple) et après lui (Nouveau

⁴⁵ Lettre à Amélie Bosquet, 20 août 1866, citée par Françoise Van-Rossum Guyon, "Point de vue ou perspective narrative", *Poétique* 4, 1970, p. 485.

⁴⁶ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 938, repris dans *Theorie des Romans*, Hans Ulrich Lindken éd., Stuttgart, Reclam UB 9534, p. 17.

Roman...), les écrivains n'ont eu de cesse que de proclamer la liberté du personnage. Est-ce un gage de liberté pour le roman que d'interdire l'intervention du romancier ? La liberté se paierait alors à grand renfort de proscriptions⁴⁷...

En effet, avant de déclarer effective l'émancipation du personnage, un certain nombre de questions auraient dû être et n'ont pas été posées :

L'adoption de la première personne présuppose-t-elle véritablement un engagement différent, une attitude plus effacée vis-à-vis de l'histoire ? Ces mêmes écrivains qui se veulent plus "démocratiques" échappent-ils vraiment aux travers qu'ils dénoncent chez leurs prédécesseurs ? Le Je est-il renoncement au droit divin de création du faiseur de romans ? Ou illusion d'humilité ? Si le Je exclut l'omniscience, exclut-il l'autorité ? En définitive : dire "je" signifie-t-il forcément restreindre et limiter les pleins pouvoirs du romancier ?

A toutes ces questions, on a vu que les écrivains, eux-mêmes peut-être trop impliqués, n'avaient que des convictions à opposer. C'est donc dans le travail non plus des praticiens, mais des théoriciens de la littérature qu'on peut espérer trouver des éléments de réponse : car la narratologie a le pouvoir, en vertu du recul et la distance que lui confère son statut de littérature *secondaire*, d'arracher la littérature *primaire* à la sphère du passionnel et de la censure. C'est à mon sens un de ses plus grands mérites, même si les descriptions qu'elle propose ne sont pas toujours, on va le voir, exemptes de partialité ...

⁴⁷ Sur le chapitre "Art et liberté", on peut citer comme bel exemple de tolérance ces réflexions de Henry James tirées de "L'art de la fiction" : "... la bonne santé d'un art, qui s'attache à reproduire la vie d'aussi près, exige avant tout une parfaite liberté. [...] La seule obligation que nous puissions d'avance imposer au roman sans encourir l'accusation d'arbitraire est qu'il intéresse", *L'Art de la fiction* (1884), traduit par Michel Zéraffa, Klincksieck, 1978, p.22.

2. 2. 1. La thèse de l'équivalence du Je et du Il dans les récits

Plaider pour la vie immédiate et brute, contre le narrateur dans le roman, c'est oublier que le roman est d'abord et avant tout une médiation. Pour reprendre la définition de Käte Friedemann

"[...] *der Erzähler ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen.*"⁴⁸ (souligné dans le texte)

L'illusion de la vie immédiate est une illusion de l'art dramatique, comment le médium pourrait-il être aboli, qui constitue la raison d'être même de la fiction narrative ?

En termes linguistiques : croire possible la disparition du narrateur, c'est croire en une consubstantialité du signe et de son référent ... Les écrivains prolongent, en fait, l'état de naïveté et d'innocence originelle auquel ne peut plus prétendre aucun linguiste après Saussure, lorsque signifiant, signifié et référent étaient encore indissociés ! Entre le Je et le personnage qu'il désigne, l'écart serait si ténu qu'on pourrait presque oublier la médiation du signe linguistique⁴⁹ ... Mais, comme l'écrit Marthe Robert à propos du genre romanesque⁵⁰, *l'illusion n'est jamais aussi trompeuse que lorsqu'elle se nie. [...] La vérité du roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion. En fiction, faire vrai ne consiste jamais qu'à donner l'illusion du vrai*⁵¹, et le plus grand artifice est peut-être celui qui se dissimule.

⁴⁸ Käte Friedemann, "Die Rolle des Erzählers in der Epik", (1910), in *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, 1965, 182.

⁴⁹ On verra cependant que cette opinion n'est pas complètement dénuée de fondement, puisque le Je est un **embrayeur**.

⁵⁰ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, p. 32- 33.

⁵¹ Pour paraphraser Maupassant, dans sa préface célèbre de *Pierre et Jean* (1887), où il définit ce qu'est le réalisme en littérature (Presses Pocket, 1989, p. 43) : "Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de

Le premier pas pour rompre avec le dogmatisme du point de vue intégré a consisté à mettre sur le même plan première et troisième personne : le refus de hiérarchiser les techniques narratives s'est logiquement manifesté par une volonté de nivellement. Emporté par la nécessité de réhabiliter le narrateur dans ses droits et ses privilèges, on a dans la foulée cherché à gommer des différences estimées injustement valorisées, et affirmé l'équivalence principielle du Je et du Il. Cette thèse, longtemps largement répandue en narratologie, a certainement dû son succès au renom de ceux qui l'ont présentée et défendue : Wayne C. Booth, un des plus éminents représentants du New Criticism anglo-saxon, et Wolfgang Kayser, autre sommité, issu lui de la tradition de la Literaturwissenschaft allemande.

2. 2. 1. 1. L'Esprit du récit de Wolfgang Kayser

La thèse exposée par Wolfgang Kayser dans "Wer erzählt den Roman ?"⁵² s'inscrit à contre-courant du Diktat esthétique alors dominant (A bas la méthode objective⁵³ !) et s'attache au contraire à réhabiliter la notion de narrateur omniscient, du narrateur constitutif de l'art du roman. Il s'affirme en cela héritier de la tradition germanique depuis Friedrich von Blanckenburg (*der Erzähler als Weltschöpfer*), Otto Ludwig (*der Erzähler als unumschränkter Herr über Ort und Zeit*) et bien sûr de Käte Friedemann.

Le narrateur de W. Kayser – et c'est là que réside le grand progrès qu'il fait accomplir à la science de la littérature – ne doit plus être confondu avec

talent devraient s'appeler plutôt des Illusionistes".

⁵² Wolfgang Kayser, "Wer erzählt den Roman ?" [1957], repris dans *Zur Poetik des Romans*, V. Klotz éd. , Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, 197 - 217. Cet article reprend textuellement, avec quelques reformulations et une problématique générale plus vigoureuse et polémique, une contribution également publiée dans la collection "Wege der Forschung" : "Das Problem des Erzählers im Roman", [1956], *Zur Struktur des Romans*, B. Hillebrand éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, 18 - 202.

⁵³ Il faut souligner que le terme "objectif" est employé différemment dans la narratologie en France et en Allemagne : en allemand, il signifie que le narrateur s'identifie à l'un des personnages, attitude que nous dénommons, nous, "subjective". Pour plus de précision cf. infra, note 66.

l'auteur. En vertu de cette dissociation auteur/narrateur qui vaut dans tous les romans, Kayser pose alors une équivalence de fond entre le Je et le II.

Pour Kayser, la tendance moderne du roman, qui n'admet de narrateur que limité (par une perspective intérieure au personnage ou une personnification dans un Je), l'intérêt que porte la critique aux notions de perspective et de point de vue, l'établissement même de typologies du roman autour de ces notions reposent toutes sur une méconnaissance fondamentale du fonctionnement de la fiction.

Pour nous, le narrateur dans un récit est comparable à un grand-père qui raconte une histoire à ses petits enfants, ou à un voyageur faisant le récit de ses voyages. La comparaison s'impose avec d'autant plus de force que le narrateur dit Je.

Wenn wir einem Bekannten zuhören, der von einer Reise zurückgekommen ist und nun davon erzählt, so ist das offenbar wie ein Modell des Romanerzählers. [...] Unsere Modellvorstellung [scheint] uneingeschränkt bei dem sogenannten Ich-Roman zu gelten. Wenn der altgewordene Simplicissimus oder der älter gewordene Felix Krull von ihrem Leben erzählen, dann besteht offenbar eine klare Analogie zu dem Vater oder Großvater, der den Enkeln von seiner Jugend erzählt. (207–208)

Or cette comparaison, dit Kayser, est fautive. Il n'y a rien de commun entre ces narrateurs familiers et le narrateur du roman, il ne peut y avoir aucun prolongement entre la réalité et le roman, la vie et l'art ("*es führt überhaupt kein Weg von dem einen in den anderen Bereich*" 207), et c'est l'oubli de cette scission immuable qui est à l'origine de toutes nos confusions, de toutes les modes narratives, qui faisaient du Je un proscrit au siècle dernier et le font préférer de nos jours.

C'est cette opposition art et vie (héritage direct de la morphologie de Goethe – cf. "*Kunst ist eine andere Weltgegend*" –, constante de la narratologie allemande : on la retrouve ici chez Kayser, après Käte Hamburger et Günther Müller), ce postulat de l'existence de lois différentes dans le roman et la réalité qui sous-tend toute sa théorie.

Le narrateur et de l'autre côté le lecteur sont, dit Kayser, deux instances qui n'existent que par et à travers la fiction, et pas en dehors d'elle. Ce sont des rôles que nous endossons et pour lesquels nous abandonnons les caractéristiques physiques et psychiques qui sont les nôtres habituellement. C'est seulement au prix de cette métamorphose que nous pouvons accéder au royaume magique de la fiction.

Der Leser ist etwas Gedichtetes, ist eine Rolle, in die wir hineinschlüpfen und bei der wir uns selber zusehen können. Der Beginn der Verwandlung ist uns gewöhnlich nicht bewußt; sie hebt an, wenn wir das Wort "Roman" im Untertitel eines Buches lesen oder vielleicht schon, wenn die Magie des Einbands auf uns wirkt. (203/204)

Der Erzähler [ist] in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder unbekannt Autor, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt. [...] der Erzähler ist eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat. (206–207)

C'est de cette première distinction auteur/narrateur, de l'établissement de la qualité purement fictive du narrateur que Kayser infère l'équivalence du Je et du Il. Peu importe en effet que le narrateur dise Je ou pas : car sa soi-disant non-omniscience, la restriction et la limitation du point de vue à un seul personnage ne sont jamais qu'un rôle que choisit de jouer le narrateur du roman, un masque derrière lequel il dissimule sa vraie nature ...

"Der Ich-Erzähler eines Romans ist [...] keineswegs die geradlinige Fortsetzung der erzählten Figur. In ihm steckt mehr; seine Erzählergestalt als altgewordener Held ist nur eine merkliche Rolle, hinter der etwas anderes steht. Die Grenzen zwischen Ich-Form und Er-Form schwinden." (209–210, je souligne)

Kayser ne nie donc pas entièrement l'existence de différences entre le Je et le Il – il cite comme exemple les rapports tissés entre le Je racontant et le Je raconté – mais ces différences ne peuvent être que secondaires, superficielles, "stylistiques" dit-il :

"[...] in der Dichte, Straffe und Ornamentik solchen Gewebes [=Fäden zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich] unterscheiden sich die Ich-Romane stilistisch" (208)

Car la vraie nature du narrateur, commune au Il comme au Je, c'est d'être omniscient, c'est de jouir de privilèges et de pouvoirs dont seuls d'ordinaire usent les dieux :

"Keiner von uns vermag dem anderen ins Herz zu sehen. Von seinen Gedanken und Gefühlen wissen wir nur mit einem sehr schwankenden Wissen durch Worte, Gebärde und Handlungen, nur mittelbar also. Der Erzähler vermag, was Gott und den Göttern allein vorbehalten ist. Hier muß alle Analogie mit irdischen Situationen zerschellen." (213, je souligne).

Ainsi, non seulement le narrateur de Kayser n'est pas l'auteur, mais il n'est pas non plus le personnage dont il peut choisir de prendre les traits. Par cette double désincarnation, il accède à un statut de créateur mythique, est magnifié, transcendé en un Esprit du Récit⁵⁴ :

"Der Erzähler des Romans – das ist nicht der Autor, das ist aber auch nicht die gedichtete Gestalt, die uns oft so vertraut entgegentritt. Hinter dieser Maske steht der Roman, der sich selber erzählt, steht der Geist dieses Romans, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt. [...] Der Erzähler der Romans [...] ist der mythische Weltschöpfer." (213–214, je souligne).

La thèse de Kayser présente à mon sens deux défaillances majeures :

– Lorsqu'il prétend le Je et le Il équivalents, il se fonde sur l'existence, dans les deux types de récit d'un narrateur virtuellement omniscient. Parce qu'ils présentent des caractéristiques communes – en l'occurrence un narrateur, qui, dans tous les cas, est distinct de l'auteur–, le Je et le Il n'auraient pas de différences structurelles. C'est un raisonnement intenable, sur lequel je reviendrai en détail, puisque c'est également celui que propose Booth pour invalider la catégorie de la personne.

⁵⁴ art. cit., p. 214. L'expression est de Thomas Mann – au début du roman *Der Erwählte* – et a trouvé un bon écho chez les narratologues : outre Kayser, Käte Hamburger cite également cet "Esprit du récit" pour justifier ce qu'elle appelle "*die fluktuierende Erzählfunktion*".

– Alors que la notion de narrateur distinct de l'auteur était tout à fait nécessaire, Kayser en amoindrit la pertinence en la définissant comme "Geist der Erzählung", concept qu'il emprunte à Thomas Mann et qui n'est rien d'autre que l'élégante éradication du producteur physique de l'énoncé. Pourquoi et comment ?

Si à l'époque le "dédoublement" du lecteur est passé relativement inaperçu – il a fallu attendre 1970 et les théories de la réception, puis le concept de "lecteur modèle" d'Umberto Eco –, la distinction auteur/narrateur a en revanche été unanimement considérée comme un progrès. Kayser n'était certes pas le premier à souligner la nécessité de ne pas confondre l'homme et ses écrits, mais il fut le premier à être entendu : les écrivains, parce qu'ils souffraient eux-mêmes de cette confusion, pouvaient être suspectés de plaider non-coupables (on ne se défend pas si on est innocent ...⁵⁵) ; en narratologie, et pour rester dans la tradition allemande, ce constat avait été fait trop tôt : par Spielhagen, en 1883⁵⁶. Il a fallu attendre que la première personne triomphe à nouveau pour donner à une telle mise en garde tout son relief et sa pertinence.

Or, si cette distinction a permis de mettre un terme aux pratiques naïves qui confondaient Marcel et Proust, Robinson et Defoe, etc., elle a également eu l'effet pervers de trop autonomiser le concept de narrateur, de postuler sa complète désincarnation, et en définitive, de le déifier.

⁵⁵ Témoin cette tirade balzacienne, aux accents de plaidoirie, dans laquelle l'auteur s'insurge contre cette fâcheuse habitude des lecteurs à amalgamer homme et œuvre : "Y aurait-il donc une littérature possible, si le noble cœur de Schiller devait être soupçonné de quelque complicité avec François Moor, la plus exécration, la plus profonde scélératesse que jamais dramaturge ait jetée sur la scène?... Les auteurs tragiques les plus sombres n'ont-ils pas été généralement des gens fort doux et de mœurs patriarcales? [...] Malgré l'incertitude des lois qui régissent la physionomie, les lecteurs ne peuvent jamais rester impartiaux entre un livre et le poète. Involontairement, ils dessinent, dans leur pensée, une figure, bâtissent un homme, le supposent jeune ou vieux, grand ou petit, aimable ou méchant. L'auteur une fois peint, tout est dit. **Leur siège est fait!** Et alors, vous êtes bossu à Orléans, blond à Bordeaux, fluet à Brest, gros et gras à Cambrai.", Préface à *La Peau de chagrin*, 1831, Le Livre de Poche, 1972, p. 4.

⁵⁶ Friedrich Spielhagen, "Der Ich-Roman", in *Zur Poetik des Romans*, V. Klotz éd., Darmstadt, 1965, p. 128ff.

L'autonomisation du narrateur, par laquelle Kayser veut réagir contre la soi-disant liberté des personnages, se rend en fait coupable du même délit : l'éviction du concept d'«auteur» : les tenants du Je et de la méthode du point de vue intégré dévaluaient le narrateur, Kayser le surévalue, ce n'est plus le personnage, mais le narrateur qui est dit détaché de l'auteur. Dans les deux cas on oublie l'auteur, le producteur physique de l'énoncé, on postule un énoncé sans source énonciative. On retrouve ici la croyance en un récit ex nihilo, en une parole surgie d'elle-même ("*Der Roman erzählt sich selber*"), croyance tenace qui nous est maintenant familière – cf. "*Les événements semblent se raconter d'eux-mêmes*" ...

La théorie de Wayne C. Booth, qui refuse plus catégoriquement encore que Kayser la catégorie de la personne, a cependant le mérite d'être plus proche de la réalité du récit, et des conditions de sa production : avec la notion d'«implied author» – auteur implicite ou auteur impliqué selon les traductions⁵⁷ – il prend en compte le dédoublement de l'instance énonciative dans le récit, et les nécessaires relations qui unissent ces deux instances : auteur et auteur impliqué.

2. 2. 1. 2. La non-pertinence de la catégorie de la personne : Wayne C. Booth

(L'ouvrage classique de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*⁵⁸, n'a pas été traduit en français, mais ses positions quant aux relations auteur-narrateur-personnages-lecteur, se trouvent exposées et résumées dans l'article "Distance et point de vue", repris dans *Poétique* 4, 1970⁵⁹ – qui constitue en fait une version développée du chapitre VI de son livre.)

⁵⁷ Dans *Temps et Récit*, tome 3, 1985, p. 289 note 1 Ricoeur préfère le terme d'«auteur impliqué» dans et par l'œuvre à celui d'«auteur implicite» proposé dans l'article traduit dans *Poétique* 4, "Distance et point de vue".

⁵⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961.

⁵⁹ Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", *Poétique* 4, 1970, 511-524 (paru originellement dans *Essays in criticism*, XI, 1961). Cet article compose d'ailleurs, avec trois

Dans cet article, Wayne C. Booth critique vigoureusement l'analyse littéraire telle qu'elle se pratique dans le courant du structuralisme : il s'insurge contre l'établissement de lois générales et l'application d'un nombre limité de catégories à des œuvres innombrables et particulières.

"L'un des traits les plus marquants de notre critique est l'insouciance avec laquelle elle se permet de réduire cette variété en catégories simples, dont la pauvreté est évidente dès que l'on regarde n'importe quel roman." (512)

La catégorie de la personne est la première cible de ses foudres :

Il semble que la catégorie dont on a le plus abusé soit celle de personne. Dire d'une histoire qu'elle est racontée à la première ou à la troisième personne, puis regrouper les romans dans l'une ou l'autre rubrique, ne nous apprendra rien d'important. [...] on ne peut guère espérer trouver des critères utiles en se servant d'une distinction qui voudrait que l'on partageât toute la fiction en deux tas [...] (514)

Pour Booth, une technique narrative n'a de sens et n'est utilisée que pour produire un certain effet sur le lecteur (*"on ne peut juger la technique que par rapport aux notions plus générales de sens et d'effet qu'elle est destinée à servir"*, 512), et la bipartition en Je ou Il est insuffisante pour rendre compte de la variété et la subtilité des effets produits. Il propose donc de remplacer cette bipartition simpliste, *"ce filet aux mailles trop lâches"* (514) par une analyse détaillée des différentes *voix* de l'auteur, par lesquelles ce dernier communique au lecteur l'ensemble de ses valeurs. Je ne veux pas reprendre ici la liste des différents types de narrateurs (représentés ou non, conscients d'eux-mêmes ou non, agents, observateurs ou réflecteurs ?... , etc.), qui à mon avis n'a de sens et n'est compréhensible que si elle est illustrée : l'article, détaché ainsi de la problématique plus générale de la *Rhétorique de la fiction*, fait un peu figure de catalogue, catalogue d'ailleurs quelque peu hermétique lorsqu'on a le malheur de ne pas connaître les œuvres auxquelles il est fait référence. C'est

autres contributions - dont celle de Wolfgang Kayser ; "Qui raconte le roman ?" - une *Poétique du récit*, qui traite de la problématique récit-narrateur-narration-personnage, parue au Seuil, 1977, coll. Points, n°78, 85-113.

l'inconvénient sans doute d'une méthode qui refuse les lois générales et cependant ne peut se passer de définitions : les exemples ont tendance à remplacer la caractérisation par concepts.

Je me contenterai donc de souligner l'idée forte de Booth qui rejoint mes préoccupations : c'est la notion d'auteur implicite, par laquelle il distingue clairement l'auteur réel et l'organisateur du récit, et grâce à laquelle il résout le problème de la disparition de l'auteur.

Au premier abord, l'auteur implicite de Booth est très proche du narrateur chez Kayser.

Mais ce concept est peut-être plus précis lorsque nous avons affaire à récit sans narrateur. (Il est difficile de parler de narrateur lorsque celui-ci n'est pas représenté). Lorsque donc le narrateur n'est pas personnalisé, la tentation restait grande de voir dans les commentaires et les appréciations sur les événements et les personnages des interventions de l'auteur en personne (les fameuses "intrusions d'auteur"). Or, dans ce cas également, nous avons affaire non pas à l'auteur homme réel, mais à l'auteur implicite, "second moi" de l'auteur :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de dieu indifférent limant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » [...] et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même [...] une sorte de « second moi ». (514–515).

C'est surtout par ce terme de "second moi" que la notion d'auteur implicite se distingue radicalement de celle du narrateur (Erzähler) chez Kayser : certes, comme Kayser, il met terme à la fâcheuse confusion homme / écrits dont ont souffert – et souffrent toujours les écrivains –, mais loin de postuler une coupure nette et profonde entre l'homme de lettres et l'homme du monde, il en souligne au contraire l'indiscutable parenté : le moi de l'auteur implicite n'est pas, comme a pu le proclamer Proust dans

son *Contre Sainte-Beuve*⁶⁰, radicalement *autre*, il en est une version supérieure, épurée :

"Ce second moi présente le plus souvent une version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité." (515)

Booth met donc un terme : à la fois à la sacralisation romantique de l'artiste, non plus être de chair et de sang, doté d'un héritage social et génétique, mais "fils"⁶¹ de ses œuvres, mais également à ce qui en constitue son pendant négatif : le mythe de la disparition de l'auteur. Et le lecteur naïf en est bien aise, qui se trouve réhabilité dans son bon sens et non plus suspecté d'ignorance, qui s'était toujours dit qu'après tout, Proust n'a pas décrit les prolétaires et Bukowski la vie monacale, et n'avait qu'avec réticence aboli tout lien entre homme et écrivain.

(On comprend que les écrivains se soient toujours défendus d'être assimilés à leurs romans, mais on peut en revanche estimer, lorsqu'ils mettent tout leur soin à ne pas intervenir, à ne pas "juger" leurs personnages, qu'ils prétendent les laisser dire, qu'ils refusent en fait d'assumer leur responsabilité discursive. On raconte pour produire un certain effet – quand dire c'est faire ... –, et Booth, par sa *Rhétorique*, illustre en narratologie ce que les travaux d'Austin théorisent en pragmatique). Alors que chez Kayser, le concept de narrateur conduisait à élider la notion d'auteur, Booth la réintroduit, mais débarrassée de ses tentations biographistes et psychobiographiques. Ce faisant, il rompt également avec la critique immanentiste, qui veut voir dans le texte l'origine et l'aboutissement de toute interprétation, et il met la communication au premier plan, les rapports entre l'auteur et son lecteur. (*"Tous les livres que*

⁶⁰ Proust écrit : *"Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices."* Il condamne Sainte-Beuve, qui ne peut comprendre *"ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu'est l'âme du poète"*, *"pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres [...]"*, "La méthode de Sainte-Beuve", *Contre Sainte-, Beuve*, Gallimard, La Pléiade, 221 ff.

⁶¹ Cf. Dominique Maingueneau, chapitre 2 : "La vie et l'œuvre", *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993, 45-62.

nous lisons contiennent un dialogue implicite entre auteur, narrateur, personnages et lecteur." , 518.)

Parmi les fausses croyances que la notion d'auteur implicite permet de dissiper, on retiendra :

– la croyance en une histoire sans médiation. (*"Le plus naïf des lecteurs lui-même doit reconnaître la présence d'une force médiatrice et transformatrice dans toute histoire"* , 515)⁶² .

– le refus d'omniscience du romancier. Citant l'œuvre de Faulkner, *Tandis que j'agonise*, il montre que le fait de pouvoir se situer dans seize consciences n'a rien à envier à l'omnipotence tant décriée du romancier-démiurge. Le point de vue intérieur n'est ni plus, ni moins qu'un artifice, un procédé qui exige, autant que ceux qui l'ont précédé des *"pouvoirs de divination"* (523) de la part de l'auteur implicite.

"[...] En bref, le choix du point de vue le plus rigoureusement limité ne permet pas d'éluder l'omniscience; le vrai narrateur est aussi peu « naturellement » omniscient qu'il l'a toujours été. Si d'user délibérément d'artifice constituait une erreur – ce qui n'est pas le cas – la narration moderne serait aussi erronée que celle de Trollope." (523).

Kayser le disait différemment, pour qui le narrateur ne pouvait jamais être qu'un « créateur d'univers » :

"Der Romanschreiber ist Weltschöpfer. [...] mit dem ersten Wort, das der Romanschreiber setzt, schafft er eine Welt und schafft sie sich durch ihn. Die exaktesten Beschreibungen technischer Vorgänge, sozialer Zustände oder innerer Regungen sind niemals Wiedergabe, sondern immer Schöpfung. Wer den Drang in sich dazu fühlt, muß auch den Mut dazu haben." (126)

Voilà donc réglée la polémique de Sartre contre Mauriac, du réalisme brut de la subjectivité : ne pas tout connaître de son personnage est un choix,

⁶² *"La rhétorique de la dissimulation, ce sommet de la rhétorique de la fiction, ne doit pas tromper le critique, si elle peut tromper le lecteur."*, écrit Ricoeur, dans une formulation qui atteste une fois de plus sa maîtrise de la rhétorique... (*Temps et récit*, tome 3, *Le temps raconté*, Seuil, 1985, p. 291).

qui ne rend pas nul et non avenu le contrat tacite qui confère au romancier des pouvoirs de divination.

2. 2. 1. 3. Technique et roman : la catégorie de la personne comme première structure de la signification

Les travaux de Kayser et de Booth, parce qu'ils posent les questions fondamentales de l'essence et du statut du narrateur et montrent l'absurdité d'une quelconque hiérarchie des techniques narratives (impossible désormais de dire : le narrateur doit s'effacer derrière ses personnages !) ont eu un impact et un retentissement très fort en narratologie. On ne doit pas oublier pour autant les erreurs et les raisonnements tronqués que comportent leurs théories :

1) Pour Kayser comme Booth, le fait qu'un narrateur ou un auteur implicite se cache pareillement derrière le pronom personnel choisi, qu'il soit Je ou Il, constitue un critère suffisant d'invalidation de la catégorie de la personne.

Ce qui signifie : la possession de propriétés communes serait un argument pour la non-pertinence d'une opposition.

Prenons brièvement les motifs par lesquels Booth justifie son violent refus de la personne :

Il cite comme preuve de l'équivalence du Je et du Il une plus grande affinité entre *Tom Jones* (3ème pers.) et *Tristram Shandy* (1ère pers.), entre le Strether des *Ambassadeurs* (Il) et les grands romans à la première personne, qu'entre œuvres écrites sur le même mode et appartenant à la même catégorie de fiction.

Il ajoute même, avant de donner ses propres critères distinctifs pour l'étude de la fiction : "*Une meilleure preuve encore, de ce qu'on surestime généralement cette distinction : toutes les distinctions fondamentales qui suivent s'appliquent aussi bien aux narrations faites à la première qu'à la troisième personne.*" (514)

Voilà une logique pour le moins cavalière ! Mais le fait qu'il s'agisse de littérature en masque l'incongruité. Il suffit de transposer cette logique dans la vie courante pour qu'elle se révèle intenable :

Qui affirmerait sérieusement que le fait que l'homme et la femme soient tous deux des êtres humains invalide la distinction homme-femme ? On peut certes trouver quantité d'autres critères distinctifs pour les humains que la distinction par le sexe : la catégorie socio-professionnelle, l'âge, la taille, la nationalité, la religion, etc. On trouvera sans peine des êtres humains de sexe opposé partageant les mêmes caractéristiques, par exemple, celles d'être enseignant, français, agnostique, d'avoir 40 ans, de mesurer plus de 1m 70 , etc. Jamais la possession de ces propriétés communes ne rendra caduque la distinction par le sexe. On peut estimer que l'opposition homme-femme pour un être humain est insuffisante et limitative – on ne peut affirmer qu'elle est inutile et superfétatoire.

En phonologie, on parle d'opposition entre deux phonèmes lorsqu'ils possèdent à la fois des propriétés communes, et des différences spécifiques, appelés traits distinctifs ou pertinents. Il semble que cette définition de l'opposition vaille également pour la théorie des récits : **ce qui fonde une opposition, ce n'est pas l'absence de caractéristiques communes, mais l'existence, outre celle de propriétés communes, de différences spécifiques.** Ce n'est pas parce que le narrateur est virtuellement toujours omniscient, ce n'est parce que l'auteur implicite est toujours présent quel que soit le type de récit qu'il n'y a pas d'opposition entre le Je et le Il⁶³.

⁶³ Dans son importante étude *Personne et personnage*, 1969, Klincksieck, Michel Zérafra raconte cette histoire, qui résume parfaitement ce qu'est le choix d'un point de vue pour le romancier : non pas le refus de l'omniscience et de la souveraineté, mais l'adoption d'un certain regard : "Une légende bohémienne veut qu'un prince, apercevant au loin des baigneuses, fit le vœu d'être changé en oiseau afin de pouvoir les admirer de plus près sans être vu. Mais devenu oiseau, le prince s'aperçut que le spectacle ne présentait plus pour lui le moindre intérêt. Ce conte symbolise la situation du romancier devant son objet : prince ou oiseau [...], l'écrivain voit totalement l'aspect du réel qu'il a choisi de voir, et cet aspect change de sens suivant que le romancier choisit la vision lointaine ou rapprochée. En d'autres termes, le romancier a toujours un regard *souverain* sur son objet, dans les limites qu'il doit nécessairement assigner à son regard.", p. 36, souligné dans le texte.

2) La thèse de l'équivalence entre le Je et le Il me paraît intenable pour une autre raison : parce qu'elle ignore délibérément l'existence de structures dans le récit.

Booth dit, en substance : le Je et le Il ne servent à rien, qu'à diviser la fiction «en deux tas» ; Kayser lui ne nie pas complètement les différences entre le Je et le Il, mais il les décrit comme purement ornementatives, stylistiques – reste à savoir si le style est uniquement un phénomène de surface⁶⁴...

On objectera donc, dans un premier temps, que ces deux théoriciens, en déclarant cette distinction inutile, tiennent pour négligeable et absolument arbitraire l'évolution de la pratique des écrivains, et lorsqu'ils ne voient dans les techniques adoptées que des phénomènes de modes, ils font bien peu de cas des observations et des réflexions que les praticiens de la littérature ont pourtant consacrées à ce sujet.

On objectera surtout à Wayne C. Booth qu'organiser la fiction autour de deux modes principaux de représentation, l'un personnel, l'autre impersonnel ne présuppose pas le nivellement et l'homogénéisation de cette fiction autour de ces deux modes. Comme le souligne Booth, citant Henry James, "il y a 5 000 000 de façons de raconter une histoire". Mais il n'y a pas 5 000 000 de structures de la signification. On sait, depuis les travaux des Formalistes russes, qu'à une seule structure de la signification correspond une infinité de manifestations narratives.

Pour qui veut raconter une histoire (car, si l'on met entre parenthèses le refus de l'intrigue prôné par le Nouveau Roman, c'est encore la définition la plus naturelle qui vienne à l'esprit à propos de récit), le choix du pronom personnel n'est ni artificiel, ni arbitraire. De ce choix découlent et dérivent d'autres choix – la façon de représenter monde et personnages apparaît comme le résultat de cette première option. Qu'on essaie pour un

⁶⁴ Kayser méconnaît profondément la nature de la stylistique, qui se donne au contraire pour enjeu d'explorer les structures linguistiques des œuvres littéraires, de scruter les mécanismes de la littérarité.

roman de changer le pronom personnel, et c'est l'ouvrage entier qu'il faudrait réécrire⁶⁵.

C'est ainsi que doit se comprendre le choix des écrivains pour le Je ou pour le Il : non pas comme l'adoption d'une méthode plus authentique, plus moderne, d'une plus grande vérité psychologique ... mais comme **le choix de l'agencement interne des parties qui composent le système-récit, le choix de ce qui constitue les structures de la signification.**

2. 2. 2. Le pronom personnel et les typologies

Comment mesurer l'importance, l'acuité d'un problème dans le domaine de la recherche ? A ce qu'il suscite de toujours nouvelles tentatives d'élucidation, à ce qu'il génère de toujours nouveaux travaux, qui ne désarment pas de percer à jour le secret de l'énigme ? Le problème du "point de vue" dans le roman, si l'on considère la profusion quantitative des analyses s'y rapportant, serait alors de tout premier plan. (Les travaux de Booth et Kayser eux-mêmes ne feraient que grossir, quoique contestataires, le lot des études qui lui sont consacrées régulièrement, depuis plus d'un siècle – depuis Henry James et ses écrits théoriques sur le roman –). Ce que Booth et Kayser dénoncent comme spécieux se trouve être au cœur de tous les débats de la narratologie :

Point de vue, perspective, vision, focalisation, distance, situation narrative... : les métaphores abondent, visuelles et spatiales, pour désigner les rapports qu'entretient le narrateur avec l'histoire, les personnages, et, peut-on ajouter aujourd'hui, le lecteur⁶⁶. Les typologies et les concepts

⁶⁵ Il est des cas de transposition du Je en Il, ou l'inverse. J'ai déjà cité le cas de Gottfried Keller réécrivant son *Heinrich der Grüne* à la 1^{ère} personne. Dorrit Cohn, dans *La Transparence intérieure* (Seuil, 1981, pour la trad. française) mentionne comme tout à fait exceptionnel le cas de réécriture de *Das Schloß* de Kafka de la première à la troisième personne, sans altération majeure du manuscrit original. C'est que pour Kafka, explique-t-elle, le narrateur est une instance retranchée - absente - que ce soit un Il ou un Je (p. 194-195).

⁶⁶ On trouve une parfaite mise au point sur la question dans l'article de Françoise van Rossum-Guyon, "Point de vue et perspective narrative", paru dans *Poétique* 4, 476-

proposés, aussi divers et nombreux qu'ils soient, ont tous en commun, en définitive, de vouloir spécifier le degré de présence du narrateur dans le roman et renvoient tous à une opposition qui nous est désormais familière, entre un récit qui affiche sa médiation par un narrateur et un récit qui se fait passer pour immédiat, sans narrateur. C'est à cette opposition que renvoient les couples *narration vs représentation, erzählen vs darstellen, telling vs showing* ou encore *objectivité vs subjectivité*⁶⁷, etc. Dénominations modernes de l'antique distinction, inspirée de Platon et établie par Aristote, entre les deux modes narratifs de la *diegesis* ou récit pur et la *mimesis* ou imitation⁶⁸.

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est qu'on retrouve avec cette opposition les difficultés auxquelles ont achoppé les linguistes face au couple discours/histoire, énonciation/énoncé, la même volonté de partage, de scission en deux modes narratifs exclusifs de ce qui foncièrement atteste le même fonctionnement, relève de la représentation. Il a fallu, au 20ème siècle, attendre Booth, pour que soit réaffirmée haut et

497. L'auteur récapitule et compare les concepts et classifications des trois domaines anglais, allemand et français : beaucoup d'ambiguïtés terminologiques se trouvent ainsi écartées, et on a le plaisir de relever les correspondances aussi bien que les disparités entre les traditions nationales.

⁶⁷ Comme le souligne Françoise van Rossum-Guyon, ce dernier couple peut prêter à confusion, dans la mesure où chaque terme renvoie en allemand et en français à l'attitude narrative opposée. Dans la narratologie allemande, il faut comprendre par "objektiv" non pas la méthode d'observation par laquelle l'objet d'étude (le personnage, ses pensées...) se trouve clairement distingué du sujet-observateur (le narrateur), mais au contraire la méthode par laquelle le narrateur s'identifie à son objet ; lorsque Friedrich Spielhagen, par exemple, parle de "*objektive Darstellungsweise*", il faut comprendre "*die dem Objekt adäquate Darstellung*", c'est-à-dire pour nous Français : lorsque le point de vue du narrateur se confond avec celui de l'un ou de ses personnages.

⁶⁸ Dans le livre III de *La République*, Platon distingue trois formes du récit : une forme purement narrative (haplé diégésis), une forme mimétique, comme au théâtre (dia mimèsésâs), et une forme mixte, qui alterne les deux modes narratifs précédents. Aristote remplace la triade platonicienne par l'opposition narratif/dramatique. Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte*, Seuil, coll. Poétique, 1979, explique : "*A la triade platonicienne [...] s'est substitué le couple aristotélicien [...], et ce, non par éviction du mixte : c'est le narratif pur qui disparaît parce qu'inexistant, et le mixte qui s'intronise narratif, comme seul narratif existant.*", p. 28.

fort l'incontournable présence, dans tous les récits, du narrateur, de l'auteur implicite. Pour que soit mis un terme au dogme du réalisme subjectif. Et pourtant, il suffit de se reporter à la définition-source, de Platon, dont découlent toutes les oppositions ultérieures, pour que le statut de la mimésis, comme illusion d'immédiateté, apparaisse évident : Pour Platon, le poète soit «*parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle*» (récit pur) soit «*il s'efforce de nous donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle*» (imitation)⁶⁹.

(Le progrès, il s'en faut, n'est pas toujours le fait de la modernité...).

Parmi les typologies qui s'efforcent de rendre compte de cette tension entre le narratif et le dramatique, je n'en retiendrai ici que deux, qui, par leurs critères taxinomiques (étude grammaticale des temps du verbe et des pronoms personnels) intéressent mon étude au premier chef : celle de F. K. Stanzel, *Theorie des Romans* et celle de Dorrit Cohn *La Transparence intérieure* ⁷⁰.

⁶⁹ Platon, *La République*, Tome VI, Livre III, éd. Chambry, Les Belles Lettres, 1957, p. 392-395.

⁷⁰ J'exclus par exemple l'ouvrage de Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1946, qui, en France, a introduit la notion de point de vue, parce qu'il s'appuie sur une approche psychologue, qui n'est pas celle adoptée ici. Par ailleurs, les dénominations mises en usage par Genette dans *Figures III (focalisation zéro/interne/externe, narration homo- ou hétérodiégétique)*, aussi intéressantes soient-elles, ne s'insèrent pas dans un véritable système. Des notions aussi proches et interdépendantes que celles de *perspective*, *focalisation*, et celles de *personne*, *rappports héros/narrateur* sont traitées dans deux chapitres différents (respectivement, le *Mode* : 203-211, la *Voix* : 251-261), ce qui aboutit parfois à d'inutiles redites (ex : p. 252, qui présente comme problème nouvellement rencontré ce qui avait déjà été décrit p. 204) et surtout à ne pas marquer le rapport de prééminence de la voix (qui parle ?, dernier chapitre) sur le mode (qui voit ?). *Figures III* est exemplaire en ce qui concerne l'étude du temps dans le récit, mais ne fait qu'esquisser, pour ce qui est des rapports narrateur/histoire/personnage, ce que les études de Cohn ou de Stanzel analysent de façon exhaustive.

2. 2. 2. 1. La triade narrative de Franz K. Stanzel

Le travail de Franz K. Stanzel s'inscrit ouvertement dans une perspective structurale, avec la volonté de trouver, derrière la diversité et la richesse des ouvrages narratifs, des correspondances, des principes organisateurs communs, et postule donc l'existence d'une structure en profondeur (*Tiefenstruktur*) qu'on ne doit pas confondre avec les manifestations de la surface (Stanzel parle de *Oberflächenstruktur*). Le modèle de description qu'il propose permettrait donc d'envisager toutes les combinaisons, de rendre compte de toutes les situations narratives possibles. L'évolution de ce travail, son ambition de complétude et d'exhaustivité peut d'ailleurs se suivre sur plusieurs décennies, de *Typische Erzählsituationen im Roman*⁷¹ en 1955, à la 3ème édition de l'ouvrage *Theorie des Erzählens*⁷² en 1985 : Stanzel n'aura eu de cesse d'améliorer et de parfaire son modèle, en fonction des critiques récoltées, des apports nouveaux de la narratologie et de la linguistique.

Son ouvrage est devenu l'œuvre de référence en la matière en Allemagne : non pas qu'il se distingue par une originalité de pionnier, mais il a l'indéniable avantage d'être très didactique et de très bien se plier aux exigences de l'enseignement⁷³ : son modèle triadique séduit notre logique rompue à la loi du ternaire⁷⁴ – d'aucuns diraient "dialectique" ... – plus vite

⁷¹ F. K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an "Tom Jones", "Moby-Dick", "The Ambassadors", "Ulysses" u.a.*, Wien u. Stuttgart, 1955.

⁷² F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, UTB 904, 1985, 3ème éd.

⁷³ Stanzel est également enseigné dans le secondaire, voir par exemple le manuel : *Texte, Themen und Strukturen, Grundband Deutsch für die Oberstufe*, Cornelsen Verlag, Berlin, 1993, p.105-106.

⁷⁴ Dans la symbolique des nombres, trois est un nombre parfait, l'expression de la totalité et de l'achèvement ; c'est la rivalité de deux surmontée, la synthèse, la réunion, le dépassement etc. (cf. également : la tri-unité de la Trinité...). Wolfgang Kayser, dans : "Wer erzählt den Roman ?", art. cit., déclare d'ailleurs, en 1955, avec un scepticisme proche du sarcasme, de la première typologie de Stanzel parue cette même année : "In einem [...] Übermaß der Freude hat man jüngst sogar versucht, die Arten des Erzählens zur Grundlage einer Typologie des Romans zu verwenden. Es ergaben sich dabei, wie es einer anständigen

et plus sûrement qu'un modèle duel, comme ayant surmonté le principe de contradiction, et pouvant dès lors prétendre à la complétude. Il s'agit maintenant d'examiner les critères qui commandent selon Stanzel à une tripartition de la fiction, et de tester, au-delà de leur pouvoir de séduction, leur validité.

Les trois situations narratives typiques de Stanzel

Stanzel part de la définition de la fiction de Käte Friedemann : la fiction narrative définie par la médiateté (*Mittelbarkeit als Gattungsmerkmal der Erzählung*), et l'approfondit. Pour Stanzel, la médiateté s'articule autour de trois composantes, le *mode*, la *personne*, la *perspective*, elle-mêmes organisées en oppositions binaires⁷⁵, et c'est la prédominance d'une composante – ou plutôt d'un des pôles de cette composante – sur les deux autres qui définira la situation narrative (*Erzählsituation*, ES) : auktoriale ES, Ich-ES ou Personale ES.

Par le *mode* est désignée l'opposition bien connue entre narrateur présent et narrateur absent, telling et showing (Norman Friedman), que Stanzel rebaptise opposition entre narrateur et réflecteur (le terme reflector est emprunté à Henry James), médiateté et immédiateté.

Par la *personne*, il faut comprendre la traditionnelle distinction entre récit à la troisième ou à la première personne, mais à laquelle Stanzel apporte une très judicieuse précision : le terme de personne est maintenu, bien que ce ne soit pas l'emploi du pronom personnel qui caractérise l'appartenance à tel ou tel type de récit. Ce qui importe, explique Stanzel, c'est l'identité (=Ich-ES) ou la non-identité (=auktoriale ES) entre le monde du narrateur et le monde des personnages. (En d'autres termes, la présence d'un Je dans un récit ne suffit pas à le rendre Ich-ES, encore faut-il que le Je narrateur soit également héros).

Typologie zukommt, drei Grundformen", p. 200, je souligne.

⁷⁵ *Theorie des Romans*, p. 70-73.

La *perspective* enfin renvoie au point de vue à partir duquel est raconté l'histoire : interne ou externe, selon qu'il se situe à l'intérieur ou à l'extérieur de l'histoire et des événements racontés.

La prééminence respectivement de la perspective, puis de la personne, puis du mode, permettra donc de distinguer :

- la situation narrative auctoriale, où c'est la perspective externe qui domine (type : *Tom Jones*).
- le récit en Je (Ich-ES), où il importe que monde du narrateur et monde du personnage coïncident (type : *David Copperfield*).
- la situation narrative personnelle (Personale-ES), où c'est le mode réflecteur qui est déterminant (type *The Ambassadors*)⁷⁶.

Avec sa *Théorie du Roman*, Stanzel s'applique donc à dynamiser et différencier les types abstraits idéaux dégagés par sa typologie de 1955⁷⁷. L'introduction de trois axes d'opposition binaire lui permet de rendre désormais justice aux formes mixtes, il construit un cercle autour de ces trois axes, cercle jalonné donc par six pôles, qui doit contenir toutes les situations narratives : les trois pôles marqués renvoyant aux situations narratives "pures", entre lesquelles s'intercalent les formes intermédiaires, qui s'échelonnent le long des pôles non-marqués des oppositions. Par exemple, le monologue de Molly dans *Ulysse* de Joyce se situera pour

⁷⁶ *Theorie des Romans*, p.15-16 "Für die Ich-ES ist kennzeichnend, daß die Mittelbarkeit des Erzählens ihren Ort ganz in der fiktionalen Welt der Romanfiguren hat: der Mittler, das ist der Ich-Erzähler, ist ebenso ein Charakter dieser Welt wie die anderen Charaktere des Romans. Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählers. [...] Für die auktoriale ES ist charakteristisch, daß der Erzähler außerhalb der Welt der Charaktere steht; seine Welt ist durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt. [...] In einer personalen ES tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht. Hier blickt der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung. Weil nicht«erzählt» wird, entsteht in diesem Fall der Eindruck der Unmittelbarkeit der Darstellung."

⁷⁷ *Theorie*, p. 14 : "Wenn früher auf die Darstellung der Erzählsituationen als Idealtypen mehr Gewicht gelegt wurde als auf die Beschreibung der unendlich modulierfähigen Zwischenformen und Kombinationen von Erzählweisen [...], so ist es die vordringlichste Absicht der vorliegenden Arbeit, eine Dynamisierung und Differenzierung des Begriffs der typischen Erzählsituationen zu versuchen."

Stanzel sur le pôle non-marqué de l'axe perspective, c'est-à-dire, perspective interne, entre les deux pôles marqués de la Personale Es et Ich-ES : ni Je, ni réflecteur. Un narrateur Je qui ne serait que témoin (type : récit encadré – *Rahmenerzählung* – : *Der Schimmelreiter*), n'est considéré ni comme un Je, ni comme un narrateur auctorial, mais également comme une forme hybride, le pôle non-marqué de l'opposition mode, etc.⁷⁸.

La double exigence d'exhaustivité et de clôture de Stanzel le conduit donc à une représentation de la fiction comme continuum circulaire, et son cercle narratif permettrait une catégorisation effectivement plus nuancée et différenciée des diverses situations narratives. Or il me semble que cette différenciation, a priori très séduisante, se fait au prix d'un nivellement de critères foncièrement hétérogènes, nivellement qui ôte au modèle une grande partie de sa pertinence :

1) A la traditionnelle bipartition de la fiction, Stanzel substitue un modèle triadique qui gomme l'opposition Je/Il. L'opposition de la personne n'est plus qu'une opposition parmi d'autres, une des trois composantes de la médiateté, ni plus ni moins importante que la perspective ou le mode. C'est à mon avis une erreur fondamentale : je postule (et je montrerai) que toutes les dichotomies sont d'abord traversées par celle entre le Je et le Il. En effet :

Le critère de la personne ne permet pas de préjuger de la technique de médiation adoptée, on ne peut faire coexister sur le même plan attitude narrative et type de récit (en Je ou Il) : un Il peut être aussi bien auctorial qu'illusion d'immédiateté, un Je également, ce n'est donc pas un problème de degré de médiateté (*Grad der Mittelbarkeit*) ; on a là affaire à un niveau de description hétérogène par rapport au mode et à la perspective. La composante "personne" ne sert pas à autre chose qu'à établir une différence entre le Ich et le Er, et Stanzel le dit lui-même :

⁷⁸ voir le «Typenkreis» (Diagramm), *Theorie des Romans*, tout à la fin du livre, après la page 339.

Die Seinsbereiche, in denen Erzähler und Charaktere beheimatet sind, können identisch oder getrennt, also verschieden, nicht-identisch sein. Lebt der Erzähler in derselben Welt wie die Charaktere, dann ist er nach der herkömmlichen Terminologie ein Ich-Erzähler. Steht der Erzähler existentiell außerhalb der Welt der Charaktere, dann handelt es sich nach der herkömmlichen Terminologie um eine Er-Erzählung. (p. 71).

Où placer, par rapport à cette définition la Personale ES ? Ce ne peut être sur le même niveau. Stanzel mêle sciemment ce qui est dissemblable :

Si je choisis de regrouper dans un groupe, par exemple pour les besoins d'une photo, les petits devant, les grands derrière, peu m'importe où se trouvent les hommes et les femmes : c'est le critère de la taille qui est déterminant. Je peux remarquer qu'on trouve des hommes de différente taille, aussi bien devant que derrière, mais si je choisissais de les mettre à part, j'annulerai le critère "taille" au profit du critère "appartenance au même sexe". Il ne s'agirait alors pas de spécifier un critère par un autre, mais d'en changer.

Si je choisissais maintenant de mettre tous les hommes d'un côté, toutes les femmes de l'autre, il n'y a aucune raison pour que ne se retrouvent pas au deuxième rang des petits hommes, à moitié cachés par ceux du premier rang, à moins d'avoir au préalable maintenu comme première distinction le critère de la taille. Les critères "taille" et "appartenance au même sexe", si je veux une photo où tout le monde apparaît, non seulement sont hétérogènes, mais hiérarchisés : d'abord la taille, ensuite seulement l'appartenance au sexe.

C'est à mon sens le problème essentiel de la typologie de Stanzel – et peut-être le problème inhérent à toute typologie – : celui des relations entre critères : les critères qu'il propose ne s'additionnent pas, parce qu'ils sont hétérogènes et hiérarchisés. Avant de décider quel degré de médiation est choisi dans un roman, il importe de reconnaître le type de récit (Je ou Il), la distinction "personne" précède obligatoirement les deux autres⁷⁹. On

⁷⁹ Wolfgang Lockemann, dans l'article "Zur Lage der Erzählforschung", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge 15, 1965, 63-84, [repris dans *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, 1978, 268-2698, c'est l'édition que je citerai], écrit ainsi à propos des

attend d'une classification que les critères taxinomiques fonctionnent pareillement pour toutes les classes établies et chez Stanzel, c'est à chaque fois une composante différente qui définit la situation narrative : cela crée une certaine confusion.

– Le modèle triadique de Stanzel, fondé sur des axes d'opposition dont on peut contester la pertinence (cf. infra), fait en revanche insuffisamment cas des critères strictement grammaticaux : à savoir l'emploi du pronom personnel de la première ou de la troisième personne. Ce qui caractérise la fiction épique, c'est de pouvoir représenter les pensées d'une troisième personne en tant que troisième personne (cf. Käte Hamburger : *"Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann."*, *Logik*, p. 73) ; en revanche, présenter et donner à lire des pensées rédigées par un Je n'est pas le seul apanage de la fiction. Stanzel ignore délibérément cet état de faits. Il veut rompre avec la dualité Je/Il des typologies classiques, et introduit pour ce faire une troisième situation typique : la Personale ES. Pour lui, le statut de réflecteur⁸⁰ – qui caractérise la Personale ES – peut être assumé aussi bien par Er/Sie que par Ich. Dans le cercle typologique, la Personale ES jouxte la frontière Ich/Er, ce que Stanzel exprime par l'équation réversible Ich=Er/Sie, Er/Sie=Ich. C'est une équation linguistiquement inadmissible. Aussi proches et semblables que puissent être un narrateur de la première personne et de la troisième personne, le Je et le Il ne relèvent pas du même fonctionnement linguistique.

Dans une Personale ES, le récit est écrit à la troisième personne : ce critère grammatical en fait donc à mon sens non pas une forme hybride, ni récit

critères typologiques de Stanzel : *"Diese Einteilungsprinzipien sind unabhängig voneinander. Die Zweiheit von Er-und Ich-Erzählung bezeichnet einen Unterschied im Bau der dichterischen Welt, weil in beiden Fällen wirklich die Welt des Erzählten auf andere Weise entsteht [...] . Die größere odere kleinere Erzähldistanz [=Modus+Perspektive] ist demgegenüber eine Frage des Erzählstils"*, p. 296, souligné dans le texte.

⁸⁰ *Theorie*, p. 71 Reflektor, Darstellen : *"Spiegelung der fiktionalen Wirklichkeit im Bewußtsein einer Romangestalt, wobei im Leser die Illusion der Unmittelbarkeit seiner Wahrnehmung der fiktionalen Welt entsteht."*

en je ni récit en Il, mais bel et bien une variante du récit à la troisième personne. Personale ES et auktoriale ES s'opposent, en tant que Er-Es, toutes deux à la troisième ES typique⁸¹ : la Ich-ES. Ici encore, Stanzel gomme l'opposition de personne.

2) Par rapport à la composante de la personne, il est clair que mode et perspective se situent, ensemble, sur un autre plan. Ce qui est moins clair, c'est en quoi ces composantes se distinguent : étant admis que le mode renvoie au degré de médiation, de présence, visible ou invisible du narrateur (cf. p. 70-71), que nous apporte de fondamentalement nouveau la notion de perspective, qui elle renvoie au degré de participation/d'inclusion du narrateur à l'histoire (*Grad des Beteiligtseins der Mittlerfigur am Geschehen*, p. 72) : le narrateur visible aura une perspective externe, le narrateur invisible sera dit réflecteur. Excepté cet enrichissement terminologique, je ne comprends pas la nécessité de cette distinction. Les rapports entre le narrateur, l'histoire, les personnages et le lecteur sont ordonnés selon l'axe diegesis-mimesis : que l'on choisisse un couple d'opposition pour le décrire (N. Friedman : telling/showing) ou une triade (G. Genette : focalisation zéro, interne, externe), il est toujours question de la distance que le narrateur module et choisit entre lui, son histoire, ses personnages, le lecteur. Dans un article de 1980, Dorrit Cohn propose d'ailleurs de supprimer la composante "perspective" de la typologie de Stanzel pour ne conserver que la composante "mode"⁸².

Stanzel refuse cette proposition, mais l'explication qu'il donne pour justifier le maintien des deux oppositions binaires mode et perspective ne m'apparaît ni très claire, ni très convaincante :

"Während bei der Unterscheidung der beiden Möglichkeiten des Modus [Erzähler-Reflektor] die Blickrichtung des Lesers vornehmlich auf das Verhältnis

⁸¹ cf. Wolfgang Lockemann, art. cit. p. 294 : "Auch der personale Roman ist, wie der auktoriale, durch eine Trennung der [...] Seinsbereiche [des Erzählers und der erzählten Welt] gekennzeichnet - beide sind Er-Romane -, nur daß der Leser im personalen Roman die Trennung nicht mehr aktualisiert.", p. 294.

⁸² Dorrit Cohn, "The Encirclement of narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*", *Poetics Today* (1980), p. 174ff et 179f.

des Lesers zum Vorgang des Erzählens oder Darstellens zielt, wird bei der dritten Konstituente, Perspektive, die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise der Wahrnehmung der dargestellten Wirklichkeit durch den Leser gelenkt.", p. 72.

J'avoue ne pas voir en quoi "la relation du lecteur au procès de la narration ou de la représentation" diffère fondamentalement de "la manière dont est perçue par le lecteur la réalité représentée".

Si l'on ne cherche pas la cohérence du système de Stanzel dans sa globalité, on lira avec très grand intérêt ses analyses ponctuelles – les chapitres isolés – : en particulier ce qu'il écrit sur le degré zéro de la médiation dans les synopsis, résumés, projets de romans, etc., avec l'absence de médiation en fiction caractérisée par l'emploi du présent (39–67), son chapitre sur le récit en Je (109–148), avec sa définition du récit en Je comme "Identität der Seinsbereiche des Erzählers und der Charaktere", son concept du "Ich mit Leib", sa reconnaissance du statut duel du Ich "das doppelte Ich", etc.

En revanche, je conteste ce qui a fait le succès du livre de Stanzel : le fait qu'il propose trois situations narratives typiques au lieu de deux. Apparemment, un modèle triadique convainc mieux qu'un modèle duel, le légitime besoin de complétude et de clôture qu'on éprouve face à une taxinomie étant satisfait par le continuum du cercle narratif. (Trois exprime la synthèse, l'opposition surmontée, et la figure du cercle renvoie sans équivoque possible à la perfection, l'absence de division). C'est dans le dépassement de l'opposition Je/Il que Stanzel voit le mérite de son modèle : *Dieser Vorzug [dieses Teilungssystems gegenüber monadischen (K. Hamburger) oder dyadischen Systemen] scheint mir vor allem darin zu liegen, daß die triadische Anlage die kontinuierliche Geschlossenheit des Formensystems besonders deutlich herausstellt, während monadische und dyadische Systeme durch frontale Gegenüberstellung der Formengruppen immer zu einer schrofferen Differenzierung tendieren.*" (Theorie, p. 74), et c'est justement ce qui à mon sens l'invalide ... Qui dit bipartition de la fiction en deux tas ne dit pas forcément annuler les correspondances et les affinités

entre les deux types de récit : c'est ce que nous allons voir avec le modèle que propose Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure*.

2. 2. 2. 2. Dorrit Cohn : La Transparence intérieure

La transparence intérieure comme propriété consubstantielle de la fiction épique

La tendance du roman à représenter la vie intérieure de ses personnages n'est pas née avec Joyce, Virginia Woolf et la technique du Stream of Consciousness, ni ne trouve son achèvement ultime avec la volonté des Nouveaux Romanciers à traquer le "tropisme intérieur", comme l'ont suggéré et affirmé nombre d'études récentes ; c'est même une tendance qui lui est consubstantielle, et par laquelle la fiction romanesque se distingue justement des autres types de fictions (dramatique, cinématographique...). Le premier mérite du livre de Dorrit Cohn, qui replace le roman dans une continuité historique, est d'arracher notre vingtième siècle romanesque à sa présomption de nouveauté et d'originalité. De Cervantes en révolte contre les romans de chevalerie au nouveaux romans "anti-behaviouristes", elle constate : le roman ne s'éloigne de la représentation de la vie intérieure que pour mieux la retrouver : *"On pourrait sans doute proposer une théorie décrivant le retour cyclique (ou en spirale) du genre à son intériorité fondatrice, chaque fois que l'activité des personnages devient envahissante, l'univers romanesque surpeuplé, son orientation trop délibérément vériste"*, (p. 22). C'est donc à cette intériorité que Dorrit Cohn consacre toute son étude, rendant ainsi hommage aux travaux mal compris de Käte Hamburger⁸³ :

⁸³ Je rappelle, pour mémoire, que K. Hamburger affirmait : *"Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann."*, Logik, p. 73.

"Le récit de fiction est le seul genre littéraire et le seul type de récit dans lequel il est possible de décrire le secret des pensées, des sentiments, des perceptions d'une personne autre que le locuteur." (p. 20).

Deux types de récit, trois modes de représentation de la vie intérieure

Alors que Stanzel mélangait deux niveaux d'analyse : la personne et le degré de médiation, Dorrit Cohn les sépare soigneusement : en divisant son étude en deux parties, la première consacrée à la troisième personne, puisque c'est le type de narration canonique de la fiction (ce par quoi elle se distingue), la deuxième consacrée au récit à la première personne⁸⁴ ; puis en analysant, à l'intérieur de chaque type de récit, les procédés majeurs par lesquels le narrateur médiatise la fiction, au nombre de trois. Son étude, littéraire, stylistique, psychologique, repose sur l'adoption de critères linguistiques simples. Ce sont en effet les outils syntaxiques des temps verbaux et des personnes qui lui permettent de distinguer trois modes fondamentaux de représentation de la vie intérieure dans le récit. Ces trois modes vont de la présence audible du narrateur à sa disparition, et s'inspirent directement des trois formes du discours rapporté définies par la linguistique :

– le premier, qu'elle nomme *psycho-récit* ou *discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage* correspond à ce que les linguistes définissent comme le discours indirect : c'est en effet la technique la moins directe, celle communément décrite comme narration omnisciente. Il est marqué par l'emploi du temps de la narration (=prétérit/passé simple) et de la troisième personne. Aujourd'hui décrié, ce mode de représentation permet cependant d'assumer des fonctions aussi nombreuses que variées : parce qu'il excède justement le discours intérieur du personnage et requiert commentaires et interprétations du narrateur. Ainsi il pourra aller "*dans le sens de l'ironie ou du lyrisme, de la réduction ou de l'expansion de l'instant vécu, de l'inflation ou au contraire de l'insuffisance verbales*" (p. 26).

⁸⁴ *La Transparence intérieure : La vie intérieure dans le récit à la troisième personne* (p. 37-164)/ *La vie intérieure dans le récit à la première personne* (p. 167-300).

– le deuxième mode, ou *monologue rapporté* renvoie au *discours mental d'un personnage*. C'est le fameux monologue intérieur, désignation que Dorrit Cohn récuse pour deux raisons : par rigueur terminologique, pour supprimer la tautologie ; mais également pour éviter la confusion fâcheuse entre ce mode et les romans post-joyciens. En général, les critiques réservent en effet ce terme aux œuvres du vingtième siècle (et au fameux *Les lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin), et parlent de «soliloque» pour tout ce qui précède *Ulysse*. C'est une distinction historique mais linguistiquement inacceptable : que le discours soit raisonné (soliloque) ou au contraire dépourvu d'articulation logique (monologue intérieur), on retrouve l'emploi conjugué du présent et de la première personne.

– enfin le *monologue narrativisé* ou *discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur* : le discours indirect libre français ou *erlebte Rede* en allemand. C'est la forme la moins étudiée par les critiques anglo-saxons, et cependant la plus complexe, puisqu'elle relève aussi bien du récit que de la citation : "*Comme le psycho-récit, elle emploie la troisième personne et son temps grammatical est celui de la narration, mais comme le monologue rapporté elle reproduit mot à mot l'expression mentale propre au personnage.*" (p. 28).

Qu'apportent ces dénominations nouvelles par rapport à celles plus usuelles de la linguistique⁸⁵ ? Elles prennent en considération le fait que le discours intérieur n'est pas toujours prononcé, et qu'il met en œuvre d'autres «composants» que le langage : "*Ces «composants» ne sauraient se prêter à la citation, directe ou indirecte : ils ne peuvent que faire l'objet d'un récit. L'un des inconvénients de l'approche linguistique est cette tendance qu'elle*

⁸⁵ L'étude de la représentation de la vie intérieure au moyen des techniques du discours rapporté a permis de jeter un pont entre l'analyse littéraire et l'analyse linguistique. Cf. Marie-Hélène Pérennec dans "Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'Ingeborg Bachmann *Simultan*", *Recherches linguistiques, Mélanges en l'honneur de Jean David*, G. Gréciano et G. Kleiber éd., Klincksieck, 321- 333, qui propose de représenter sous forme de continuum les formes du discours rapporté dans *Simultan*, les deux bornes du continuum étant le discours indirect maximal et le discours direct, entre lesquelles s'intercalent les formes de discours indirect libre.

manifeste à laisser de côté tout ce qui dans l'univers de la vie intérieure n'est pas verbalisé, ainsi que tout le problème de la relation entre pensée et discours." (p. 25)⁸⁶.

Ce qui importe, c'est que :

1) **elle prouve qu'il n'y a pas de correspondance bi-univoque entre mode narratif et attitude narrative**⁸⁷. Même s'il affiche certaines préférences, chaque mode peut marquer aussi bien la domination de la situation narrative par le narrateur, sa distanciation résolue d'avec son personnage (=sa *dissonance* ; type Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*), que l'effacement du narrateur derrière son personnage, sa fusion avec lui (=sa *consonance* ; type James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*). Le psycho-récit (la technique la plus indirecte) n'exclut pas la consonance, le monologue narrativisé ("*l'acte de possession d'un être [le personnage] par un autre [le narrateur] porté à son achèvement*"⁸⁸) peut au contraire servir à marquer l'ironie et la distance qui sépare le narrateur de son personnage. Le couple d'opposition dissonance/consonance proposé ici renvoie aux notions connues de distance et de point de vue, et équivaut aux oppositions entre *auktorial* vs *personal* de Stanzel, *vision non focalisée* vs *vision focalisée* (Genette), ou encore du *telling* vs *showing* de la tradition anglo-saxonne (cf. p. 43 note 1). Il n'est que de regarder leur définition :

Ces variations oscillent entre eux types principaux : le premier est dominé par un narrateur bien mis en évidence et qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements ; le second passe par

⁸⁶ On objectera que le terme de discours intérieur, s'il doit renvoyer à autre chose qu'à un discours verbalisé, prête lui-même à confusion et qu'elle aurait dû, de ce fait, articuler ses définitions récapitulatives des trois modes autour d'un autre terme que celui-là : cf. "(1) le psycho-récit, *discours* du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ; (2) le monologue rapporté, *discours* mental d'un personnage ; (3) le monologue narrativisé, *discours* mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur.", (p. 28).

⁸⁷ op. cit., p. 162-163.

⁸⁸ Henry James, *The Art of the Novel*, p. 37, cité dans *La Transparence*, p. 139.

l'intercession d'un narrateur qui reste effacé et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit" (p. 42).

Toutefois, les termes de dissonance/consonance me semblent particulièrement bien choisis, parce qu'ils font des deux instances, narrateur et personnage, un véritable couple, qu'ils les considèrent conjointement, au lieu de s'appliquer, comme les autres, à un seul des deux termes. (En principe le narrateur, sauf le mode *personal* de Stanzel, qui renvoie au seul personnage). Ce sont donc ceux que j'emploierai désormais.

2) **Il n'y a pas non plus de correspondance terme à terme entre type de récit (Je ou Il) et attitude narrative** : les trois modes de représentation de la vie intérieure cités ci-dessus se trouvent aussi bien dans le récit à la troisième qu'à la première personne. "*L'analyse rétrospective d'une conscience, bien que moins «magique», est un élément tout aussi important du roman à la première personne que l'enquête qui dans le roman à la troisième personne se donne pour objet une conscience étrangère*", (p. 29). Dans le récit en Je, ces trois modes changent seulement de dénomination et deviennent alors *auto-récit*, *monologue auto-rapporté* et *monologue auto-narrativisé* dans un récit en Je. (L'argument selon lequel le Je est un gage de liberté – de consonance – plus grande pour le personnage, et le Il au contraire une preuve de la dictature du narrateur est donc invalidé). L'ouvrage de Dorrit Cohn a donc le mérite d'établir un parallélisme entre les deux types de récit, alors qu'on avait au contraire l'habitude d'en souligner les disparités.

3) Tout en soulignant les affinités entre le Il et le Je, elle montre, autour d'une magnifique étude sur le monologue autonome (=monologue intérieur dans un récit en Je), leur incontournable **hétérogénéité**.

S'il ne s'agissait que d'explorer un territoire analogue, dans lequel «il pensait» serait remplacé par «je pensais», le plan de mon étude en deux parties consacrées l'une au récit à la troisième personne et l'autre au récit à la première personne ne conduirait qu'à des redondances. Mais le parallélisme s'arrête dès qu'on dépasse la simple question des techniques fondamentales. (p. 29)

Elle invoque deux distinctions principales :

– l'identité narrateur-héros dans le récit en Je, qui modifie profondément le «climat narratif» : *"Le récit des événements de la vie intérieure est bien plus nettement affecté par ce changement de personne que le récit des événements extérieurs ; [...] ils se trouvent dès lors colorés par ce que David Goldknopf appelle le «surcroît confidentiel» confessionnal increment"* (p. 30, souligné dans le texte). Il est clair qu'on parle différemment selon qu'il s'agit de soi ou et des autres, mais c'est un fait en général largement sous-estimé.

– le statut linguistique différent du monologue intérieur dans le Je et le Il : Dans un récit en Il, le monologue intérieur (je reprends désormais pour plus de commodité la dénomination usuelle), aussi affranchi qu'il se veuille du narrateur, n'aura jamais qu'un statut de citation. Dans un récit à la première personne, en revanche, le monologue intérieur n'a plus le statut d'une technique parmi d'autres, mais constitue un *genre* narratif en lui-même, celui pourrait-on presque dire, du non-récit⁸⁹. C'est par le monologue (autonome) que le récit en Je s'éloigne du récit pour s'approcher du discours (*"le monologue intérieur autonome constitue, paradoxalement, une forme de fiction non narrative. [...] à mesure qu'il s'approche du monologue, le récit perd en chemin ce qui le caractérise comme récit"*, p. 199)⁹⁰, mais un discours qui ne serait plus celui de Benveniste,

⁸⁹ "C'est un domaine [=la vie intérieure dans le récit à la première personne] dans lequel l'étude des techniques utilisées [...] déborde inévitablement sur le vaste problème des genres narratifs, et du récit comme *mode*, le monologue autonome servant de pierre de touche essentielle pour définir ce qu'est «la forme usuelle du récit» en déterminant ce qu'elle n'est pas.", *La Transparence*, Intro. p. 33, "mode" souligné dans le texte, le reste souligné par moi. Lire sur ce problème : Intro, p. 30-33, p. 198-199-201, et surtout p. 213-224 : *Monologue et discours*.

⁹⁰ Ce qui signifie également que, contrairement aux idées reçues, le monologue intérieur n'est pas le procédé le plus à même de rendre compte des pensées non-verbalisées, bien au contraire. Le locuteur, s'il ne parle à personne, doit dans le monologue se parler à lui-même. Sa pensée est forcément mot. Alors que le psycho-récit autorise le narrateur à mettre des mots sur ce qui reste indistinct et confus pour le personnage. Il faut donc inverser le rapport généralement établi entre MI et inconscient, psycho-récit et conscience : *"Plus la technique est directe, plus explicitement verbale est*

puisqu'il aurait perdu en chemin toute volonté de communication. En d'autres termes : le monologue donne au récit en Je une apparence d'immédiateté, d'absence de médiation par un narrateur.

Avantages et inconvénients d'une méthode mi-littéraire, mi-linguistique

Je fais figurer ici le livre de Dorrit Cohn au rang des typologies. Encore faudrait-il préciser que le travail de Mme Cohn, et elle le souligne elle-même, ne doit pas se lire comme tel. Ce n'est pas une typologie avec des exemples, mais ce sont des exemples à partir desquels se dessine une typologie ("Avant-Propos", p. 9 : "*C'est une analyse critique tissée d'une foule de citations à valeur paradigmatique et de commentaires détaillés, mais tenue dans le cadre d'une typologie rigoureuse.*") C'est la perspective littéraire qui prime sur la perspective linguistique.

L'avantage, et non des moindres, est la grande lisibilité de l'ouvrage, beaucoup moins ardu et lourd qu'une œuvre à vocation plus théorique.

En revanche, il faut savoir que les critères typologiques et les définitions sont disséminés au hasard des analyses (voire escamotés) et qu'il est nécessaire de partir à la pêche pour les recueillir, quand on ne doit pas purement et simplement les reconstruire.

Pour ne citer que deux exemples :

– Le plus gênant : D. Cohn travaille sur les affinités et disparités entre récits à la 3ème ou à la 1ère personne, sans que jamais elle ne juge utile de définir les deux types de récit. Elle se contente de reprendre ces catégories comme allant de soi. Parce que de nombreuses études ont été consacrées à la question et qu'il serait superflu d'y revenir ? Par peur de la simplification abusive, de la "*géométrie réductrice des linguistes*" (p. 9), la richesse et la complexité des récits excluant toute définition globale ? Dans tous les cas, le choix d'une bipartition de la fiction, dans un domaine où

l'activité de l'esprit, et plus aigüe, en conséquence, est la conscience en cause. [...] C'est finalement le psycho-récit qui est en mesure de parcourir le plus librement tous les niveaux de la vie intérieure", p. 163.

les typologies abondent, aurait dû, à mon sens, être justifié⁹¹. Elle pressent parfaitement le statut marginal que peut prendre le récit en Je, sa position frontalière entre récit et discours, mais elle limite cette spécificité au seul monologue autonome et prive ainsi son ouvrage, par l'absence d'une mise au point plus générale, d'une grande portée théorique.

– Les trois modes de représentation qu'elle définit se distinguent par des critères syntaxiques très précis : le psycho-récit, par la présence, s'il s'agit de pensées verbalisées, d'un verbe introducteur, d'une complétive objet, par l'emploi d'un temps du passé et la transposition des Je/Tu du discours rapporté en troisième personne. Le monologue rapporté par l'emploi de la première personne et du présent, avec ou sans verbe introducteur, etc Or c'est seulement aux pages 126-127 qu'elle nous montre ce qu'il advient d'une même phrase pour chacune des trois techniques.

De même, elle ne donne les propriétés syntaxiques du monologue rapporté⁹² qu'au cours d'un commentaire à propos de Joyce, soit six pages après avoir abordé ce procédé narratif, et après avoir traité déjà plusieurs autres exemples. Etc.

En fait, les critères lexicaux et syntaxiques qu'elle utilise, pour être précis, gagneraient à être plus clairement détachés des analyses. (Mais peut-être cet éparpillement est-il volontaire, parce que contraignant le lecteur à ne "sauter" aucune des analyses d'exemples, à lire de la première à la dernière page, de peur de passer à côté de quelque chose d'essentiel ...). Le regret que ne soient pas mis plus en valeur les critères linguistiques n'est pas seulement le fait d'une paresse condamnable, il naît de la confusion du général et du particulier, et de la nécessité de débrouiller

⁹¹ Trois ans plus tard, Dorrit Cohn critiquera d'ailleurs la tripartition de Stanzel : "The Encirclement of narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*", *Poetics Today* 2 (1981), 157-182. C'est, entre autres, cette étude, qui aurait poussé le narratologue allemand à redéfinir et re-justifier sa typologie. Cf Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 1985, p. 11, 74. On aurait aimé au moins une allusion à ce problème dans *La Transparence intérieure ...*

⁹² p. 80-81 : "L'aspect nouveau du monologue joycien tend à faire perdre de vue que les signaux syntaxiques les plus évidents pour distinguer récit et monologue sont les mêmes chez Joyce et chez les romanciers antérieurs (changement de temps grammatical, du passé au présent, changement de personne, de la troisième à la première).", je souligne.

seul ce qui relève de l'un ou de l'autre : on retrouve ici le même problème que pour Genette avec *La Recherche* et *Figures III*, mais exacerbé par le nombre d'œuvres citées.

Il est juste cependant de le dire : avec cette méthode d'analyse, on perd peut-être en méthode scientifique, mais pour y gagner en finesse et en subtilité.

CHAPITRE TROIS
LA DUALITE DU JE

Il est possible, lorsqu'on récapitule les positions adoptées par les linguistes, les écrivains ou les narratologues par rapport au récit au Je, de les classer suivant trois grandes orientations :

1) Il y a ceux pour qui le récit ne peut se faire à la première personne.

C'est la définition traditionnelle du genre épique (cf supra 1. 1.), et ce jusqu'à Benveniste qui, dans son opposition histoire/discours, articule sa définition de l'histoire autour des marqueurs : temps verbaux du passé et pronom personnel Il (cf supra 1. 2. 1.) ; également de Hamburger, qui bannit le Je du système de la fiction, et lui assigne une place à l'intérieur du système d'énonciation de la réalité.

2) Il y a ceux pour qui le récit peut se faire indifféremment à la troisième ou à la première personne, sans que cela apporte aucun changement notable.

C'est la position de contestation adoptée récemment par Booth et Kayser, en réaction contre les études sur le point de vue et la perspective narrative qui fleurissent depuis H. James (cf. 2. 2. 1.). Cette position a l'avantage de réhabiliter le Je comme forme narrative, puisqu'elle pose son égalité de statut avec le Il, mais – tout se paie ! – elle lui dénie toute particularité.

3) Il y a ceux enfin pour qui le choix de la forme personnelle détermine la construction du récit, mais qui ne savent pas dire pourquoi.

C'est le cas des écrivains, qui, on l'a vu (cf. 2. 1.), prennent dans leur pratique parti pour l'une ou l'autre forme, mais invoquent de mauvais motifs (au 19ème siècle : le Je comme la forme la moins poétique et la moins souveraine ; au vingtième siècle au contraire – et jusqu'aux années 1950 : apologie du Je au nom de la liberté du personnage ; le Il comme la signature de l'attitude réactionnaire du romancier-démiurge). C'est le cas également des typologies de Stanzel et D. Cohn (cf. 2. 2. 2.) : mais

Stanzel amoindrit l'opposition Je/Il en introduisant à ses côtés la troisième catégorie, hétérogène, de la "personale Erzählung" ; et D. Cohn reprend la bipartition Je/Il sans la justifier.

En ce qui concerne la première position, j'ai montré en 1. 5. que ce qui décidait de l'appartenance au genre fictionnel n'était ni l'emploi de tel ou de tel temps verbal, ni l'emploi de tel ou tel pronom personnel, mais la mise en place d'un pacte romanesque qui implique alors l'absence d'ancrage – d'articulation sur les données Je-Tu-Ici-Maintenant de l'énonciation –. Le récit peut se faire autant avec le Je qu'avec le Il.

La deuxième position, la seule qui ne postule pas de différence structurelle entre le Je et le Il, reste marginale et isolée (elle est le fait de deux théoriciens des années 50-60), et puisque j'ai établi en 2. 2. 3. qu'elle reposait sur un faux postulat, je n'aurai plus besoin d'y revenir.

Il me reste à montrer que l'énonciation fictionnelle en Je se distingue effectivement de l'énonciation fictionnelle à la troisième personne. La démarche que j'adopterai est simple : l'opposition Je/Il est inacceptable si l'on s'en sert pour distinguer deux modes exclusifs d'énonciation, elle acquiert en revanche toute sa pertinence, une fois transposée à l'intérieur même de la sphère de la fiction. L'absence d'ancrage, qui caractérise la fiction, peut en effet prendre deux formes différentes :

- avec le récit en Il, elle est inambiguë et explicite.
- avec le récit en Je, elle cherche à se camoufler et se dissimuler : c'est ce que j'appelle le **pseudo-ancrage**.

Une fois posée cette différence de fond, les différences spécifiques s'éclairent : les propriétés du récit en Je découlent directement de sa nature de déictique. L'opposition Je et Il est certes connue sur le plan linguistique, et a déjà été analysée par des écrivains (l'analyse la plus pertinente que je connaisse est celle de Michel Butor, cf. infra 3. 3. 2.), mais on n'a, curieusement, jamais pensé – du moins à ma connaissance – à marier les deux types de description, à montrer les conséquences et les implications de la nature d'embrayeur du Je en théorie des récits. Parce

qu'elles semblaient aller de soi ? Ce n'est pas si sûr. Il me semble qu'on a omis de donner des preuves linguistiques plus tangibles de la spécificité du Je, parce qu'on considérait les transformations imposées par le choix du pronom personnel dans la relation auteur (narrateur) – personnage – (narrataire) lecteur réel comme négligeables. L'habitude, la longue fréquentation des récits nous ont rendus insensibles aux variations touchant les structures élémentaires. En décrivant dans ma dernière partie de quelle manière notre position, en tant que lecteur, est modifiée face au Je des récits, j'espère remédier à cette négligence.

3. 1. LE RECIT EN JE COMME FORME HYBRIDE

3. 1. 1. Le récit en Je comme forme autobiographique

Il est significatif que l'on ait, jusque dans les années 1970, confondu récit à la première personne et forme autobiographique. Confusion motivée peut-être historiquement – le Je est né avec le picaresque, comme autobiographie fictive –, mais que des siècles de pratique romanesque n'ont pas réussi à dissiper : Benveniste lui-même n'échappe pas à cette imprécision, qui écrit : *"Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique «autobiographique».* *L'historien ne dira jamais je ni tu ni ici ni maintenant, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne je : tu"* (1966 : 239). Les guillemets sont certes là pour signaler l'écart entre l'adjectif employé et la réalité désignée, mais le préalable de cette dénomination est là, manifeste, que vient confirmer l'explication : le Je est impossible pour l'«historien», parce qu'il l'impliquerait en tant que personne. Pour le lecteur commun comme pour le plus averti, le Je renvoie nécessairement à celui qui parle – ici en l'occurrence, celui qui écrit. Le Je fonctionne comme un puissant médiateur de réalité, ce que révèlent des exemples célèbres de mystification littéraire : ce sont les chants épiques d'*Ossian* (1760), ou *Les Lettres portugaises* (1669), écrits à la première personne, et pour lesquels

deux siècles seront nécessaires pour en découvrir le statut fictionnel... L'auteur des chants qui avait enthousiasmé l'Europe entière n'était pas Ossian, le fils du barde et guerrier légendaire Fingal, mais le fils d'un fermier qui se destinait à être pasteur ; et les poignants accents de l'amour de la femme délaissée n'étaient pas le fait de la religieuse portugaise Mariana Alcoforado, mais de l'écrivain et homme de Cour français Guilleragues... C'est l'emploi du Je qui a rendu possible cette mystification sur plusieurs siècles : jamais le Il n'aurait pu produire cet effet de «réel», de «vrai», d'«authentique», qu'a généré, en l'absence de tout pacte romanesque, le Je de ces écrits. Et en effet : de quels moyens dispose le lecteur, en dehors de l'étude du style, et de la mise à jour d'une configuration narrative propre au récit (cf. l'étude de Léo Spitzer sur *Les Lettres*¹), pour démasquer un Je fictif qui se prétend un Je réel ? D'aucun. C'est ce que constate Jean Starobinsky, dans son étude sur l'autobiographie :

Non seulement l'autobiographe peut mentir, mais la «forme autobiographique» peut revêtir l'invention romanesque la plus libre : les «pseudo-mémoires», les récits «pseudo-autobiographiques» exploitent la possibilité de narrer à la première personne une histoire purement imaginaire. Le *je* du récit n'est alors assumé «existentiellement» par personne ; c'est un *je* sans référent qui ne renvoie qu'à une image inventée. **Pourtant le *je* du texte est indiscernable du *je* de la narration autobiographique «sincère».** On en conclut aisément que, sous l'aspect de l'autobiographie et de la confession, et malgré le vœu de sincérité, **le «contenu» de la narration peut fuir, se perdre dans la fiction, sans que rien n'arrête ce passage d'un plan à un autre, sans qu'aucun indice non plus ne le révèle à coup sûr.**² (je souligne)

Le Je, fondamentalement, par sa nature, peut en fiction générer le flou et l'indétermination, si l'on ne s'en tient qu'au seul texte. Parce qu'il implique l'identité du narrateur et du personnage, il peut choisir de

¹ C'est Leo Spitzer qui a mis à jour la construction rigoureuse de cette suite de *Lettres*, comparable à une tragédie classique en cinq actes, ce qui en démontre le caractère fictionnel. Cf. "Les *Lettres portugaises*", *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, p. 210-247.

² Jean Starobinsky, "Le style de l'autobiographie", *Poétique* 3, 1970, p. 258.

s'inscrire dans un espace ambigu, entre réel et fiction, qui interdit au lecteur de répondre avec certitude à la question : mais qui parle ici ? Ainsi, si des générations de lecteurs ont confondu Marcel et Proust, c'est parce que le narrateur laisse volontairement en suspens la question de son identité, et choisit de plus de porter le même prénom que l'auteur³. Le Je entretient l'équivoque.

3. 1. 2. Le récit en Je comme imitation de formes non littéraires

Il faut expliquer cette équivoque.

Lorsqu'on examine l'histoire du récit en Je, on constate que c'est, au départ, une technique par laquelle l'auteur entend imiter une forme qui n'est pas celle de la fiction : autobiographie, lettres, mémoires, journal... toutes ces formes ont en commun de n'être pas spécifiquement littéraires, mais au contraire ancrées dans le système d'énonciation de la réalité. Le récit en Je s'approprie ces formes, et les détourne vers la fiction. Un peu comme un coucou, qui, grandissant dans un nid de mésanges, et bien que nourri exclusivement par ses parents adoptifs, reste toujours un coucou, le récit en Je, quelles que soient sa dette et ses obligations envers ses formes d'emprunt, ne se défait jamais de son appartenance au genre fictionnel. Ce n'est pas parce que le Je se prétend réel qu'il l'est. Cela paraît évident, et pourtant c'est de cette confusion que découlent l'ostracisme contre le Je – comme forme mineure ou antipoétique (cf. supra Gottfried Keller 2. 1. 3. note 23, qui s'excuse de l'emploi du Je dans son *Henri le Vert* : "*die autobiographische Form [ist] zu unpoetisch und schließt die souveräne Reinheit und Objektivität der wahren Dichtersprache aus ; [sie] ist der Beweis vom Vorhandensein eines*

³ Philippe Lejeune, 1970, p. 29, remarque à propos de la *Recherche* : "D'une part, le pacte romanesque n'est pas clairement indiqué au début du livre, si bien que d'innombrables lecteurs se sont trompés en confondant l'auteur Proust avec le narrateur ; d'autre part, il est vrai que le narrateur personnage n'a aucun nom, – sauf une seule fois où, dans un même énoncé, il nous est proposé comme hypothèse de donner au narrateur le même prénom qu'à l'auteur [...]. Cette bizarre intrusion d'auteur fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu. "

Grundmangels") – et, en narratologie comme en linguistique, son exclusion du genre narratif. Comme si le degré de littéarité du Je pouvait être amoindri par la relation trop étroite qu'il entretient avec le non-littéraire ! On doit bien garder à l'esprit ce fait simple, et pourtant régulièrement oublié : le récit en Je ne peut pas perdre sa littéarité et son statut de récit par l'imitation de formes non-fictionnelles. Michal Glowinski, dans un article paru dans *Poétique*, décrit le récit en Je comme un procédé de mimésis formelle et en explique ainsi le fonctionnement⁴ :

Le récit à la première personne relève de la **mimésis formelle** : c'est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire. [...] ce que j'appelle «imitation» ne consiste pas en un simple transfert de règles structurelles fonctionnant dans le cadre d'un type de récit donné pour les mettre en œuvre dans le cadre d'un récit de type différent. **Il n'y a pas de subordination totale de la forme «imitante» à la forme «imitée»**. [...] la mimésis formelle ne se fonde donc jamais sur une assimilation totale ou sur un transfert complet des principes structurels d'un mode d'expression dans un autre. Elle se ramène plutôt à un ensemble d'analogies qui doivent suggérer l'identité, mais en même temps témoigner de l'impossibilité d'atteindre cette identité. **La mimésis formelle ne consiste donc pas, pour une forme littéraire, à se soumettre à des formes d'expression extra- ou paralittéraires.**

Imiter n'est pas être : le récit en Je, même s'il emprunte sa forme au système d'énonciation de la réalité, ne devient jamais un énoncé de réalité. C'est l'erreur qu'a commise Käte Hamburger dans *Die Logik der Dichtung* qui exclut de la fiction le récit à la première personne, parce qu'elle étend à la forme imitante (le roman en Je) les propriétés constitutives de la forme imitée (l'autobiographie, les lettres, les mémoires).

⁴ Michal Glowinski, "Sur le roman à la première personne. Document", texte écrit en 1967, et paru en France en 1987, dans le numéro 72 de la revue *Poétique*, p. 497-506. Les pages les plus intéressantes sont justement celles où il traite du Je comme *mimésis formelle*, p. 500-504.

Käte Hamburger oppose en effet récit en Il et récit en Je en vertu de la loi tautologique qui caractérise la fiction : est fictif tout énoncé prononcé par un sujet fictif. Le récit en Je, en tant que forme originellement autobiographique ("[Die Ich-Erzählung] *hat ihren Wesensursprung in der autobiographischen Aussagestruktur*", p. 246), et dont la source serait par conséquent un réel sujet d'énonciation ("*Das Ich der Ich-Erzählung ist ein echtes Aussagesubjekt*", p. 247), ne satisfait pas à cette définition. Toute sa démonstration repose donc sur une fausse équation (récit en Je = autobiographie) qui instaure une relation d'identité entre deux formes liées certes par une relation mimétique, mais qu'on doit cependant résolument distinguer. Le Je, on va le voir avec Philippe Lejeune, n'est pas le garant de l'autobiographie, et ne suppose donc pas plus un sujet réel d'énonciation que ne le fait le récit à la troisième personne.

Si l'on écarte cette erreur, la description du récit en Je que fait Käte Hamburger devient tout à fait pertinente, qui voit en lui un énoncé de réalité feint ("*fingierte Wirklichkeitsaussage*") :

Wie die Ballade ihre fiktionale Struktur in das lyrische Gebiet mitgenommen hat, so die Ich-Erzählung die ihre, die Struktur der Aussage, in das epische Gebiet [...] Denn es gehört zum Wesen jeder Ich-Erzählung, daß sie sich selbst als Nicht-Fiktion, nämlich als historisches Dokument setzt. (p. 246)

[Die Ich-Erzählung] ist eine *Mimesis der Wirklichkeitsaussage*. (p. 260, souligné dans le texte)

Le concept de feintise qu'elle établit alors recoupe exactement celui de «pseudo» que je propose moi-même pour distinguer la fiction qui se camoufle (le Je et l'apparence de l'ancrage) de la fiction qui s'affiche (le Il et l'absence visible d'ancrage), mais la définition qu'elle en donne reste trop intuitive, et peut être très facilement contestée et rejetée :

Der Begriff des Fingierten [...] bezeichnet die Stelle des Dichtungssystems, an dem die Ich-Erzählung ihren logischen Ort hat. [...] Der Begriff des Fingierten bedeutet ein Vorgegebenes, Uneigentliches, Imitiertes, Unechtes, der des Fiktiven dagegen die Seinsweise dessen, was nicht wirklich ist; der Illusion, des Scheins, des Traums, des Spiels. p. 247.

Là encore, l'erreur de Hamburger est de poser que le feint est constitutivement différent de ce qui est fictif. Le concept de "feint" est pour elle un terme qui, sur une échelle scalaire dont les deux bornes seraient [réel] et [fictif], serait très proche du [réel], mais sans coïncider avec lui. Elle relève en effet divers degrés de feintise, suivant lesquels elle échelonne les différentes formes de récit en Je, de l'autobiographie réelle au roman-mémoires, forme déjà épico-fictionnelle, entre lesquels s'intercaleraient le roman par lettres et le journal intime. Ce faisant, elle pose un continuum inacceptable. Un énoncé ne peut pas être plus ou moins réel, ni plus ou moins fictif : à part l'autobiographie, toutes les formes citées par Hamburger appartiennent à la fiction.

Le grand mérite de Hamburger, après celui d'avoir défini le statut de la fiction, est d'avoir reconnu le statut mimétique du Je. Mais elle n'a pas su l'expliquer – la justification du concept de feintise (ou de pseudo) pour le Je est ailleurs que dans cette fausse opposition feint-fictif ; et surtout elle en a tiré de fausses conclusions : en plaçant le Je du mauvais côté de la frontière qu'elle trace entre réel et fictif. A cause de cette erreur, l'ensemble de sa théorie a été violemment controversé, voire rejeté. Alors qu'il suffit de subsumer ses réflexions sur l'opposition Je/Il sous le concept englobant de fiction pour qu'elles retrouvent toute leur valeur⁵.

Michal Glowinski décrit lui en revanche parfaitement le fonctionnement du récit en Je comme mimésis formelle, et l'impossible adéquation entre forme imitante et imitée, mais sans pouvoir fournir de preuves linguistiques suffisantes de cette impossibilité. Il cite certes le cas étrange des citations littérales dans le récit à la première personne, qui, parce que physiquement invraisemblables (quel être humain normal pourrait au mot près citer les paroles qu'il a prononcées, ou entendues prononcer,

⁵ J'ai d'autant plus à cœur de souligner les mérites de Hamburger, que j'ai moi-même dans le passé vu dans cette opposition feint-fictif une des preuves qui invalidaient sa théorie (cf. E. Prak, DEA, "Critique de Hamburger", *Dialectique présent-passé dans *Kassandra de Christa Wolf**, sous la direction de Mme Pérennec, p. 59-60). Pour une réhabilitation de Hamburger, on se reportera à l'article intéressant, mais sinueux, de Wolfgang Lockemann : "Zur Lage der Erzählforschung", *Zur Struktur des Romans*, Bruno Hillebrand éd., Darmstadt, 1978, 267-297.

il y a de cela des années ?), nous rappelle le caractère fictionnel du narrateur (*"Des citations de longueur substantielle dans le roman à la première personne font du «je» qui parle une entité proche du narrateur omniscient, et par là entraînent des complications importantes"*, p. 503) ; mais il nomme là, à mon sens, un symptôme plus qu'une cause structurelle, un effet secondaire qui peut aussi bien être absent – les longues citations introduites par «je me disais à moi-même», «je pensais», «je me dis alors» sont devenues rares dans le roman moderne, qui leur préfère les citations narrativisées⁶.

Le fonctionnement de la mimésis formelle est à chercher dans le fonctionnement spécifique du Je, et dans sa particularité par rapport au Il. La linguistique nous fournit alors les deux outils conceptuels qui justifient la place particulière que le Je occupe au sein de la fiction : ce sont les deux concepts d'embrayeur (le récit en Je comme attestation de réalité) et de polyphonie (le récit en Je comme double énonciation).

3. 2. LE JE ET LE REGNE DU PSEUDO

3. 2. 1. Le Je comme embrayeur

3. 2. 1. 1. Définition

Lorsque Kayser et Booth prétendent que le Je et le Il sont équivalents dans les récits, ils ont raison sur un point : équivalents en ce qui concerne le degré de fictivité. Le Il n'est pas plus fictif que le Je. En

⁶ Dans la *Transparence*, D. Cohn signale que ce procédé de l'auto-citation, en raison de son invraisemblance, et de son ambiguïté (à moins de dire expressément avant : *"je me disais à moi-même"*, qui est une formule pesante, on pourrait croire que ces pensées passées, parce que rapportées au présent de la citation directe, sont celles du narrateur au moment où il les cite) n'est plus guère utilisé dans les romans «autobiographiques» modernes. *"La technique du monologue auto-rapporté se heurte à plusieurs obstacles [...]. C'est la raison pour laquelle le monologue rapporté n'est pas la technique favorite des romans autobiographiques modernes, sauf dans des romans comiques [...]"*, p. 186.

revanche, ils méconnaissent complètement le fonctionnement en langue de ces deux «pronoms personnels». Ce n'est pas une simple impression subjective si, en tant que lecteur, je me sens plus impliqué, directement concerné et interpellé par le Je, si je crois devoir imputer la responsabilité discursive de ses énoncés à l'auteur même, si j'imagine que le personnage qui dit Je est plus proche de son auteur que celui qui dit Il : le Je est un embrayeur, le Il ne l'est pas. Par le terme d'embrayeur (traduction du mot anglais *shifter* proposé par Jakobson dans son article fondateur, "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe", *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, 176-196), on renvoie depuis Jakobson à cette catégorie de mots de la langue qui exigent, pour être compris, qu'on les rapporte aux paramètres spécifiques de la situation d'énonciation : qui parle à qui (Je-Tu), où et quand (Ici-Maintenant) ; en d'autres termes, ils nécessitent un ancrage – ils embrayent⁷ – sur la situation d'énonciation. Le Je d'un graffiti qui clame "Je t'aime !" sur les murs ne peut être identifié, il renvoie potentiellement à n'importe quel «tagueur» amoureux – à moins qu'il ne soit signé d'un prénom ou d'une initiale. Ce qui ne signifie pas que le mot «Je» soit vide de sens ; Je renvoie toujours au sujet de l'énonciation, simplement ce sujet est variable : il n'a pas de référent stable. A la différence d'un mot comme «table» qui peut être défini aussi bien en extension (la classe d'objets «table»), qu'en compréhension (Petit Robert : "*Objet formé essentiellement d'une surface plane horizontale, généralement supportée par un pied, des pieds, sur lequel on peut poser des objets*"); l'embrayeur n'a qu'une compréhension. Je et Tu ont la même extension – tous les individus capables de parler – et pourtant sont distincts par leur signifié : Je renvoie au destinataire, et Tu au destinataire du message.

"On a souvent pensé que le caractère particulier du pronom personnel et des autres embrayeurs résidait dans l'absence d'une signification générale unique et constante. [...] Chaque embrayeur, cependant, possède une signification

⁷ Je préfère ici le terme d'embrayeur à celui de déictique, parce qu'il me semble plus «parlant» pour un non-linguiste.

générale propre. Ainsi «je» désigne le destinataire et «tu» le destinataire du message auquel il appartient." Jakobson, 1963 : 179⁸

On va dire : mais quelle est la différence avec Il, Il non plus n'a pas de référent stable (de «denotatum»), et ne peut être compris en dehors d'un acte d'énonciation particulier. La différence, c'est que Il ne nécessite pas d'ancrage : il renvoie, non pas à un hors-texte, mais au texte lui-même : c'est le contexte linguistique avant – ou après – qui permet d'attribuer au Il un signifié. Lorsque, en tant que lecteur, nous confondons Goethe et Werther, c'est parce que l'emploi de la première personne nous invite à chercher le référent en dehors du texte lui-même. Nul besoin en revanche de rapporter un récit en Il aux paramètres Je-Tu-Ici-Maintenant de la situation d'énonciation : le Il est identifiable sans sortir du texte. Pas le Je. En sa qualité d'embrasseur, le Je fonctionne donc comme attestation de réalité.

3. 2. 1. 2. Faux ancrage et fausse attestation de réalité.

Dans un récit en Il, le narrateur n'est pas représenté, il est une voix désincarnée, surgie d'on ne sait d'où, qu'on peut oublier même complètement pour peu qu'elle adopte le point de vue des personnages (attitude de consonance). Même dans les tonitruantes «intrusions d'auteur» (de narrateur, faudrait-il dire), le récit en Il fait l'impasse sur les conditions de sa production. Le récit à la première personne en revanche se dote de tous les paramètres nécessaires à l'ancrage : il n'est plus une voix, mais un sujet : avec un corps et une identité (das «*Ich mit Leib*» de Stanzel⁹), défini dans l'espace et le temps.

⁸ Pour une étude du fonctionnement des déictiques (personnels, temporels, spatiaux) on peut se reporter à l'analyse de C. Orecchioni au chapitre 2 de *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980. Pour une description synthétique, cf. Maingueneau, 1990, p. 3-5.

⁹ Stanzel, 1985³, p. 123-124 : "*Der Ich-Erzähler unterscheidet sich [...] vom auktorialen Er-Erzähler durch die körperlich-existentielle Verankerung seiner Position in der fiktionalen Welt. Mit anderen Worten, der Ich-Erzähler verfügt über ein «Ich mit Leib» in der Welt der Charaktere, der auktoriale Erzähler, der ja auch «ich» sagt, wenn er sich auf sich selbst bezieht, verfügt dagegen weder innerhalb noch außerhalb der fiktionalen Welt der Charaktere*

On sait qui écrit le récit, quand et où : c'est Werther qui écrit des lettres à Wilhelm ; c'est Jane Eyre mariée à M. Rochester qui se penche sur son passé ; c'est Roquentin, venu à Bouville pour écrire une biographie de M. de Rollebon, qui consigne ses pensées dans des cahiers ; c'est Cassandre à Mycènes qui se raconte sa vie avant de mourir ; c'est Stiller qui tient son Journal en prison ; ce sont les Ecrits sinistres d'Abel Tiffauges, etc... Le récit en Je, en établissant une identité entre le narrateur et le personnage, choisit de simuler les conditions de production de l'énoncé de réalité¹⁰ : celui qui écrit – ou parle (*La chute* de Camus) ou pense (tous les monologues intérieurs) – est également celui dont on parle ; et lorsque d'autres personnages entrent en scène, le Je ne pourra jamais parler d'eux qu'en tant qu'«objets» : le Je d'un récit, contrairement au Il omniscient, ne peut avoir accès à d'autres consciences qu'à la sienne.

La définition de la fiction de Hamburger, telle que la reprend Dorrit Cohn : "*Le récit de fiction est le seul genre littéraire et le seul type de récit dans lequel il est possible de décrire le secret des pensées, des sentiments, des perceptions d'une personne autre que le locuteur.*" (p. 20) semble ici n'avoir plus cours ; les critères de fictionnalité (l'utilisation de verbes de pensée au prétérit et à la troisième personne ("*Er dachte*" etc...) deviennent effectivement caducs avec le Je. Avec le Je, Hamburger a eu raison de le dire, la structure sujet-objet du système énonciatif remplace la fonction narrative fluctuante, qui pouvait s'investir en autant de Je-Origines qu'il y avait de personnages. Tout est vu par et à travers un seul sujet : le Je. Les contraintes de la vraisemblance imposent au narrateur de toujours justifier son savoir, surtout s'il s'agit de pensées autres que les siennes : il se trouvait là au moment de la discussion, il a une mémoire prodigieuse et exceptionnelle, qui lui permet de se souvenir de dialogues qui ont

über ein solches «Ich mit Leib»".

¹⁰ Il arrive d'ailleurs que la date et/ou le lieu ne soient pas précisés : Le Journal de Roquentin, par exemple, n'est pas daté – mais il est précisé dans l'avertissement des éditeurs qu'il commence au début de l'année 1932 ; le monologue de Cassandre, personnage mythique, ne peut être rapporté au temps référentiel. Il demeure que le narrateur, parce que doté d'un corps, renvoie aux conditions de production de l'énoncé : à l'énonciation, dimension qui reste totalement occultée avec le Il.

eu lieu des années auparavant, ou il tient ses connaissances d'un témoin qui lui a raconté, etc. ... : "Dans le récit à la première personne, le fait que le narrateur dispose d'une information est aussi important que le fait qu'il en soit privé." (Glowinski, art. cit. p. 468). L'identité narrateur-personnage fonctionne donc comme attestation de réalité, mais s'avère également la contrainte la plus lourde pour le récit en Je. La subjectivité du Je est sa force, mais aussi, c'était déjà le constat de Spielhagen un siècle plus tôt, sa plus grande faiblesse :

Der Dichter, der zugleich der Held, d. h. ein Mensch ist und nicht an eine Gottheit oder eine abstrakte göttliche Kraft appellieren darf – muß diese seine Gegenwart, dieses sein Wissen in jedem einzelnen Falle legitimieren. **Der Ich-Roman ist von Anfang bis Ende ein Kampf um diese Legitimation.**¹¹

Un exemple suffira à montrer quelle forme peut adopter ce combat pour la légitimité. Dans *Kassandra*, Ch. Wolf résout d'une manière originale la limitation qu'impose la subjectivité du Je-narrateur : elle met en relief les dons de voyance du personnage, qui compensent alors avantageusement son savoir lacunaire. Voici par exemple comment Cassandre décrit la mort d'Hector, à laquelle elle-même n'a pas assisté :

Nie mehr, Hektor, Lieber, habe ich ein Mann sein wollen. Oft jenen Mächten, die für das Geschlecht der Menschen einstehn, gedankt, daß ich Frau sein darf. Daß ich an dem Tag, an dem du fallen würdest, wie wir beide wußten, nicht dabeisein mußte, das Schlachtfeld meiden konnte, auf dem Achill erneut sein Wesen trieb, nachdem sein Liebesfreund Patroklos von den Unseren getötet war. [...] **Ich weiß nicht, wie es vor sich ging; nie durfte jemand mir davon sprechen**, auch Aineias nicht, der dabei war, doch um den ich mich nicht sorgte. **In der tiefsten Tiefe; im innersten Innern, da wo Leib und Seele noch nicht geschieden sind und wohin kein Wort, auch kein Gedanke reicht, erfuhr ich alles über Hektors Kampf, Verwundung, seinen zähen Widerstand und seinen Tod. Ich war Hektor, das ist nicht zuviel gesagt**, weil: ich war mit ihm verbunden, viel zu wenig sagte. Achill das Vieh hat ihn, hat mich erstochen, verstümmelt, am Gehenk des Aias viele Male um die Burg

¹¹ Friedrich Spielhagen, "Der Ich-Roman", *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, 1883, repris dans *Zur Poetik des Romans*, V. Klotz éd., Darmstadt, 1965, p. 157.

geschleift. Ich war lebend, was der tote Hektor wurde: ein Klumpen rohes Fleisch. Fühllos. KE, 131.

La fusion de Cassandre avec son frère Hector, ici présentée comme le résultat d'un processus de com-passion, d'union mystérieuse et indéfinissable, lui permet en fait de rendre compte, tout en restant crédible, du combat dont elle n'a pas été témoin. La voyance lui tient lieu d'omniscience.

En résumé : le Je reproduit la structure de l'énoncé de réalité ; il donne au narrateur un corps ; il le dote de tous les éléments qui caractérisent l'être humain (subjectivité, faillibilité etc...), mais il ne peut pas l'arracher à sa condition de créature fictionnelle, de, selon le mot de Valéry «vivant sans entraille». Le Je du récit ne devient jamais un véritable sujet d'énonciation (C'est l'erreur de Hamburger, *Logik*, p. 247 : "*Das Ich der Ich-Erzählung ist ein echtes Aussagesubjekt*") : parce qu'il ne doit jamais être confondu avec le Je de l'auteur. Dans le récit en Il, cette confusion, si elle existe (les fameuses intrusions d'«auteur»), ne porte pas à conséquence : les personnages, restent, de toute façon, marqués par le Il du sceau de la fiction, et placés à distance du narrateur. Dans le récit en Je, la confusion est rendue facile par l'emploi du même pronom personnel, qui masque le caractère duel du discours littéraire. Il suffit d'essayer de raconter les aventures d'Ulysse à un enfant de trois ans, sans changer le Je en Il, pour comprendre la complexité du Je en fiction : à moins d'être précédé de constants "Ulysse pensa/ Ulysse se dit", le Je est générateur de confusion, parce qu'il peut être rapporté à celui qui parle réellement et dit Je : non pas au héros d'Homère, mais à la mère ou au père. Pour les jeunes enfants, seule la forme narrative du Il est parfaitement intelligible.

3. 2. 2. La polyphonie du Je

Toutes les conceptions qui refusent au Je le droit d'être fictionnel ou qui voient en lui la marque de la forme autobiographique commettent en fait

cette erreur que fait le tout jeune enfant, pour qui le Je est unique, et d'abord et avant tout celui qui parle. Elles reposent toutes sur le postulat de l'unicité du sujet parlant, ne conçoivent le Je que comme Je-Origine réel, que comme embrayeur qui ancre le texte sur les données Je-Tu-Ici-Maintenant de la situation d'énonciation. (Benveniste, 1966 : 228 : "«Je» désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de «je» : disant «je», je ne puis ne pas parler de moi" ou encore p. 252 : "[Je est une] instance unique par définition, et valable seulement dans son unicité. [...] Je est «l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je»".) Le propre du discours littéraire est justement de scinder le Je en plusieurs parts, d'imposer une distinction obligatoire entre l'auteur, producteur physique de l'énoncé, instance extratextuelle et «réelle», et le narrateur, instance textuelle et fictive (auxquels correspondent, du côté de la réception, le lecteur invoqué, instance textuelle et fictive, et le lecteur réel, extratextuel) : le discours littéraire est, par définition, polyphonique ; de ce premier type de polyphonie qu'a défini Ducrot au chapitre VIII du *Dire et du dit*¹².

Ducrot a emprunté aux travaux de Mikhaïl Bakhtine¹³ sur le roman le concept de polyphonie, et élaboré la théorie selon laquelle tout discours, prononcé par le même sujet énonciateur, peut cependant laisser entendre plusieurs voix. "C'est l'objet propre d'une conception polyphonique du sens que de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix.", p. 183. Il distingue plusieurs formes de polyphonie : la première, celle qui nous intéresse ici, est une «double énonciation», et permet de séparer le sujet parlant du locuteur d'un énoncé, le producteur physique de l'instance discursive. Il s'agit, dit-il, de ne pas confondre "le locuteur – qui, pour moi, est une fonction discursive – avec le sujet parlant – qui est un élément de l'expérience." (1984 : 198)¹⁴.

¹² "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", Chapitre VIII dans *Le Dire et le dit*, Minuit, p. 171-233.

¹³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970. Voir aussi Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*, Seuil, 1981.

¹⁴ S'ajoute, pour le récit en Je, un deuxième type de polyphonie, à l'intérieur du texte même : celle qui nous fait distinguer entre le Je narrateur et le Je personnage, le Je

En fiction, Je est toujours un autre ; mais le pouvoir d'authentification du Je est tel, qu'il a fallu attendre les années 1970 pour que cette dualité soit parfaitement reconnue. Le livre de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, a clarifié les choses, qui rappelle la nécessité de "dissocier le problème de la personne de celui de l'identité" (1975 : 19). On peut très bien, dit-il, écrire une autobiographie à la troisième personne – il cite le cas de César –, ou vouloir écrire sa vie en disant "tu"¹⁵, de même qu'on peut se servir de la première personne dans un récit autre qu'autobiographique – récit de témoin, par exemple. Toutes ces exceptions "interdisent de confondre les problèmes grammaticaux de la personne avec les problèmes de l'identité". (p. 17). Seule la double équation auteur = narrateur, et narrateur = personnage définit l'autobiographie.

Le récit en Je simule la réalité parce qu'il transforme le narrateur désincarné du récit en Il en un sujet d'énonciation, ancré dans un espace et un temps. Ce qui interdit en revanche de considérer le Je comme un Je-Origine réel, c'est que le narrateur n'est pas l'auteur et n'a d'autre réalité que celle que lui confère le texte. Le Je-narrateur aura beau porter un nom, avoir une histoire et une identité, être le reflet sur la scène du livre de celui qui l'a créé : il reste un être de papier. C'est en cela que le récit en Je reste fictif.

narrant et le Je narré. C'est pour Ducrot la polyphonie qui superpose les voix du locuteur et de l'énonciateur. Il les définit comme suit :

"...j'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de l'énoncé. C'est à lui que réfèrent le pronom je et les autres marques de la première personne." (p. 193) : le Je narrateur.

"...le sens de l'énoncé, dans la représentation qu'il donne de l'énonciation, peut y faire apparaître des voix qui ne sont pas celles d'un locuteur. J'appelle «énonciateurs» ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils «parlent», c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles." (p. 204). : le Je-personnage, quand il se distance du narrateur.

¹⁵ Voir dans *Kindheitsmuster* de Ch. Wolf l'impossibilité de dire "je" pour la narratrice-personnage principal, qui n'y parvient qu'à la dernière page, et jusqu'à la fin, l'éclatement de l'identité en deux pronoms personnels, "tu" et "elle".

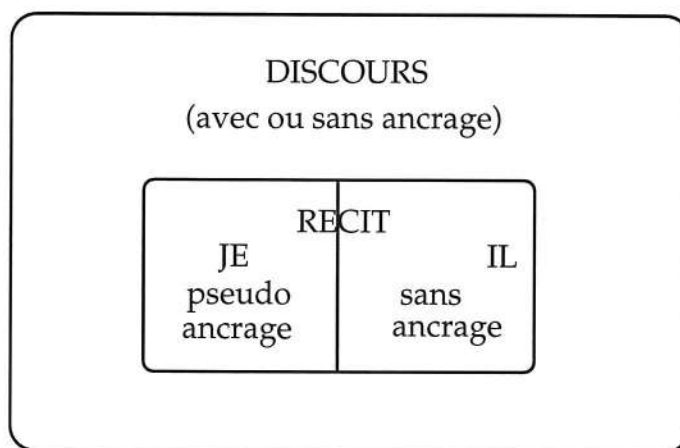
Je définirai donc le le récit en Je comme un récit qui associe, pour les trois termes auteur-narrateur-personnage, une double relation d'identité et d'altérité :

– il signale l'identité, à l'intérieur du texte, des deux instances séparées dans le récit en Il, le narrateur et le personnage. C'est cette identité qui fonctionne comme attestation de réalité.

– cette relation d'identité ne doit pas faire oublier la relation d'altérité, le dédoublement des instances énonciatives qui caractérise tous les textes fictionnels, entre l'auteur, être réel, et le narrateur, instance fictive de discours. Le dédoublement auteur/narrateur rend caduc l'attestation de réalité du Je, et en révèle la nature de faux : de pseudo.

La frontière qui sépare le discours normal du discours fictionnel est infranchissable, et le Je, même en sa qualité d'embrayeur, ne peut la suspendre. Cependant, au sein de la fiction, il occupe un espace à part, parce qu'il transpose les règles du système énonciatif dans un territoire normalement caractérisé par l'absence d'ancrage. Je compléterai donc l'opposition entre discours et récit, proposée en 1. 5. 3., en y ajoutant, à l'intérieur de la sphère fictionnelle, l'opposition Je/Il, comme une opposition entre pseudo-ancrage¹⁶ et absence d'ancrage caractérisée :

¹⁶ Pour Laurent Danon-Boileau dans *Produire le fictif*, Klincksiek 1982, qui s'inspire des travaux d'A. Culioli, l'autosuffisance des données spatio-temporelles dans le récit correspond à un ancrage de type anaphorique (ce que j'ai appelé absence d'ancrage). L'ancrage dans le discours relevant lui de la deixis : "Ainsi ce que vise le concept d'histoire n'est pas simplement un "effacement des repères issus de l'énonciateur". C'est beaucoup plus un changement du système de la détermination : on abandonne le repérage déictique propre au discours pour le repérage anaphorique" , (1982 : 97). Les définitions qu'il donne de la deixis et de l'anaphore recourent a priori mes propres positions : "Notre conclusion sur la dichotomie «discours/histoire» sera donc [...] la suivante : toute mise en place référentielle peut être effectuée par deux types distincts d'opération. L'un de ces types met en jeu les images de l'événement énonciation (deixis) tandis que l'autre repère les éléments de l'énoncé les uns par rapport aux autres, compte non tenu du rapport que peuvent entretenir les éléments repères avec les images de l'événement énonciation (anaphore).", (1982 : 94, je souligne). L'accord reste partiel : en particulier sur l'interprétation à donner dans les textes Je+PS : récits à la première personne. Lui voit dans les textes Je+PS la mise en œuvre d'un double repérage : à la fois déictique (pour le Je) et anaphorique (pour le PS). Pour moi, c'est justement le fonctionnement "faussement" déictique du "je" dans le



3. 3. LES PROPRIETES DU JE

Le Je tire de sa qualité d'embrayeur des propriétés qui, s'il les exploite, le démarquent radicalement du récit à la troisième personne : on a vu comment il soulignait la dimension du dire au lieu de l'effacer ; il s'agit maintenant de voir comment, toujours grâce au pseudo-ancrage, il entretient des relations privilégiées avec le lecteur, ce Tu de la communication littéraire, et avec le présent.

3. 3. 1. L'opposition Je -Tu et Il : présence vs absence

3. 3. 1. 1. Benveniste et l'opposition personne /non-personne

La catégorie des embrayeurs permet à Benveniste de dissocier les trois personnes qu'on a l'habitude de réunir dans le même paradigme. Dans un article de 1956, "Structure des relations de personne dans le verbe" (repris dans *Problèmes 1*, p. 225-236), Benveniste montre que ces pronoms, au singulier et au pluriel, que nous avons l'habitude de faire se

récit qui est intéressant. Le pseudo-ancrage.

succéder dans la conjugaison des verbes, ne relèvent en réalité pas d'une seule et même classe unitaire, mais s'opposent par leur fonctionnement : on ne peut, dit Benveniste, parler de «personne» que pour Je et Tu / Nous et Vous, embrayeurs ; la troisième personne, non-déictique, est le seul véritable pro-nom et renvoie à une catégorie qu'il définit comme celle de la «non-personne». Le Je et le Tu s'opposent, en tant que couple allocuteur («celui qui parle») – allocuté («celui à qui l'on s'adresse») au Il, défini comme «celui qui est absent» par les grammairiens arabes. Il développe ce thème de l'hétérogénéité des deux premières personnes face à la troisième dans d'autres articles ("La nature des pronoms" 251-257, "De la subjectivité dans le langage" 258-266), qui tous font ressortir l'étroite relation qui unit Je et Tu, et dont Il est exclu. Pour le linguiste, il n'est pas de Je sans Tu et inversement. L'existence d'un couple allocuteur-allocuté est la condition même du langage : en lieu et place de la vieille antinomie Moi/les autres¹⁷, Benveniste instaure une réciprocité, une polarité Je-Tu :

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie **je** qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un **tu**. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que **je** devient **tu** dans l'allocution de celui qui à son

¹⁷ L'instauration du couple Je/Tu bouleverse le problème de l'identité du Moi, considéré toujours dans son rapport aux autres (l'enfer, c'est les autres !), et non dans son rapport au double Tu : "Ainsi tombent les vieilles antinomies du «moi» et de l'«autre», de l'individu et de la société. Dualité qu'il est illégitime et erroné de réduire à un seul terme originel, que ce terme unique soit le «moi», qui devrait être installé dans sa propre conscience pour s'ouvrir alors à celle du prochain, ou qu'il soit au contraire la société, qui préexisterait comme totalité à l'individu et d'où celui-ci ne serait dégagé qu'à mesure qu'il acquièrait la conscience de soi. C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité", p. 260. Il me semble cependant que la découverte de la subjectivité Je-Tu – ce qu'il appelle la corrélation de subjectivité – ne suspend pas pour autant l'antinomie du Moi et des autres, elle la complète. Il faudrait, pour être exact, poser deux oppositions : la première celle du Je et du Tu, la deuxième celle du couple Je-Tu face aux autres. Ce que Benveniste propose lui-même d'ailleurs, p. 232.

tour se désigne par je. [...] La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale. (1966 : 260, souligné dans le texte)

Cette réflexivité ne signifie pas cependant stricte équivalence. Les deux termes, unis par une "*corrélacion de subjectivité*" (p. 232), sont asymétriques. Le Je, par ses qualités d'intériorité et de transcendance (la personne subjective) s'oppose et prévaut au Tu (la personne non-je : non-subjective).

Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie : «ego» a toujours une position de transcendance à l'égard de tu ; néanmoins, aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires, mais selon une opposition «intérieur/extérieur», et en même temps ils sont réversibles. (p. 260)

Le Il est exclu de cette polarité Je-Tu. C'est cette description du Je et du Tu comme couple et la notion d'absence du Il qui m'intéressent ici, plus que la notion de «non-personne», qui reste contestable.

De la troisième personne, un prédicat est bien énoncé, seulement hors du «je-tu» ; cette forme est ainsi exceptée de la relation par laquelle «je» et «tu» se spécifient. Dès lors la légitimité de cette forme comme «personne» se trouve mise en question. [...] La forme dite de la 3^e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une «personne» spécifique. L'élément variable et proprement personnel de ces dénominations fait ici défaut. [...] La conséquence doit être formulée nettement : la 3^e personne n'est pas une «personne», c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne. (p. 228)

La disparité du Il par rapport au Je et au Tu entraîne pour Benveniste son exclusion de la catégorie de la personne. Mais son explication ne prouve rien : le Il, contrairement à ce qu'il affirme, peut tout autant que le Je et le Tu renvoyer à une personne spécifique, même s'il s'agit là, effectivement d'une personne différente, parce qu'incapable d'assumer le rôle de locuteur ou d'allocuté. Pour Benveniste, le Je et le Tu sont uniques et ne renvoient jamais qu'à des personnes, alors que le Il est multiple, et peut servir également à désigner des choses :

En effet, une caractéristique des personnes «je» et «tu» est leur unicité spécifique : le «je» qui énonce, le«tu» auquel «je» s'adresse sont chaque fois uniques. Mais «il» peut être une infinité de sujets – ou aucun. [...] Enfin on doit prendre pleinement conscience de cette particularité que la «troisième personne» est la seule par laquelle une chose est prédiquée verbalement." (p. 230)

Le critère de l'unicité ne tient pas : d'une part, l'affirmation selon laquelle le «je» et le «tu» sont uniques est fautive. On vient de voir comment l'énonciation pouvait être polyphonique et contenir d'autres voix que celle du producteur physique de l'énoncé. Il suffit que je rapporte les propos d'un autre au discours direct pour que le Je soit autre que celui qui prononce le Je effectivement (*Pierre m'a annoncé hier : "Je divorce !"*), le Tu différent de celui à qui je m'adresse (*Tu t'imagines, il a dit sa femme : "Tu n'es qu'une pauvre idiote!"*) ; il suffit que j'intègre à mon propos des énoncés qui manifestement ne peuvent refléter mon propre point de vue : *"Ah, je suis un imbécile, eh bien tu vas voir..."* (ex. de Ducrot, 1984 : 172) pour que le Je se stratifie. D'autre part, et en dehors d'une situation d'énonciation précise, le Je et le Tu ne possèdent, pas plus que le Il, de classes de référents stables. Ils renvoient à tous les locuteurs et allocutaires potentiels. Certes, la particularité du Il demeure : le fait qu'il renvoie aussi bien à des personnes qu'à des choses. Mais comment faire la distinction entre les référents [+humains] et [-humains] ("*Il a pris le bus.*" : «il» renvoie à une personne / "*Le bus est bondé. Il l'est toujours à cette heure-là*" : «il» renvoie à une chose), si tout est indifféremment catégorisé «non-personne» ?

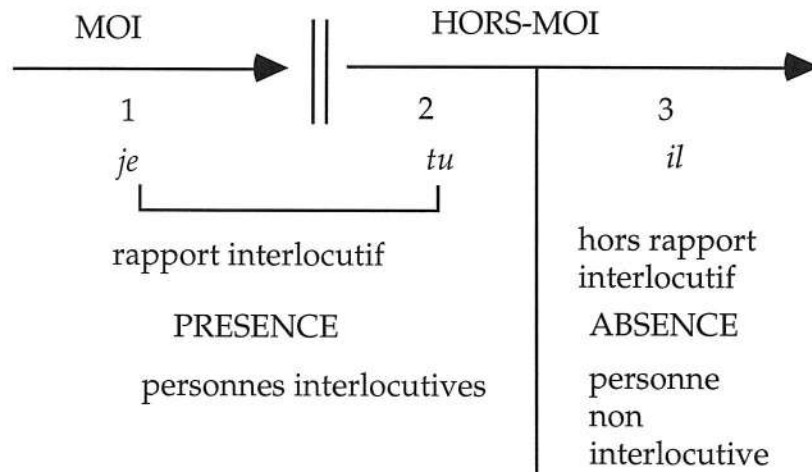
3. 3. 1. 2. Critique d'André Joly : présence vs absence

André Joly, dans une mise au point critique¹⁸, "Sur le système de la personne", montre précisément en quoi consiste l'erreur de Benveniste, et l'inadéquation de cette catégorie de la non-personne :

¹⁸ André Joly, "Sur le système de la personne", *Essais de systématique énonciative*, Presses Universitaires de Lille, 1987, 59-97. Je ne reprendrai pas ici sa démonstration minutieuse, je me contente de donner la conclusion à laquelle il a abouti.

En effet, de l'absence, il ne faut pas conclure à la non-existence, comme le fait Benveniste qui, en réalité, confond **absence de personne** («non-personne») et **personne absente**. C'est sur ce point précis que son analyse me semble principalement en défaut. [...] Ce n'est pas ainsi que les grammairiens arabes entendaient la notion d'absence, qu'ils avaient apparemment empruntée aux Grecs. Pour ces derniers, la 1^{re} et la 2^e personnes désignent les interlocuteurs du dialogue : la 3^e, celui dont on parle et qui est **absent du dialogue**. (1987 : 66, souligné dans le texte).

Je reprendrai ici à mon compte cette rectification : parce que les concepts-clé de présence et d'absence que propose André Joly me semblent effectivement plus puissants que ceux de personne/non-personne de Benveniste. Je reproduis ici le schéma particulièrement clair, inspiré de Guillaume, que propose Joly (1987 : 66)



Le terme de présence ne signifie pas que le Tu doit être physiquement présent (cf. le concept de Hors-moi), mais il renvoie à l'appartenance du Je et du Tu à un même espace temporel : celui de la situation d'énonciation. En revanche, la troisième personne est exclue à la fois spatialement (hors-moi) et temporellement (absence) du rapport interlocutif.

Ce schéma illustre donc parfaitement le statut particulier de la troisième personne. Elle se définit négativement par rapport aux deux autres personnes : elle ne peut être ni locuteur ni allocutaire. De manière positive cependant, en tant que «personne délocutée», elle est également «sujet du discours» et doit à ce titre être intégrée dans le système personnel.

Une fois établie cette rectification, on voit que l'analyse de Joly recoupe celle de Benveniste. Cette mise en évidence de la disparité des trois personnes, le concept de rapport interlocutif – corrélation de subjectivité chez Benveniste – et l'exclusion du Il de ce rapport peut être d'un grand secours si on l'applique à la littérature : parce qu'ils apportent la preuve du fonctionnement différent des récits en Je et en Il.

3. 3. 2. Le récit en Je fait entrer le lecteur dans la fiction

3. 3. 2. 1. Le lecteur comme double du Je

(Je préfère le terme de lecteur à celui de narrataire, et c'est celui que j'emploierai désormais, étant entendu qu'il renvoie à l'instance fictive produite par le texte, et qu'il n'est pas coupé de l'individu concret, réel qui lit effectivement le texte. Le lecteur (fictif) est au lecteur (réel) ce que le narrateur est à l'auteur : un second moi, un double sur la scène du texte.)

Le récit en Il laisse le lecteur à l'extérieur de l'histoire, le maintient à distance respectueuse ; et même lorsque le narrateur invite le lecteur à le suivre et à se déplacer avec lui, pour suivre les personnages dans leurs aventures et pérégrinations, et même si le lecteur a accès aux pensées les plus intimes des personnages, il ne peut jamais sortir de son rôle de spectateur : il reste témoin et observateur. Et c'est également la position du narrateur – quelle que soit la sympathie qu'il témoigne à son personnage, le contraste entre son Je (souvent, d'ailleurs, dans les romans du 19^e siècle, c'est le Nous de modestie) et le Il du personnage est là pour nous rappeler leur hétérogénéité. A propos des formules qui

signalent les dialogues dans le roman, les "*dit Jeanne, dit Paul, dit Jacques*", Nathalie Sarraute écrivait¹⁹ :

[Ces formules] sont en quelque sorte le symbole de l'ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l'ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages : en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs ; à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux spectateurs (en l'occurrence les lecteurs), installés sur les gradins.

Ni le romancier ni les lecteurs ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'il étaient l'un ou l'autre des joueurs.

Cette comparaison illustre de manière frappante et provocante le statut linguistique de la troisième personne (=le personnage), exclu du champ du rapport interlocutif. Elle mérite toutefois d'être nuancée : le Il n'est pas nécessairement le signe de l'Ancien régime – et le narrateur de ce type de récit peut instaurer autant un rapport de consonance que de dissonance avec son personnage.

Avec le récit en Je, en revanche, le narrateur se transforme lui-même en personnage. Ce faisant, il convie le lecteur à entrer avec lui dans la fiction, à se mettre avec lui à la place du personnage. Le lecteur abandonne alors son rôle de spectateur, quitte les gradins, devient lui-même joueur ("*Je signifie la personne qui énonce la présente instance de discours contenant je*" Benveniste, 1966 : 252).

C'est un fait qui devient évident lorsqu'on essaie de lire à un enfant une histoire à voix haute. S'il s'agit d'un récit en Il, c'est simple, tant qu'il s'agit du narrateur ; et en principe les contes sont toujours écrits à la troisième personne. La vraie difficulté réside dans les dialogues : il faudrait, pour bien faire, donner à chaque Je une voix différente. On ne peut pas donner la même voix à l'Ogre et au Petit Poucet. Plus les dialogues abondent, plus la lecture relève du tour de force. Dans les

¹⁹ Nathalie Sarraute, "Conversation et sous-conversation", *L'ère du soupçon*, Gallimard, folio essais 76, p. 108.

histoires de A. A. Milne : une grosse voix bourrue pour Winnie l'Ourson, une petite voix haut perchée pour Piglet le petit cochon, une voix mélancolique pour l'âne Eeyore, etc... On abandonne et on choisit de lire dialogues et narration sur le même ton. Et pourtant : chaque réplique de dialogue exigerait, parce qu'elle renvoie au discours d'un Je, que l'on «devienne» soi-même ce Je. (Dans les disques de contes d'ailleurs, on a une seule voix pour le narrateur, mais autant de voix que de personnages). C'est exactement ce qui se passe avec un récit en Je, mais cette situation, au lieu d'être limitée aux dialogues, s'étend alors à l'ensemble du récit. D'une certaine manière, le récit en Je peut être considéré comme une immense citation, mais une citation non médiate, sans discours citant. (J'ai déjà évoqué en 3. 2. 2. la difficulté de lire à haute voix un texte écrit à la première personne à un jeune enfant : il faudrait imiter tout du long la voix supposée du personnage, pour qu'il ne croit pas que le Je fictif est le Je réel... Le problème peut être en partie résolu si l'on introduit fréquemment les formules du discours citant : "*Il pensa*", "*Il dit*" etc). Le Je nous fait entrer à l'intérieur et nous contraint à prendre la place du personnage. Le narrateur d'un récit en Je est tout à la fois le double de l'auteur et le double du lecteur ; ce que Michel Butor désigne par le terme de «persona».

Il [le Je-narrateur] est lui-même une fiction, mais parmi ce peuple de personnages fictifs, tous naturellement à la troisième personne, il est le représentant de l'auteur, sa **persona**. N'oublions pas qu'il est également le représentant du lecteur, très exactement le point de vue auquel l'auteur l'invite à se placer pour apprécier, pour goûter telle suite d'événements, en profiter. (souligné dans le texte)²⁰

Si la fiction est l'espace de l'imaginaire qui nous permet de vivre par procuration²¹, il me semble que le Je est un outil particulièrement

²⁰ Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Essais sur le roman*, [1964], Gallimard tel, 1992, p. art. cit. , p. 70.

²¹ J'aime beaucoup cette description de la littérature que fit un jour dans une émission radiophonique de *Deutsche Welle* Günter Kunert : "*Literatur als etwas Prothetisches, als Ersatz [...] D. h. wir lesen ein Buch, wir leben es nach, und sind eigentlich*

puissant, parce qu'il privilégie justement l'identification au personnage. On a dans les années 1950 prophétisé la fin du personnage ; or le personnage a résisté à cette mort annoncée. On sait maintenant qu'il constitue le principal pivot de l'expérience romanesque : justement parce qu'il permet au lecteur de s'identifier à lui, et lui offre par là-même d'échapper à sa propre limitation. Par le biais du personnage, le lecteur devient autre, pour, peut-être, mieux se comprendre. C'est en tout cas le point de vue humaniste de Danièle Sallenave, qui écrit²² :

Le personnage me fait accéder [...] au grand règne des métamorphoses. C'est par lui que le roman peut se faire expérience du monde, en m'obligeant à devenir moi aussi un être imaginaire. En lisant, je me livre, je m'oublie ; je me compare ; je m'absorbe ; je m'absous. Sur le modèle et à l'image du personnage, je deviens autre. [...] Autre par la médiation du personnage, autre, afin de devenir moi-même et, passant par ma propre absence, ayant fait le deuil de moi-même, capable de comprendre ce qu'il en est de ma vie.

Dans cette perspective, on comprend mieux le choix des écrivains pour la première personne. Le récit en Je instaure en effet une relation de dépendance étroite entre les trois instances narrateur-personnage-lecteur ; de virtuelle, l'identification au personnage devient, au moins linguistiquement, programmée. Le Je soumet son lecteur à un processus de métamorphose, qui dépasse et transcende la simple empathie. Dans son essai sur le Je en littérature, Ingeborg Bachmann voit dans les liens qui peuvent se nouer entre le Je du lecteur et le Je du roman (– et du poème) une relation véritablement fusionnelle, un processus de possession et d'appropriation du lecteur par le personnage²³ :

der Mühe enthoben, unser eigenes Leben zu leben”, parce qu'elle révèle le pendant négatif de l'amour des livres : une certaine impuissance à vivre. (cassette audio, Günter Kunert, *Deutsche Autoren heute 6*, Inter Nationes, Bestellnummer 37183).

²² Danièle Sallenave, *Le Don des morts. Sur la littérature*, Gallimard, 1991, p. 134.

²³ Ingeborg Bachmann, "Das schreibende Ich", *Frankfurter Vorlesungen*, 1984, Piper, p. 45.

Wer ist nicht, sechzehnjährig, in einem Buch, in einem Gedicht, einem Ich begegnet, vermeintlich dem Autor selbst, und beinahe war man es selbst, **denn Ich war Du und dieses Du Ich, so verwischt waren in der ersten Gläubigkeit und Verzauberung alle Grenzen**: es kam nicht einmal zu einem Rollentausch, weil man keine Rolle sah. Hier stand doch einfach »Ich«, und das schien so einfach. Dieses Ich, nehmen wir an, hungerte, litt, dachte, fühlte, und man selbst tat dies alles auch, es war stark oder schwach, großartig oder erbärmlich oder alles durcheinander, und alles das in einem gelang einem auch, ein paar Stunden oder einen Monat lang, und **dann kamen andere Bücher und andere Gedichte, also andere Ich, und die taten es auch, besetzten immer wieder unser eigenes Ich.** (souligné par moi)

C'est la nature de déictique du Je qui est à l'origine de cette symbiose.

On dira : cette symbiose dont parle Bachmann, et elle le précise d'ailleurs elle-même, ne vaut que pour les très jeunes gens. Et pour peu que l'on ait des affinités, des aspirations et ressemblances différentes de celles du Je du livre, elle n'a pas lieu. C'est plus une affaire de goût que de linguistique. On peut se sentir plus proche de Julien Sorel (un Il) que de Roquentin (un Je). On peut préférer au personnage principal d'un roman à la première personnes les personnages secondaires. Bien sûr. Mais il n'empêche que seul le Je crée un espace linguistique commun au personnage et au lecteur. Même lorsque l'identification n'a pas lieu –, nous ne pouvons être à l'extérieur dans un récit en Je. Seul le Je peut simuler l'énonciation de réalité, et créer dans l'imaginaire une situation de communication où le Tu (le lecteur) est nécessairement impliqué. Le Je efface le caractère non simultané, différé de la communication littéraire et place le lecteur de plain-pied avec la narration.

Dans son livre, *Grammaire temporelle des récits*, (Minuit, 1990) Marcel Vuillaume a mis à jour l'existence, principalement dans les romans du 19^e siècle, de deux types de fiction : la fiction principale, ou l'histoire, qui renvoie au niveau des personnages et des événements narrés. Cette fiction est située dans le passé, et s'organise par rapport à un seul repère temporel, fixe, par convention : la date de publication du livre. Et la fiction secondaire, ainsi nommée en raison de son statut marginal par rapport à la première, qui réunit le couple narrateur-lecteur (il s'agit de ces fameuses intrusions «d'auteur», où le narrateur prend le lecteur à

témoin), et qui fait de ces deux derniers les témoins contemporains des événements narrés, comme s'ils appartenait au même temps et au même espace que les personnages. Dans cette fiction secondaire, le repère temporel est non plus unique, mais multiple, puisqu'il correspond à chaque fois au moment t_0 de la production du récit : la narration, la lecture, et les faits rapportés sont conçus comme simultanés.

Transportons de plein saut, sans préface, sans préambule, ceux de nos lecteurs qui ne craindront pas de faire une enjambée de trois siècles dans le passé, en présence des hommes que nous avons à leur faire connaître, et au milieu des événements auxquels nous allons les faire assister. **Nous sommes au 5 mai de l'année 1555.**

Henri II règne sur la France [...] (Dumas, A. , *Le page du duc de Savoie*, t. I, 7²⁴)

L'action est bel et bien située dans le passé, mais la fiction secondaire la ressuscite, de telle sorte que le lecteur a l'impression que les faits vont se produire au moment où il lit le récit. Aujourd'hui, cette fiction secondaire ou configuration restreinte a, dit Vuillaume, pratiquement disparu, mais elle reste visible dans l'emploi des déictiques avec un temps du passé :

Mathilde avait de l'humeur contre le jardin, ou du moins il lui semblait parfaitement ennuyeux : il était lié au souvenir de Julien.

Le malheur diminue l'esprit. Notre héros eut la gaucherie de s'arrêter auprès de cette petite chaise de paille, qui jadis avait été témoin de triomphes si brillants. **Aujourd'hui**, personne ne lui **adressa** la parole ; sa présence était comme inaperçue et pire encore. (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 420-421)

Là où on aurait attendu l'expression temporelle "ce jour-là", la présence du déictique, qui renvoie au moment t_0 de production du récit – au MAINTENANT de la narration – contraste avec le passé simple, qui

²⁴ Exemple donné par Vuillaume dans un article qui résume les thèses défendues dans son livre "Le repérage temporel dans les textes narratifs", *Langages* n° 112, déc. 93, 92-104.

renvoie à un passé lointain. C'est là la trace implicite de l'existence de la configuration restreinte.

J'arrive maintenant à la conclusion de cette digression : avec le récit en Je, et même si le narrateur n'apostrophe jamais ses lecteurs, nous sommes, à chaque occurrence du Je, confrontés à ce qui fait la particularité de la configuration restreinte ou fiction secondaire : la création d'un espace temporel commun au narrateur et au lecteur. Certes, le lecteur n'est pas contemporain des événements narrés, si le Je parle de lui au passé, mais il est, dans tous les cas, contemporain du Je narrant. C'est ce qui explique, en dernière instance, que le Tu du lecteur puisse s'investir dans le Je du narrateur : parce qu'ils sont censés partager la même temporalité. Le déictique Je abolit le caractère différé de la communication littéraire, et en fait une communication simultanée (cf. chapitre 5, MNSG, 5. 2. 2.).

Je conclurai donc ce chapitre sur cet autre aspect de la nature déictique du Je : sur la relation nécessaire et irréductible qu'il entretient avec le présent.

3. 3. 2. 2. La dualité temporelle du Je

1) C'est le choix du pronom personnel qui décide de la configuration temporelle d'un récit : parce qu'il introduit l'instant de parole du locuteur (le MAINTENANT de la situation d'énonciation), le Je arrache le récit à sa vocation univoque de dire le passé. Même dans le récit à la première personne le plus résolument rétrospectif, le moment de production du texte n'est jamais éliminé : le présent de la narration cohabite avec le prétérit de l'histoire.

De cette position temporelle duelle, le Je tire de grands privilèges : celui de se déplacer librement sur l'axe du temps, de traiter l'histoire comme bon lui semble, d'en dévoiler ou d'en tenir secrets les rebondissements, d'en respecter l'ordre ou bien de le perturber... Aucune anticipation, aucune rétrospection ne lui est interdite ; il peut les multiplier à loisir sans jamais avoir à se justifier. (*"Der Darsteller, wie er als Ich-Dichter tun muß, schaut immer zugleich vorwärts und rückwärts"*, Spielhagen, art. cit., p.

139). Le Je-narrateur est à lui-même son propre objet d'étude : il est libre d'organiser son savoir en fonction de son expérience et de sa mémoire, mais également en fonction de ses défaillances et de ses oublis : il n'est pas tenu de respecter le déroulement linéaire des événements. Alors que le roman classique, qui gomme sa source énonciative, et laisse les événements se raconter d'eux-mêmes, se doit d'instaurer un parallélisme entre intrigue et succession temporelle. Le Je introduit une tension entre le passé et le présent, rend nécessaire la confrontation des deux dimensions temporelles : s'il raconte, c'est pour mesurer l'écart qui sépare le moment de l'écriture des événements narrés, ou bien au contraire montrer leur continuité et leur étroite parenté.

Lorsqu'on en reste à un récit entièrement à la troisième personne [...], à un récit sans narrateur, la distance entre les événements et le moment où on les rapporte n'intervient évidemment pas. C'est un récit stabilisé, qui ne changera plus substantiellement, quel que soit celui qui le raconte et le moment. Le temps dans lequel il se déroule sera donc indifférent de sa relation avec le présent ; c'est un passé très fortement coupé de l'aujourd'hui, mais qui ne s'éloigne plus, c'est un aoriste mythique, en français le passé simple.

Dès que l'on introduit le narrateur, il faut savoir comment son écriture se situe par rapport à son aventure. Butor, 1964 : 77

Le Je permet de «déchronologiser» (le mot est de Barthes) le récit, sans que cela paraisse contraint ou arbitraire : le passage du présent à une époque révolue est facilité par l'emploi du même pronom personnel, et s'accomplit en toute simplicité et sans aucun heurt. Les temps verbaux alternent, mais la perspective reste unifiée par le Je.

Le roman à la première personne porte en lui, virtuellement, la contestation d'une narration conçue comme véridique et incontestable d'événements organisés chronologiquement. Tout récit fictionnel peut, certes, jouer avec le temps ; mais le Je, par sa dualité constitutive, fait accéder ses jeux au statut d'évidence. L'histoire du roman à la première personne montre que le Je n'a pas toujours su tirer profit de cette inclination naturelle ; et a souvent préféré se plier aux exigences de la chronologie. C'est seulement avec le vingtième siècle, en particulier avec

le monologue intérieur, que les écrivains choisissent d'exploiter ce privilège, parfois à outrance, au risque d'irriter et de troubler le lecteur. De nombreux romans modernes ressemblent alors à des mosaïques temporelles désassemblées, et le travail de remembrement que doit faire le lecteur pour rétablir l'ordre des événements peut alors excéder et troubler le plaisir de la lecture. Dans un roman autobiographique, où il retrace la vie du cinéaste italien Pasolini, le romancier contemporain Dominique Fernandez fait dire à son héros, s'adressant au jeune homme à qui s'adresse le récit :

Et comme je me réjouis que tu aies le cœur assez simple, assez pur, et l'esprit encore tout frais et ouvert au spectacle du monde ! Je n'aurai pas besoin de brouiller artificiellement l'ordre de mon récit, ni peur de commencer par le début. Tu es mon destinataire, mon seul destinataire, je n'en veux pas d'autres. Reste toujours le garçon napolitain que j'aime, vif, sincère, robuste d'âme et de corps, prêt à entrer dans chaque nouveau livre avec le sérieux d'un enfant pauvre qui va pour la première fois à l'école, mais aussi à le rejeter en riant aux éclats si l'auteur t'assomme par un style compliqué et obscur.

Eussé-je choisi pour audience le frivole public littéraire, et ses pédants mentors qui lui font honte d'attacher foi au temps chronologique, me sentirais-je aussi libre de relater ma vie, un épisode après l'autre, comme ils sont arrivés ? Il faudrait, pour plaire à ces messieurs, briser la suite naturelle des événements, mépriser les dates, raconter à l'envers, bouculer présent, passé et avenir dans un casse-tête prétentieux. [...]

Toi [...] tu veux que les mots correspondent à des faits, et que les premières pages te parlent de ce qui a eu lieu d'abord. Je planterai devant toi, comme la forêt des druides, au lever du rideau de la Norma, la ville et l'année de ma naissance. *Dans la main de l'Ange*, Grasset, 1982, p. 13-14.

Pour Dominique Fernandez, les jeux avec le temps s'opposent à la «pureté» et la «simplicité» des attentes de la lecture naïve et riment avec «artifice», «frivolité», «pédanterie» et «prétention».... En réalité, si certains écrivains modernes ont peut-être abusivement utilisé le procédé des anachronies, elles font depuis toujours partie du récit à la première personne : à commencer par la traditionnelle justification de l'origine et du pourquoi des écrits/de la confession, qui fait commencer par la fin le récit en Je rétrospectif – une tradition à laquelle se plie également ici D.

Fernandez... Le narrateur se présente tel qu'il est au moment de l'écriture avant de plonger dans son passé. Le récit en Je peut certes se contenter de n'introduire la dimension du présent qu'au début ou à la fin de l'histoire (c'est le cas de nombreux récits-encadrés) ; mais il calque alors sa structure sur celle du récit classique, et méconnaît ce qui fait son originalité. Dès lors que le romancier choisit de ne plus seulement raconter des histoires, mais d'interroger et d'invoquer la légitimité de son dire, que l'intérêt se déplace, de l'histoire vers la narration, de l'intrigue à la dimension «autoréférentielle» du récit, du dit au «comment dire», c'est le Je qui apparaît comme la forme la plus appropriée. En devenant personnage, le Je-narrateur perd l'omniscience, mais il acquiert plein pouvoir sur son énonciation, ainsi que la légitimation des jeux avec le temps.

2) L'introduction du Je et du présent dans le récit a une autre fonction que celle de perturber l'ordre des événements : elle donne au narrateur une dimension pour le commentaire ; elle lui permet de juger l'histoire et les personnages, sans être accusé d'ingérence déplacée. Le terme qui renvoie aux évaluations et jugements du narrateur dans le récit classique est d'ailleurs éloquent, qui les qualifie d' «intrusions» : reconnaît en eux une perturbation malvenue du cours de l'histoire. L'humanisation du narrateur fonctionne alors comme camouflage ou justification de l'autorité fictive : au narrateur privé d'omniscience, le présent accorde le droit de commentaire illimité, le droit à l'analyse. C'est pourquoi *La Recherche*, roman de l'analyse psychologique par excellence, est écrite à la première personne – excepté *Un amour de Swann* : parce que le Je gomme la discordance entre les deux niveaux distincts de l'analyse et de l'histoire. C'est un fait que Genette, qui par ailleurs a insuffisamment insisté sur le rapport entre le Je et la structure temporelle de *La Recherche* (en particulier les anachronies), a parfaitement reconnu :

Rien n'est plus gênant, sans doute, pour un narrateur si désireux d'accompagner son «histoire» de cette sorte de commentaire perpétuel qui en est la justification profonde, que de devoir changer sans cesse de «voix»,

raconter les expériences du héros «à la troisième personne» et les commenter ensuite en son propre nom, par une intrusion constamment réitérée et toujours discordante : d'où la tentation de sauter l'obstacle, et de revendiquer, et d'annexer finalement l'expérience elle-même. *Figures III*, p. 257.

Ce camouflage de l'autorité fictive (insidieuse, parce que le lecteur, qui partage le même point de vue que le personnage, l'adopte sans même s'en rendre compte) mérite une étude plus approfondie que ces quelques lignes : c'est à lui que je consacre mon chapitre sur Cassandra.

Je vois donc dans le double emploi du Je et du présent dans les récits de fiction une propriété double et contradictoire :

- d'une part, il permet de suspendre la chronologie factuelle qui est de règle dans les récits classiques ; il abolit la perspective temporelle univoque du récit : il divise l'unité.
- d'autre part, il camoufle les deux niveaux distincts de la narration et de l'histoire, en leur attribuant le même indice personnel : il unit la division.

ETUDE DES OEUVRES

Comme toute œuvre, comme tout organisme, [*A la Recherche du temps perdu*] est faite d'éléments universels, ou du moins transindividuels, qu'elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière. L'analyser, c'est aller non du général au particulier, mais bien du particulier au général. [...] Ce que je propose ici est essentiellement une méthode d'analyse : il me faut donc bien reconnaître qu'en cherchant le spécifique, je trouve de l'universel, et qu'en voulant mettre la théorie au service de la critique je mets malgré moi la critique au service de la théorie. Ce paradoxe est celui de toute poétique, sans doute aussi de toute activité de connaissance, toujours écartelée entre ces deux lieux communs incontournables, qu'il n'est d'objets que singuliers, et de science que du général; toujours cependant réconfortée, et comme aimantée, par cette autre vérité un peu moins répandue, que le général est au cœur du singulier, et donc – contrairement au préjugé commun – le connaissable au cœur du mystère.

Gérard Genette, Avant-Propos au "Discours du récit", *Figures III*

Deux romans à la première personne illustrent ici mon propos : *Kassandra* (1984) de Christa Wolf et *Mein Name sei Gantenbein* (1964) de Max Frisch. Pourquoi ce choix ? Qu'y-a-t-il de commun, à vingt ans d'écart, entre cette œuvre de l'écrivain suisse et celle de l'écrivain de l'ex-RDA ?

1) Pas le contenu thématique, non, mais une écriture qui abandonne les repères canoniques du récit (temps du passé, troisième personne) et fait de cet abandon le principe organisateur même de l'œuvre : on trouve en alternance, sur une même page, parfois dans un même paragraphe ou une même phrase, les temps et les pronoms réputés s'exclure, ceux des deux paradigmes distincts du récit et du discours : prétérit et présent (*Kassandra. Eine Erzählung* – KE), troisième et première personne (*Mein Name sei Gantenbein* – MNSG).

Le premier contact avec un de ces textes surprend : c'est la confrontation avec ce qui paraît un enchevêtrement de formes grammaticales, des changements brusques qu'on ressent comme arbitraires. Puis on se

prend au jeu, on accepte que le récit ne se déroule pas comme une simple pelote de laine – une fois le fil tiré, elle roule toute seule – mais qu'il faille chercher soi-même les fils, raccommoder, débrouiller l'écheveau ... Bien vite, ce qui semblait épars s'assemble, le lecteur trouve, par delà le fractionnement et l'éclatement du texte, les lois qui en organisent la cohérence et l'unité.

L'opacité, la complexité apparente du texte oblige le lecteur à une coopération immédiate et volontaire. On accepte de coopérer ou on abandonne, rebuté par les premières pages. Par rapport à des récits traditionnels, ces textes ont donc l'avantage immense de cueillir le lecteur dans un état de quasi-ingénuité, de dépoussiérer ses facultés d'éveil : de l'établir comme véritable co-énonciateur, co-constructeur du texte, statut dont il ne jouit pas avec la même conscience lorsqu'il maîtrise, dès le départ, les règles du jeu du récit.

Qui peut le plus peut le moins ... Les concepts familiers : le prétérit épique, le présent historique, le Je du discours etc... s'éclairent d'un jour nouveau d'être ainsi brassés, combinés, mariés ... L'utilisation, non pas automatique, mais savamment agencée des temps verbaux et des personnes, permet d'en explorer les conditions d'existence et d'en mieux comprendre le fonctionnement, souvent inaperçus tant il vont quotidiennement de soi.

2) Aussi intéressant et élaboré que soit leur tissu narratif, jamais ces deux romans ne dépassent le seuil de l'intelligibilité pour le lecteur et ne sombrent dans une prose purement expérimentale et contraignante : la volonté de repousser les frontières du récit n'entame pas leur lisibilité. Sans doute parce que jamais ils ne remettent en cause fondamentalement le système-récit : la contestation et la nouveauté, si elles excèdent par trop l'habitude et le familier, sont perçues comme discordantes et perturbatrices, et trop grands les efforts à fournir pour les assimiler. On comprend et on accepte mieux ce qu'on connaît déjà un peu ... Alors qu'en France les Nouveaux Romanciers, puis les écrivains de *Tel Quel*, s'ils étaient salués par une certaine critique, étaient boudés par le grand

public, les romans de Max Frisch recevaient un accueil favorable et des "professionnels" et des amateurs de la littérature : pour avoir su garder peut-être l'équilibre entre l'ancien et le nouveau. *La fascination qu'exercent les aventures d'un récit est inversement proportionnelle à l'exhibition des procédures génératrices. Ou si l'on aime mieux, pour parodier quelqu'un : un récit dégénère qui montre un seul instant comment il se génère*¹.

Dans *Gantenbein*, (comme plus tard dans *Kassandra*) les ingrédients et repères traditionnels du récit se trouvent mis en cause sans être supprimés. Alors que les théoriciens du Nouveau Roman contestaient au romancier le droit de raconter des histoires et exigeaient de lui qu'il se concentre exclusivement sur la dimension autoréférentielle du dire, ni Max Frisch, ni Christa Wolf ne rompent définitivement avec ce que d'aucuns mirent un peu hâtivement au rebut : les notions d'histoire, de personnage, de représentation (au sens d'illusion référentielle) sont chez eux l'objet d'une subversion mais non d'une abolition². Subversion pleinement réussie chez Frisch, plus partielle et critiquable chez Ch. Wolf.

La volonté de déconstruction du linéaire, commune aux deux écrivains, n'est pas, on va le voir, pareillement couronnée de succès : en l'occurrence seul Max Frisch apporte un véritable renouvellement formel ; Ch. Wolf reste malgré elle prisonnière des valeurs qu'elle avait voulu contester.

¹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Points Seuil, 1990 [1973], p. 87, souligné dans le texte.

² Marthe Robert, dans *Le livre de lectures*, oppose littérature traditionnelle et littérature moderne – celle des "théoriciens de l'histoire perpétuellement éludée" – et a ces mots très durs pour la seconde, en qui elle ne voit que narcissisme : "La littérature abusée et abusive d'autrefois avait du moins l'excuse de se croire douée pour jeter un pont entre ses fantaisies et le rêve de l'humanité - et dans ses grands moments, elle le faisait croire en effet, c'était là justement la sagesse de sa folie - , alors que la narration désabusée se contente de s'enchanter elle-même, en veillant à ne rien laisser passer qui mette le lecteur dans son ravissement.", *Le livre de lectures*, Grasset et Fasquelle, 1977, réédité dans *Le Livre de poche*, coll. biblio essais, p. 149.

Max Frisch est aujourd'hui l'écrivain suisse allemand le plus connu dans le monde – avec Friedrich Dürrenmatt³; les livres de Christa Wolf sont lus et traduits dans vingt langues⁴ (DI 936) : un succès qui atteste que les lecteurs se sont familiarisés, voire ont définitivement assimilé et intégré ces «nouveaux» récits. Des récits qui ne tranchent pas entre intrigue et autoreprésentation, entre le «dit» et le «comment dire», mais savent combiner et harmoniser les deux dimensions.

³ cf Hans Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt*, Berne et Munich, Francke, , 1967⁵ ; également *DU*, 1991, Heft 12.

⁴ *Die Dimension des Autors, Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, Luchterhand, 1987² : 936.

CHAPITRE TROIS

KASSANDRA. EINE ERZÄHLUNG
LE JE ET L'ILLUSION DE LA LIBERTE DU LECTEUR

Paru d'abord en Allemagne de l'ouest, puis à l'est, le récit *Kassandra* reçoit aussitôt du public un accueil exceptionnel et constitue sans conteste l'un des événements littéraires de l'année 1983. En un peu plus d'un an, Luchterhand vend plus de deux cent mille exemplaires de l'édition brochée, un record de vente pour l'éditeur autant que pour Christa Wolf⁵. Le petit livre figure en bonne place sur les listes des best-sellers, et consacre son auteur, au style pourtant réputé difficile, comme l'écrivain de RDA le plus lu et le plus apprécié du public, des deux côtés de l'Allemagne⁶.

Le succès considérable de *Kassandra* s'explique très simplement, par une conjecture politique et sociale extrêmement favorable, le roman ralliant à lui l'intérêt et l'enthousiasme de deux mouvements de contestation, extrêmement vigilants et actifs de l'autre côté du Rhin : le pacifisme⁷ et le

⁵ "Die Erzählung *Kassandra* ist mit Abstand Christa Wolfs erfolgreichstes Buch. In kaum mehr als einem Jahr verkaufte Luchterhand von der gebundenen Ausgabe über 200 000 Exemplare [...]. Rechnet man die im gleichen Zeitraum gedruckten 130 000 Exemplare der die Erzählung begleitenden Poetik-Vorlesungen, Voraussetzungen einer Erzählung : *Kassandra* hinzu, erscheint es möglich, daß die beiden *Kassandra*-Bücher in naher Zukunft die Auflage von Christa Wolfs Gesamtwerk von z. Z knapp 600 000 Exemplare erreichen.", Alexander Stephen, *Christa Wolf*, 4. erweit. Aufl., München, Beck, 1991, p. 139.

⁶ "Christa Wolfs Erzählungen wurden in den vergangenen Jahren zu einem Publikumserfolg, der in der Nachkriegszeit seinesgleichen sucht. [...]", Wolfram Mauser, Vorwort zu *Erinnerte Zukunft*, Recueil de 11 études sur l'œuvre de Ch. Wolf, paru deux ans après K, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1985.

⁷ "Der große Erfolg des *Kassandra*-Werkes von Christa Wolf hing in der Bundesrepublik auch mit seinem Erscheinen zu einem Zeitpunkt zusammen, als die Friedensbewegung ihrem Höhepunkt entgegensteuerte. Es mußte bei all denen Gehör finden, die sich hier trotz der Aussicht auf Erfolglosigkeit engagierten.", Ulrike Strauch, "Literatur heute muß Friedensforschung sein. Einige Anmerkungen und Interpretationshilfen zu Christa Wolf : *Kassandra*",

féminisme. Un manifeste contre la guerre, oui, contre la guerre menée par les hommes, malgré les femmes, voilà réunis deux thèmes auxquels les lecteurs consacrent une attention extrême, toute particulière⁸. Certains critiques n'hésitent pas, d'ailleurs, à voir dans les raisons de ce succès les raisons de ses faiblesses, et ironisent, la dent dure : "[Kassandra:] Ein literarisches Schmuckstück, ein Halsbinde für die Frauen- und Friedensbewegung?"⁹. A l'opposé de cette position, qui réduit *Kassandra* à du militantisme en prose, le prestigieux "Feuilleton" de *Die Zeit*, n'hésite pas, au contraire, à élever au rang de «miracle» le livre qui transcende ainsi des thèmes aussi dangereusement populaires en un chef-d'œuvre littéraire : "Wenn es das gibt: literarische Würde - dann haben wir sie hier. Die beiden Bücher sind kleine Wunder; und sie sind nicht auszulesen ..." ¹⁰.

Au-delà des jugements de valeur qui ne renvoient jamais qu'à leurs auteurs, l'étude de ce roman prouve, s'il en était besoin, que succès et grand public ne vont pas nécessairement de pair avec la simplicité des thèmes et de l'écriture.

4. 1. INTENTIONS

4. 1. 1. Mythe et littérature

Le personnage de Cassandre, bien que connu et présent dans l'imaginaire populaire – les prédictions auxquelles personne n'accorde foi ni crédit sont désignées par le mot composé *Kassandrarufe* - n'a cependant guère été l'objet, depuis *l'Illiade*, puis les tragédies antiques d'Eschyle (*Oreste* – *Agamemnon* –) et d'Euripide (*Les Troyennes*) d'un intérêt particulier de la

N. C. A, 1984/3 octobre, p. 322.

⁸ cf. Alexander Stephen, *Christa Wolf*, p. 139-141

⁹ Reinhart Baumgarten, "Ein Marmorengel ohne Schmerz", *Der Spiegel*, Hamburg, 4. 4. 1983.

¹⁰ Fritz Raddatz, "Das Gedächtnis - eine andere Form des Sehens. Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* u. e. Bd. mit Überlegungen zur Poetik", *Die Zeit*, Hamburg (1983), 13.

part des écrivains. Schiller lui a consacré une ode – qui, selon Ch. Wolf, est loin de rendre justice à la grandeur et aux contradictions du personnage (KV 140-141) –, en France, elle apparaît dans la pièce de Jean Giraudoux *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. A part cela, le silence et l'oubli. Pour Ch. Wolf, en revanche, Cassandre, la prophétesse malheureuse, est sans conteste le personnage au destin le plus fascinant de la guerre de Troie. Elle lui consacre deux années de recherche et de réflexions (KV 7) et nous invite à une re-découverte, à une ré-interprétation, et d'une certaine façon, à une réhabilitation du personnage avec ses deux livres *Kassandra. Eine Erzählung* et *Kassandra. Voraussetzungen einer Erzählung*.

Pourquoi ce choix de Cassandre ?

Le Brockhaus nous dit :

Kassandra, griech. Mythos: Tochter des Priamos. Apollo verlieh ihr die Gabe der Weissagung, versagte ihr aber, da sie seine Werbungen zurückwies, die Kraft, zu überzeugen. So warnte sie vergeblich vor Paris und Helena und vor dem Hölzernen Pferd [...]. Bei Trojas Eroberung wurde sie durch den Lokrer Aias vom Altar der Athene [en fait, autel d'Apollon] gerissen und geschändet. [...] Nach Trojas Fall wurde K. Agamemnons Sklavin und Geliebte und mit ihm von Klytämnestra erschlagen.

Un destin tragique, donc. Dont on peut tirer une morale : on ne croit pas ceux qui disent la vérité quand celle-ci est mauvaise à entendre. Et pourtant, ce n'est pas le destin tragique de Cassandre qui intéresse Ch. Wolf (KV, 89: *Es stellt sich heraus, daß ich [...] Kassandra nicht mehr als tragische Figur sehen kann. Sie wird sich selbst nicht so gesehen haben*). (Le prêtre Laocoon non plus n'a pas été entendu – ce n'est pas pour autant que l'écrivain lui témoigne un quelconque intérêt¹¹). C'est tout autre chose, et surtout beaucoup plus que ce simple adage, que Ch. Wolf a reconnu et vu en elle¹².

¹¹ Elle mentionne Laocoon très rapidement (KV 86) : "Warum blieb das Odium der Unglücksprophezeiung («Kassandra-Ruf!») an den Namen einer Frau hängen, da doch zur gleichen Zeit, aus gleichem Anlaß, der troische Apollon-Priester warnte und Unglück prophezeite. [...] Wieso also nicht: «Laocoon-Ruf?»".

¹² DI, 918 : "Am Anfang habe ich tatsächlich nichts anderes gewußt als die simple

A l'origine de sa fascination, deux événements : la lecture de la pièce d'Eschyle :

Kassandra. Ich sah sie gleich. Sie, die Gefangene, nahm mich gefangen, sie, selbst Objekt fremder Zwecke, besetzte mich. [...] Der Zauber wirkte sofort. Ihr glaubte ich jedes Wort, das gab es noch, bedingungsloses Vertrauen. Dreitausend Jahre – weggeschmolzen. So bewährte sich die Sehergabe, die ihr der Gott verlieh, nur schwand sein Richtspruch, daß ihr niemand glauben werde. Glaubwürdig war sie mir in einem andern Sinn: Mir schien, daß sie als einzige in diesem Stück sich selber kannte. KV 10

et surtout, un voyage en Grèce, en été 1980. Ch. Wolf se met en quête des lieux nommés par le mythe. La confrontation avec les lieux réels, ses rencontres et expériences avec les gens de Crète et de Mycènes, elle les consigne dans un carnet de bord qui trouvera, pour une bonne part, sa place dans les *Vorlesungen* qu'elle tiendra à l'Université Goethe de Francfort, présentées comme les *Prémises d'un récit*. De mythique et reculé dans un passé lointain, le personnage de Cassandre a pris forme et chair, et est devenu, à bien des égards, exemplaire :

Au milieu des héros masculins qui peuplent la guerre de Troie, des héroïnes qui n'ont rien envier aux hommes en matière de courage, d'honneur et de volonté – Antigone, Clytemnestre, Iphigénie ... ("*Alles Männer in Weibertracht*", KV 134) - Cassandre se démarquerait comme véritable *femme*. Etrangère à la logique de destruction des hommes (*Kassandra, vermute ich, definiert sich als Nichtmordende, Nichtwahnbesetzte*, KV 42), elle est celle qui reconnaît que la guerre n'admet jamais que des vaincus (*Wer als erster zuschlägt, wird als zweiter sterben*, KV 87). En cela, elle s'apparente à toutes les femmes, mères, épouses, amantes, sœurs,

Tatsache, die jeder kennt, wenn der Name Kassandra genannt wird [...]. Ich bin aber durch die Bekanntschaft mit der Frühgeschichte und der Umgebung, in der Kassandra gelebt haben könnte, auf gänzlich anderes gekommen. Als ich Mykene sah, und Kreta, konnte ich mir die Landschaften vorstellen, in denen sie gelebt hat. Es war nicht Kleinasien, aber es war die Luft, es war der Himmel, es waren die Steine, die auch ihre Landschaft bildeten. Diese tiefe, sinnliche Erfahrung drängte das Lehrstück zurück; der Fakt, daß sie voraussagt, ohne daß man ihr glaubte, wurde immer unwichtiger, und er kommt in der Erzählung tatsächlich kaum noch vor."
(je souligne)

servantes – Hécube, Andromaque, Hésione, Polyxène, Marpessa ...-, victimes vainement révoltées contre l'héroïsme guerrier des hommes.

Cassandre n'est plus une voyante investie d'un pouvoir supra-humain, elle est celle qui, par un douloureux processus d'affranchissement, passe de la soumission et l'assujettissement au pouvoir des hommes et des dieux à la marginalité, la lucidité, la conscience. De l'état de prisonnière (de sa caste, la plus haute noblesse de Troie: *Annahme: In Cassandra ist eine der ersten Frauengestalten überliefert, deren Schicksal vorformt, was dann, dreitausend Jahre lang, den Frauen geschehen soll: daß sie zum Objekt gemacht werden.* , KV 86) à celui de femme libre de sa pensée (*Sie sieht die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen,* KE 96)

Cassandre est dès lors investie d'une double fonction symbolique : en tant que prêtresse – métier d'ordinaire réservé aux hommes –, elle devient la première femme dotée d'une activité professionnelle (*"Kassandra stelle die erste berufstätige Frau dar. Was hätte eine Frau werden können, außer «Seherin»?"* KV 38), en tant que voyante, elle devient la première intellectuelle dont peuvent se réclamer aujourd'hui les écrivains féminins (l'écrivain comme voyant : KV 90, *Nach der Seherin [K.] verstummte, die ihre Nachfolgerin war, die Dichterin [Sappho], jahrtausendlang. Männer allein übernahmen das ehemals weibliche Amt, besangen den Mond, die Liebe...* KE 146).

Nous pouvons suivre pas à pas ce complexe et sinueux processus d'appropriation et d'humanisation du mythe, puisque Ch. Wolf a choisi d'en faire le sujet des quatre conférences qu'elle a tenues à l'Université de Francfort¹³, et de nous faire ainsi témoins du travail et de la genèse du récit *Kassandra*.

¹³ C'est Ingeborg Bachmann, qui, en 1959, avait inauguré à l'Université Goethe de Francfort la tradition de conférences tenues par des écrivains de renom - lui succédèrent Peter Bichsel, Heinrich Böll, Martin Walser, Uwe Johnson... dans les années 1970 - dans le but d'éclairer leur œuvre, de commenter des problèmes de la littérature contemporaine, de donner en quelque sorte leur "poétique" personnelle.

4. 1. 2. Articulation théorie et pratique

Ich kann nur über etwas schreiben, was mich beunruhigt. Insofern unterscheiden sich bei mir die einander ablösenden (oder einander durchdringenden) prosaistischen und essayistischen Äußerungen nicht grundsätzlich voneinander. Ihre gemeinsame Wurzel ist die Erfahrung, die zu bewältigen ist: Erfahrung mit dem «Leben» [...], mit mir selbst, mit dem Schreiben – das ist ein wichtiger Teil meines Lebens –, mit anderer Literatur und Kunst. Prosa und Essay sind unterschiedliche Instrumente, um unterschiedlichem Material beizukommen, zu verschiedenen, doch nicht einander entgegengesetzten oder einander ausschließenden Zwecken.

Christa Wolf.

4. 1. 2. 1. Deux livres pour un seul projet

Ce n'est pas la première fois que l'écrivain nous fait part des réflexions qui font naître, accompagnent et soutiennent un récit – auparavant déjà, elle avait, à deux reprises, publié des essais qui précédaient d'un an la parution de ses romans : c'est le cas de *Lesen und Schreiben* (1968) pour *Nachdenken über Christa T.* (1969) et de *Der Schatten eines Traums: Karoline von Günderrode* (1978) pour *Kein Ort. Nirgends* (1979). Il semble que dans sa carrière d'écrivain, depuis le début, une place très importante ait été accordée à côté de la prose, à l'analyse – qu'elle prenne la forme d'essais, d'interviews, de conférences, de critiques ... La nouveauté de la démarche ici réside dans sa radicalité, la volonté de présenter comme un tout, une entité organique la dimension théorique et la dimension fictionnelle. Pour la première fois en effet, essai et fiction ne font qu'un : le récit *Kassandra* constitue la cinquième et dernière conférence de "poétique" de Francfort, se donne comme le couronnement logique de ce qui a été présenté comme les "Prémises d'un récit". Dès lors, la réflexion sur les rapports qu'entretiennent produit fini et processus de création s'impose.

Si l'on excepte la parenthèse surréaliste, les cas de romans véritablement spontanés (écrits dans un état de grâce, d'un jet, sans enquête et réflexion préliminaire) sont des exceptions en littérature. Il va de soi que la rédaction d'une œuvre de fiction exige un travail préalable de recherche (historique, sociale, culturelle, individuelle...), et ne s'accomplit pas ex nihilo. – *Le talent est une longue patience* –. Ch. Wolf choisit de témoigner

minutieusement de ce travail préalable, et surtout de lui accorder un statut paritaire avec la fiction. (Comme si un metteur en scène choisissait de faire un film qui montre d'abord le tournage du film, ensuite seulement le film ... – Alors qu'en général, les films sur le tournage, s'il sont réalisés, ont une fonction non pas narrative, mais promotionnelle). Les conséquences sont doubles :

L'avantage est évident : l'auteur minimise ainsi les risques de ce qu'Umberto Eco nomme *l'utilisation* de son texte : que son texte soit mal compris, mal interprété, qu'on y lise ce qu'on veut y trouver et non pas ce qu'il a voulu dire.

L'inconvénient est de soustraire à l'œuvre fictionnelle une part de son autonomie, et de subordonner de fait ce que dit le texte à ce que dit l'auteur. Dans la terminologie d'Eco, l'*intentio operis* à l'*intentio auctoris*¹⁴. Ce n'est nullement gênant si les deux intentions coïncident parfaitement (et c'est en général ce qu'on suppose, d'autant plus facilement que nous ne sommes pas informés par l'auteur de ses projets). Cela le devient si les deux entretiennent non plus un rapport d'identité, mais de contradiction : ce qui se passe ici, avec KV et KE.

Avec *Kassandra*, le récit n'est plus appréhendé en soi et pour soi, mais en fonction de son adéquation/inadéquation au programme annoncé par

¹⁴ Umberto Eco, dans *Les limites de l'interprétation*, ("Intentio lectoris, Notes sur la sémiotique de la réception", Grasset & Fasquelle, 1992 pour la traduction française, 20-47), critique le fait que l'intérêt de la critique littéraire se soit déplacé de l'objet-texte au couple auteur-lecteur, et condamne l'inflation et la surabondance des théories de la réception. Il propose de rétablir l'équilibre entre les deux pôles œuvre et lecteur, et distingue pour ce faire trois types d'intentions : l'*intentio lectoris* (du lecteur), l'*intentio operis* (de l'œuvre), l'*intentio auctoris* (de l'auteur). Lorsque que le lecteur tire le livre à soi, qu'il ne respecte pas la cohérence interne du texte, mais y projette sa propre intention (*intentio lectoris* excède l'*intentio operis*), on a alors affaire à une *utilisation* du texte. Une *interprétation* digne de ce nom doit respecter l'*intentio operis*. Il parle peu des rapports entre *intentio operis* et *intentio auctoris*, qui nous intéressent ici, si ce n'est pour en souligner la coïncidence idéale (41), mais il souligne quand même la supériorité de l'œuvre sur l'auteur : "*Même si je néglige l'intentio auctoris, il existe en tout cas une intentio operis qui se manifeste aux lecteurs dotés de sens commun.*" (40). C'est justement cette prééminence de ce que dit le texte sur ce qu'a voulu dire l'auteur qui se trouve, chez Ch. Wolf, remise en question.

l'auteur : le lecteur, un peu comme l'examineur d'un oral, ou le correcteur d'une dissertation, attend le plan – en l'occurrence ici le manque de plan – qu'on lui a promis dans l'introduction : les prémisses¹⁵. Et l'auteur se trouve, bien malgré lui, dans la position de l'examiné.

A propos de Valéry, Cioran écrivait :

C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris: Valéry l'a été de son vivant, il l'a été depuis. Était-il donc si simple, si pénétrable? Assurément non. Mais il a eu l'imprudence de fournir trop de précisions et sur soi et sur son œuvre, il s'est révélé, dénoncé, il a livré mainte clef, dissipé pas mal de ces malentendus indispensables au prestige secret d'un grand écrivain : au lieu de laisser aux autres la besogne de le deviner, il l'a assumée lui-même; il a poussé jusqu'au vice la manie de s'expliquer. La tâche des commentateurs devait s'en trouver singulièrement allégée : **en les initiant d'emblée à l'essentiel de ses préoccupations et de ses gestes, il les invitait moins à une rumination sur son œuvre que sur les propos qu'il a tenus sur elle.** Dès lors, l'interrogation à son sujet avait pour mission de savoir, si, sur tel point le concernant, il avait été victime d'une illusion ou, au contraire, d'une excessive clairvoyance [...]. (je souligne)¹⁶

On est d'autant plus frappé par le fossé qui sépare la théorie (KV) de la pratique (KE), par le contraste entre la revendication d'une anti-poétique, et la forme classique et achevée du récit, que Christa Wolf nous a dévoilé dans le détail ses intentions. Pour voir la contradiction entre les idées défendues par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* et ses romans, il fallait au moins faire l'effort de comparer les deux, de soumettre la fiction à l'examen de l'essai. Ch. Wolf devance cet effort, et se met elle-même en péril¹⁷. C'est parce qu'elle prétend être en rupture avec une certaine

¹⁵ Il est juste cependant de préciser que, si dans l'édition française, essai et fiction sont réunis sous un même volume, Luchterhand a publié les deux séparément : KE (SL455) et KV (SL 456). Je fais référence ici à la date simultanée de leur parution, et surtout aux conférences de Francfort.

¹⁶ Emile Cioran, *Valéry face à ses idoles*, Editions de l'Herne, Paris, 1970.

¹⁷ On trouvera peut-être que j'insiste un peu lourdement sur ce point, mais il me semble d'autant plus important qu'il constitue, à mon sens, une des raisons qui ont fait de Christa Wolf l'écrivain est-allemand sur lequel se sont déchaînés les critiques ouest-allemands en 1989, après la chute du mur, à l'occasion de la parution de *Was bleibt* : on a

tradition qu'on cherche l'originalité et la nouveauté dans KE. On trouve exprimé ici de façon éclatante ce paradoxe de l'écrivain qui, lorsqu'il s'affranchit, au nom de la fidélité au réel, de certaines contraintes narratives, ne fait jamais qu'endosser d'autres chaînes, d'autres contraintes. La malédiction de la médiocrité.

4. 1. 2. 2. Tradition et nouveauté : masculin et féminin

Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra ou le refus d'une esthétique masculine

Dans les conférences de poétique de Francfort, Ch. Wolf se défend de posséder une poétique, de présenter un projet narratif qui ait quelque valeur de norme ou de dogme : *"Eine Poetik kann ich ihnen nicht bieten. [...] [Ich besitze] selber keine."*, (KV 8). Son ambition est de nous rendre témoins d'un processus de travail, pas de nous proposer tout un arsenal de règles, de construire un tissu narratif, pas de se confronter aux canons esthétiques dominants.

(On objectera que l'absence de poétique constitue en soi une position esthétique, et bel et bien une confrontation avec la tradition qui précède. Mais il semble que, chez tous les écrivains désireux de "faire du neuf", l'idée d'héritage, de filiation ne puisse être admise que tant qu'elle signifie "rupture" : une constatation qui s'impose en particulier lorsqu'on rapproche le discours d'introduction (*"... den wütenden Wunsch, mich mit der Poetik oder dem Vorbild eines großen Schreibers auseinanderzusetzen [...] habe ich nie verspürt"*, KV 8) de la quatrième conférence où, sous forme de lettre, elle oppose sa propre conception anti-normative de la littérature à celle des grands auteurs depuis Homère : *"Ein Brief über Eindeutigkeit und*

dit souvent que c'est en vertu de sa position d'écrivain favori de la RDA qu'elle est devenue la première cible de cette polémique qui a divisé le monde littéraire en Allemagne : je pense également que sa propension à souligner ses propres contradictions, à se mettre dans une position d'«examinée» ont fait d'elle une victime idéale.

Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue Seh-Raster; über Objektivität").

Ch. Wolf constate et déplore 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 les manifestations multiples et contradictoires de la vie. Le récit pêcherait par sa clôture, sa tendance à organiser le réel en une intrigue unificatrice, avec un début, un milieu, une fin, et cette tendance serait elle-même directement imputable à la domination depuis des siècles d'une certaine pensée : masculine (*durch die zweieinhalb Jahrtausende [...] die beeindruckende Galerie denkender Männerköpfe*, KV 128).

Ch. Wolf fait en effet remonter aux origines du patriarcat l'émergence du récit rectiligne ou épopée : la mise en scène des personnages héroïques et le récit de leurs hauts faits guerriers se seraient faits au détriment de la fidélité à une réalité complexe et plurielle. L'épopée, ancêtre du roman, irait donc de pair avec l'instauration et la perpétuation d'une idéologie patriarcale¹⁸, 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 liberté¹⁹.

4. 1. 2. 3. 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,

¹⁸ KV, p. 147 : "Erst als Besitz, Hierarchie, Patriarchat entstehn, 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."

¹⁹ KV, p. 139 : "... das abendländische Denken [ist] den Weg der Sonderung [gegangen], der Analyse, des Verzichts auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zugunsten des Dualismus, des Monismus, zugunsten der Gesschlossenheit von Weltbildern und Systemen, des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherter 'Objektivität'."

porteurs de nouvelles valeurs, qui seraient, cette fois, féminines²⁰. Elle pose alors comme nécessaire l'abandon de ce principe d'articulation et d'unification qu'est le principe de mise en intrigue²¹, en tant que premier vecteur de manichéisme et de simplification²². 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 Bachmann. Privilégier un principe de coexistence et d'interaction permettrait alors au récit de se déployer en trame, en véritable réseau narratif²³.

Ce dont rêve Ch. Wolf (et l'emploi de l'irréel en souligne assez le caractère utopique) : une parole qui saurait résister à notre ère de pré-guerre nucléaire²⁴ ("nécrophile") et qui saurait ne pas trahir, ne pas violenter la réalité, qui s'attacherait au quotidien plutôt qu'à l'exceptionnel, au banal plutôt qu'au remarquable. Une parole "vivante", "subversive".

Der heutigen Nekropkilie, die sich in Stahl, Glas, Beton manifestiert [...] 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 [...].

²⁰ KV, p. 151 : "...eine andre Art Logik [...] [als] das männliche Denken des Wenn-Dann, Weil-Darum, Sowohl -als-auch [...], , eine andre Art, Fragen zu stellen [...], eine andre Art Stärke, eine andre Art Schwäche. Andre Freundschaft, andre Gegnerschaft."

²¹ Je rappelle que 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".

²² KV 139 : "... daß im Grunde, vom Grunde her, alles mit allem zusammenhängt; und daß das strikte einwegbessene Vorgehen, das Herauspräparieren eines "Stranges" zu Erzähl -und Untersuchungszwecken das ganze Gewebe [=die Erzählung] und auch diesen Strang beschädigt".

²³ KV 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?". Par Netzwerk, elle entend : "dasjenige Netz [...], das sich dem alltäglichen Netz menschlicher Beziehungen am dichtesten anschmiegt und das, vor allem, nicht versucht, den Erscheinungen, die es nachzeichnet und miteinander verknüpft, Gewalt anzutun. ", Di 72-73.

²⁴ On pense à la phrase restée célèbre de Ingeborg Bachmann, prononcée justement lors d'une conférence de poétique à Francfort : "Hätten wir das Wort, hätten wir die Sprache, dann bräuchten wir die Waffen nicht!".

Heroengeschichten würde es nicht mehr liefern, auch Anti-Heroengeschichten nicht. Es würde eher unauffällig sein und Unauffälliges zu benennen suchen, den kostbaren Alltag, konkret. Für den Zorn des Achill, für den Konflikt des Hamlet, für die falschen Alternativen des Faust würde es vielleicht ein Lächeln haben. Es hätte sich in jedem Sinn «von unten» an sein Material heranzuarbeiten, das, wenn man es durch ein anderes Sehraster ansähe als bisher, doch noch bisher unerkannte möglichkeiten offenbaren mag. (KV 124-125, je souligne).

4 1. 3. Littérature et réalité : l'utopie de la transparence

On reconnaît ici sans peine la problématique de la représentation du monde en littérature et l'idéal d'un discours véridique, authentique, qui sous-tend toute esthétique réaliste. Refuser la ficelle unique de l'intrigue, traquer le réel dans sa soi-disant "normalité", en choisir les aspects en général tus parce que non paroxystiques : autant de règles qui balisent le discours réaliste. Et qui ne diffèrent, du dix-neuvième au vingtième siècle, que par le degré croissant d'apologie qu'elles font de la banalité. Là où il suffisait au siècle dernier de montrer le commun et l'ordinaire, il s'agit maintenant de traquer le réel dans ses retranchements, d'y montrer le minime, l'infime, l'insignifiance. Une surenchère dans ce que j'appellerai le credo de la petitesse²⁵.

²⁵ On peut rapprocher sans peine le rêve de Ch. Wolf d'une parole humble, quotidienne, venue du bas, qui se détourne des actions des héros, de l'apologie par Nathalie Sarraute, trente ans plus tôt, d'une sous-conversation (les drames intérieurs) en lieu et place de l'intrigue :

"Mais en même temps que [...] [ces drames intérieurs] montent de nos recoins obscurs vers la lumière du jour, une crainte les refoule vers l'ombre. Ils font penser à ces petites bêtes grises qui se cachent dans les trous humides. Ils sont honteux et prudents. Le moindre regard les fait fuir. Ils ont besoin, pour s'épanouir, d'anonymat et d'impunité.

Aussi ne se montrent-ils guère au-dehors sous forme d'actes. Les actes, en effet, se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour. Les plus infimes d'entre eux, comparés à ces délicats et minuscules mouvements intérieurs, paraissent grossiers et violents : ils attirent aussitôt les regards. Toutes leurs formes sont depuis longtemps étudiées et classées; ils sont soumis à une réglementation minutieuse, à un contrôle de chaque instant. Enfin de grands mobiles très évidents et connus, de grosses cordes bien visibles font

Quelle que soit l'esthétique condamnée (pour Maupassant, celle du style «artiste», pour Nathalie Sarraute, celles de l'«Ancien Régime» et du «behaviorisme», pour Ch. Wolf, celle de l'«épopée patriarcale»), le rejet de l'ancien se fait encore et toujours au nom d'une plus grande fidélité au réel.

Ce qui frappe ici, c'est l'explication idéologique – féministe – avec laquelle Ch. Wolf recouvre ce rapport littérature et réalité, et, plus généralement, langage et réalité. C'est certainement le piège qui menace tout chercheur immergé dans son sujet : l'arbre cache la forêt ... A force de compulsions deux ans durant ouvrages et théories sur les femmes et les origines du patriarcat ("Am Anfang war die Frau". "Mütter und Amazonen". "Göttinnen". "Das Patriarchat". "Amazonen, Kriegerinnen und Kraftfrauen". "Frauen – das verrückte Geschlecht?". "Frauen in der Kunst". "Männerphantasien". "Weibliche Utopien - männliche Verluste". "Weib und Macht" ...²⁶), Ch. Wolf oublie ce constat bien connu depuis Lessing et

marcher toute cette énorme et lourde machinerie.", "Conversation et sous-conversation", *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1956, repris dans coll. folio essais n°76, p. 101.

Et comparer le tout (Wolf et Sarraute) à ce qu'écrivait déjà en 1887 leur ancêtre Maupassant, pour définir le Romancier réaliste :

"Le romancier [...] qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements [...]. On comprend qu'une semblable manière de procéder, si différente de l'ancien procédé visible à tous les yeux, dérouta souvent les critiques, et qu'ils ne découvrent pas tous les fils si minces, si secrets, presque invisibles, employés par certains artistes modernes à la place de la ficelle unique qui avait nom : l'Intrigue.

En somme, si le Romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le Romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal.", Préface de Pierre et Jean, [1887], Presses Pocket, 1989, pp. 40-41. La tendance est claire : toujours plus petit pour toujours plus de réel (cf. Zola : "J'ai l'hypertrophie du détail vrai!").

²⁶ La liste-inventaire, qui, précise Ch. Wolf, est loin d'être exhaustive (!!), se poursuit : "Das Geschlecht, das nicht eins ist". "Das Geheimnis der Orakel". "Utopische Vergangenheit". "Außenseiter". "Kulturgeschichtlichen Spuren einer verdrängten Weiblichkeit". "Mutterrecht". "Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates". "Die wilden Früchte der Frau". "Die weiße Göttin". "Die imaginierte Weiblichkeit". "Ein Zimmer für mich allein". "Weiblichkeit in der Schrift". KV 126-127.

son *Laokoon* : que la littérature, qui se déroule dans le temps, en une succession linéaire de mots (*die aufeinanderfolgen*), ne peut copier le réel, qui lui, déploie ses objets dans l'espace, de façon simultanée (*die nebeneinander befindlich sind*)²⁷.

Les concepts de "miroir", de "reflet", de "copie", de "reproduction" à propos de la fiction romanesque sont dès lors inadaptés : ils trahissent tous la croyance en la transparence du langage (Sartre : "Il y a prose quand [...] le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil"²⁸...), mais les mots ne sont jamais qu'une mise en texte, c'est-à-dire une re-création du réel, une "rationalisation", une "reconstruction a posteriori encodée dans et par le texte" (Philippe Hamon²⁹).

On n'amointrit pas du tout la force et la pouvoir de l'écriture en faisant ce constat, simplement on admet : l'écrivain réaliste ne retranscrit jamais le réel, il s'efforce d'y faire croire, d'en donner l'illusion.

Deux conséquences pour mon étude :

1) La contradiction relevée entre les intentions de KV et la forme de KE, par moi-même et de nombreux critiques ("*Schön lesen sich die Absichten, mühsam liest sich das Werk. Hier waren, wie früher strenge Mütter sagten, die Augen größer als der Mund...*"³⁰), n'est **pas le fait d'une impuissance personnelle de l'écrivain, mais le paradoxe de toute fiction, qui, pour reprendre une formulation incisive de Jean Ricardou, mêle l'action de deux grandeurs incommensurables, celles du littéral et du référent**³¹. Tout récit, le plus simple et le plus traditionnel, est le lieu d'un conflit

C'est encore un procédé réaliste que de se constituer un savoir, des "fiches" d'information (Zola) qui préexistent au montage narratif.

²⁷ Lessing, *Laokoon : Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, Stuttgart, Reclam, 1987, p. 122-123, 129...

²⁸ J. P. Sartre, "Qu'est-ce que la littérature ?", *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 71.

²⁹ Philippe Hamon, "Un discours contraint, *Littérature et réalité*, Seuil. coll. Points 142, p. 129.

³⁰ conclusion de la recension du *Spiegel* du 4. 4. 1983 ; cf également Alexander Stephen, *Ch. W.*, p. 152-153 ; Therese Hörnigk, *Ch. Wolf*, p. 218-219 etc.

³¹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* [1973], repris dans Points Seuil, 1990, pp. 40-41.

permanent : car l'illusion référentielle ou de représentation qu'il veut faire naître est toujours concurrencée et contrebalancée par la composante littérale. Le fossé entre la théorie et la pratique est imposé par les contraintes propres au texte et à l'écriture, renvoient aux limites temporelles qui circonscrivent tout récit.

2) Ce que Ch. Wolf décrit comme la quête d'une écriture féminine n'est rien d'autre que la recherche des formes d'illusions adoptées par la littérature réaliste du vingtième siècle. C'est une quête qui excède grandement l'opposition homme/femme. J'interpréterai donc le concept de Netzwerkpoetik et les moyens mis en œuvre pour introduire complexité et sinuosité dans la narration non pas comme l'héritage d'une tradition qui commence chez Sapho et culmine chez Ingeborg Bachmann, mais comme une des formes récentes du réalisme en littérature.

4. 2. REALISATIONS

On ne s'étonnera pas, après avoir lu la profession de foi esthétique de Ch. Wolf, que *Kassandra* soit écrit à la première personne. Depuis Proust, le Je est l'orthodoxie des tenants de la subjectivité, et tourner le dos au récit traditionnel, cela veut dire renoncer à la forme classique du récit : au Il. Avec le Je, l'écrivain renonce consciemment à l'omniscience et ne revendique d'autre vérité que celle, limitée et partielle, de son personnage. Substitue à sa puissance une voix humaine et faillible. Pour Ch. Wolf qui veut abolir toute distance entre la forme et le fond, pour qui l'authenticité est une valeur suprême, le Je apparaît naturellement comme le garant de la liberté de Cassandre³².

³² Cf par exemple cette opposition qu'établit Ch. Wolf entre Flaubert et *Mme Bovary* et Ingeborg Bachmann et *Malina*, opposition qui renvoie bien sûr à l'identité de sexe entre l'auteur et son personnage, mais aussi à la forme choisie pour le roman (en Il pour Flaubert, en Je pour Bachmann) : "«*Madame Bovary bin ich*», das hat bekanntlich Flaubert gesagt, und wir bewundern dieses Wort seit mehr als hundert Jahren, und wir bewundern Flauberts Tränen, als er Madame Bovary sterben läßt [...]. Aber Flaubert war ja eben nicht

La volonté de faire disparaître l'autorité supérieure du narrateur est dénotée de surcroît par la forme adoptée par ce Je : ni mémoires, ni confession, ni journal intime, ni autobiographie, mais succession anarchique de pensées qui se dévident toutes seules, sans jamais se donner pour récit : ce qu'il est convenu d'appeler, depuis Edouard Dujardin et *Les lauriers sont coupés*, le monologue intérieur. Avec le monologue intérieur, c'est l'immédiateté de la parole qui est visée, et «authenticité», là encore, est le maître mot : authenticité de la pensée, par l'abolition de la distance entre le dit et le dire.

4. 2. 1. *Kassandra* : entre récit et monologue

4. 2. 1. 1. Caractéristiques du MI

Le monologue intérieur (MI) se définit linguistiquement par l'emploi conjugué du présent (des temps du discours) et de la première personne³³. Par rapport au discours rapporté direct, il n'est ni prononcé ni écrit; par rapport au discours indirect libre, qui lui aussi est un discours non prononcé, il est écrit en Je. Ce qui les distingue de ces deux formes, c'est qu'il exclut catégoriquement la présence d'un discours citant ou narrateur, qui introduirait et interromprait les pensées du personnage. Le MI se veut libre de toute interventionnisme narratif et n'est soumis à aucune autre tutelle que celle du personnage.

Parce qu'il prétend ne pas raconter une histoire, mais suivre fidèlement le processus de la mémoire, le MI se caractérise par un refus de l'ordre

Madame Bovary, das ist doch letzten Endes auch bei all unserm guten Willen und Wissen um die geheime Verwandtschaft zwischen Autor und Kunstfigur nicht vollständig zu übersehen. Die Bachmann aber ist jene namenlose Frau aus Malina, sie ist jene Franza aus dem Romanfragment, die ihre Geschichte einfach nicht in den Griff, nicht in die Form kriegt. [...] «Authentisch» [...] nur sein können, indem [man] auf den Abstand, den bestimmte Formen geben, verzichtet.”, KV 151 (dernière phrase soulignée par moi).

³³ Ce qui ne signifie pas qu'un monologue est entièrement écrit au présent, mais c'est à partir de lui que se construit le récit.

chronologique, une forme temporelle en étoile, allant dans toutes les directions à la fois. Une temporalité vécue et non pas le temps des horloges ; le hasard des associations d'idées se substituant à l'ordonnance linéaire de l'intrigue (de l'exposition au dénouement).

Parce qu'en outre il se veut discours de soi à soi-même, il n'est pas soumis aux contraintes de l'échange verbal et de la communication : logique, causalité, clarté, pertinence, exhaustivité, rigueur syntaxiale ... autant de règles qu'il peut outrepasser. Sa seule obédience n'est pas d'ordre linguistique : c'est celle de la vérité psychologique³⁴.

4. 2. 1. 2. **Kassandra comme récit remémoratif**

Il suffit de lire les deux premières pages de KE pour voir que le monologue de Cassandre ne satisfait pas à tous ces critères :

Hier ende ich, ohnmächtig, und nichts, was ich hätte tun oder lassen, wollen oder denken können, hätte mich an ein andres Ziel geführt. Tiefer als von jeder andren Regung, tiefer selbst als von meiner Angst, bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen. Gescheitert das Wagnis, ihrer Eiseskälte unsre kleine Wärme entgegenzusetzen. Vergeblich versuchen wir, uns ihren Gewalttaten zu entziehen, ich weiß es seit langem. Doch neulich nachts, auf der Überfahrt, als aus jeder Himmelsrichtung die Wetter unser Schiff zu zerschmettern drohten; niemand sich hielt, der nicht festgeschnurrt war; als ich Marpessa traf, wie sie heimlich die Knoten löste, die sie und die Zwillinge aneinander an den Mastbaum fesselten; als ich, an längerer Leine hängend als die anderen Verschleppten, bedenkenlos, gedankenlos mich auf sie warf; sie also hinderte, ihr und meiner Kinder Leben den gleichgültigen Elementen zu lassen, und sie statt dessen wahnwitzigen Menschen überantwortete; als ich, vor ihrem Blick zurückweichend, wieder auf meinem Platz neben dem wimmernden, speienden Agamemnon hockte – da mußte ich mich fragen, aus was für dauerhaftem Stoff die Stricke sind, die uns ans Leben binden. [...]

³⁴ Pour une définition concise du MI, cf. Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990, p. 103-106; pour une étude fouillée et approfondie, cf. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981, en particulier, les chapitres 5 et 6 : "Du récit au monologue" et "Le monologue autonome".

Merkwürdig, wie eines jeden Menschen Waffen – Marpessas Schweigen, Agamemnonns Toben – stets die gleichen bleiben müssen. Ich freilich hab allmählich meine Waffen abgelegt, das wars, was an Veränderung mir möglich war.

Warum wollte ich die Sehergabe unbedingt?

Mit meiner Stimme sprechen: das Äußerste. Mehr, andres hab ich nicht gewollt. Zur Not könnt ich es beweisen, doch wem? Dem fremden Volk, das, frech und scheu zugleich, den Wagen umsteht? Ein Grund zu lachen, gäbe es den noch: Mein Hang, mich zu rechtfertigen, sollte sich, so kurz vor mir selbst, erledigt haben.

Marpessa schweigt. Die Kinder will ich nicht mehr sehn. Sie hält sie unter dem Tuch vor mir versteckt.

Der gleiche Himmel über Mykenae wie über Troia, nur leer. Emailleschimmernd, unzugänglich, blankgefegt. Etwas in mir entspricht der Himmelsleere über dem feindlichen Land. Noch alles, was mir widerfahren ist, hat in mir seine Entsprechung gefunden. Es ist das Geheimnis, das mich umklammert und zusammenhält, mit keinem Menschen habe ich darüber reden können [...]. Davon jedem etwas in mir ist, habe ich zu keinem ganz gehört, und noch ihren Haß auf mich habe ich verstanden. (p. 5-6)

Le terme de monologue s'impose étant donné la nature du texte : Cassandre ne parle pas, elle pense, et, 160 pages durant (la longueur totale du récit), nous ne rencontrons pas d'autre voix que la sienne³⁵ – à l'exception des quelques lignes qui composent un récit-cadre, et sur lesquelles je reviendrai. Témoigne de l'absence d'interlocuteur le désordre apparent des pensées qui se succèdent : il est question, en vrac, de fin et de destination, des rapports dieux et humains, d'une traversée, d'une Marpessa et des jumeaux, d'Agammemnon, des différences entre les gens, du don de voyance, du ciel de Mycènes, d'un secret ... Plus que le choix de ces thèmes – qui ne surprennent pas, au fond, lorsqu'on connaît l'histoire, et qui apparaîtraient tout à fait logiques s'ils étaient traités plus longuement –, c'est le fait qu'ils soient abordés pour être aussitôt

³⁵ Christa Wolf, Di 915 : "[Kassandra] spricht nicht laut, sie *denkt*, und ich würde sie auch nicht *sprechen* lassen, das wäre auch unglaubwürdig, unmöglich. Aber ich kann sie wohl denken lassen, nachdenken über ihre Erfahrungen. Besser gesagt: Es denkt in ihr, sie kann es nicht abschalten, auch wenn sie es wollte. Ich sehe da einen sehr großen Unterschied.", souligné dans le texte.

abandonnés, leur profusion, leur entassement pêle-mêle sur deux pages, l'absence de toute transition entre eux qui donne au lecteur cette impression de désordre et d'incohérence. Impression qui est censée authentifier l'intériorité de cette parole, accréditer l'immersion dans une psyché étrangère : quand on se parle à soi-même, on n'a pas besoin d'exposer les tenants et les aboutissants, les causes et les circonstances de ce à quoi on pense ... Au désordre thématique correspond le désordre temporel : les temps verbaux du présent, parfait, prétérit alternent pour former un texte "éclaté", à la temporalité rayonnante, dissociée de toute chronologie. A l'image de notre mémoire, la part de nous-mêmes qui est libérée de la linéarité du temps.

L'impression de désordre disparaît aussitôt qu'on abandonne la perspective d'ensemble pour s'intéresser aux micro-structures : aux phrases elles-mêmes. Si ce n'est les phrases nominales (*Gescheitert das Wagnis, ihrer Eiseskälte unsre kleine Wärme entgegenzu setzen / Der gleiche Himmel über Mykenae wie über Troia, nur leer...*), à nul moment la syntaxe n'est outragée ou malmenée : les phrases sont complètes, et toujours grammaticalement correctes; la mise en page (passage à la ligne à chaque changement thématique, majuscules aux substantifs) et la ponctuation traditionnelles sont conservées (la nature des énoncés est signalée comme à l'ordinaire : un point pour l'énoncé déclaratif, un point d'interrogation pour l'énoncé interrogatif; des virgules segmentent les portions de phrases et marquent les incises, des points-virgules ponctuent la série des subordonnées en *als* etc.). On est loin des quarante mille mots sans ponctuation de Mrs Bloom à la fin d'*Ulysse* de Joyce, ou même des audaces stylistiques d'un Céline ou, plus près de nous, d'un Sollers (pléthore des points d'exclamation et des points de suspension. Dans *Kassandra*, au contraire, on ne trouve jamais de points de suspension : pas de place expressément accordée à l'indétermination et à l'implicite). La langue, aussi bien dans le choix du vocabulaire (cf. les créations des participes composés *emailleschimmernd, blankgefegt*³⁶, les jeux sur les sonorités

³⁶ L'abondance des adjectifs autant que leur non-appartenance au lexique de la langue standard n'est pas sans rappeler un autre récit dominé par la proximité de la

voisines *gedankenlos, bedenkenlos*) que par le rythme (ternaire : *durchtränkt, geätzt, vergiftet* ou symétrique *Tiefer... tiefer/ tun oder lassen, wollen oder denken können*) ou par les structures grammaticales (hypotaxe privilégiée, période des *als ...als ... als ...* ; ou présence de coordonnants *doch, also, da, denn, und ...*) est de facture classique, et bien loin de ressembler à cette "pensée [...] proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, [...] en son état naissant, [...] [qui donne] l'impression du tout-venant" que définissait E. Dujardin³⁷.

Chaque phrase est au contraire pensée et pesée soigneusement. Tout est assemblé et articulé. Si l'on examine la période des *als ...* , par exemple, on voit qu'elle est très judicieusement construite – chacune des trois subordonnées donnant un repérage temporel toujours plus précis, du cadre général, la traversée en bateau, à l'incident et la clôture de l'incident – et qu'elle remplit dans ce passage une fonction d'exposition, de retour en arrière explicatif : sont mentionnés Agammon, la traversée en bateau, la tempête sur les eaux : les circonstances de l'arrivée de Cassandre à Mycènes. Cassandre ne nous dit pas : voilà, après la chute de Troie, j'ai été faite esclave d'Agamemnon et emmenée comme telle, avec servante et enfants, et d'autres prisonniers, à Mycènes, en bateau. Sa méthode est plus littéraire et plus indirecte ...

On touche ici au problème du monologue, du récit qui refuse de se faire passer pour récit : il faut s'arranger pour informer le lecteur sans pour autant avoir l'air de s'adresser à lui, il faut que le monologue ait l'air d'être un monologue, sans qu'il devienne pour autant inintelligible pour le lecteur.

Ch. Wolf a visiblement choisi une solution de compromis : la mise en place d'un cadre, mais de façon détournée et dissimulée, la cohérence des

mort : l'usage qu'en fait Hermann Broch, au début de la *Mort de Virgile*. Voir à ce sujet l'analyse de M. H. Pérennec, "Der Tod des Vergil : délire verbal ou création langagière ? Le point de vue d'un grammairien", CEG, 1989/n°16, 153-164.

³⁷ Edouard Dujardin, *le Monologue intérieur*, Messein, 1931, pp. 58 sq, cité par M. Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, 1989, p. 152.

thèmes abordés mais l'absence de transitions, la langue claire, classique, mais une désorganisation temporelle.

– Peut-on lui reprocher de manquer d'audace? Son compromis se justifie pour plusieurs raisons :

La relation de réciprocité instaurée entre monologue et inconscient est fautive, erronée l'opinion qui veut que des pensées non prononcées soient forcément chaotiques, elliptiques, soustraites aux règles de correction de la syntaxe. Qui dit monologue dit verbalisation, qui dit verbalisation dit conscience³⁸. Dès lors, que la syntaxe soit brisée ou pas est une question de choix. En aucun cas, de toute façon, le monologue ne peut représenter ce qui préexiste à l'activité linguistique; les mots que s'adresse le personnage à lui-même ne peuvent pas se situer à un niveau qui précède la conscience. Le monologue, c'est au contraire le pouvoir du verbe, c'est la faculté de verbaliser du personnage.

Par ailleurs, le monologue de Cassandre est motivé par son désir de comprendre, de dresser le bilan de sa vie avant de mourir, de "cueillir son expérience comme un fruit mûr" ("*ihre Erfahrung wie eine reife Frucht abpflücken*" Di, 915). Son objectif, conforme à sa condition de "voyante", est de rester consciente jusqu'au bout ("*Ich will die Bewußtheit nicht verlieren, bis zuletzt*", KE 27). A une critique qui s'étonnait que le monologue de Cassandre soit si bien articulé ("*ein Gebilde mit sprachlicher Vollkommenheit*", Di 914), Ch. Wolf répondit :

Ich habe nie gesehen, daß die Cassandra Schwierigkeiten haben müßte, ihre Erfahrung auszudrücken. [...] Ihr Bewußtsein bis zum Schluß bewahren, das ist ihr Vorsatz, und das bedeutet auch, daß sie formulieren kann, denn ohne Formulierung gibt es kein Bewußtsein. (Di, 915)

³⁸ Savoir si une pensée préexiste au langage est un autre débat, qui déborderait du cadre de cette analyse (un linguiste comme Benveniste tient pour acquis qu'il n'est pas de pensée sans langage; un philosophe comme Bergson estime que la pensée est indépendante de toute verbalisation; Christa Wolf, écrivain, écrit dans *Kassandra* : "*Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter.*" KE 26).

Ce n'est donc pas une inconséquence de la part de l'auteur d'avoir assemblé monologue intérieur et perfection verbale : les deux sont parfaitement compatibles.

– J'ai dit plus haut que la voix de Cassandre était la seule qui parlât dans tout le livre. Il est temps maintenant de restreindre et de nuancer cette affirmation. Au début et à la fin du texte, la voix d'un narrateur, qui parle de Cassandre à la troisième personne, se fait entendre – deux paragraphes, onze lignes en tout.

Hier war es. Da stand sie. Diese steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt. Diese Festung, einst uneinnehmbar, ein Steinhaufen jetzt, war das Letzte, was sie sah. Ein lange vergessener Feind und die Jahrhunderte, Sonne, Regen, Wind, haben sie geschleift. Unverändert der Himmel, ein tiefblauer Block, hoch, weit. Nah die zyklisch gefügten Mauern, die dem Weg die Richtung geben : zum Tor hin, unter dem kein Blut hervorquillt. Ins Finstere. Ins Schlachthaus. Und allein.

Mit der Erzählung geh ich in den Tod.

Hier ist es. Diese steinernen Löwen haben sie angeblickt. Im Wechsel des Lichts scheinen sie sich zu rühren.

La fonction de cette introduction et conclusion : justifier le récit, lui donner un cadre. Ch. Wolf se met elle-même en scène face au décor des portes de Mycènes (on retrouve dans KV la description des lions sans tête telle qu'elle apparaît dans KE), avant de laisser la parole à son personnage. Les portes de Mycènes, investies d'une fonction toute symbolique, sont l'expression théâtralisée du passage : d'un espace à l'autre (de l'intérieur à l'extérieur de la ville), de la vie à la mort (sitôt les portes franchies, Clytemnestre va assassiner Cassandre), et en définitive, d'une temporalité à l'autre (de celle du narrateur à celle du personnage). Outre l'identité de lieu, l'absence de toute désignation inambiguë (pas de noms, seuls des déictiques), le parallélisme établi entre le passé et le présent (*heute wie gestern*), puis leur fusion (le temps du narrateur rejoint à la fin celui du personnage : le *Hier war...* se transforme en *Hier ist...*) : tout concourt à faire du narrateur le double de Cassandre, à souligner leur parenté : leur gémellité.

Aussi proches cependant que soient ces deux voix, elles sont deux, et distinctes. Aussi petit et discret qu'il soit, le récit-cadre est un mode de présentation réaliste, en ce qu'il pose une instance narrative. Dès lors, l'illusion d'un monologue libéré de toute tutelle narrative disparaît.

Kassandra peut donc être défini comme une forme intermédiaire, située à mi-chemin entre le monologue et le récit³⁹, où seule est remise en cause la rigueur temporelle de la macro-structure, mais où les micro-structures, elles, sont conservées.

4. 2. 2. Le Je ou l'unité divisée

La dislocation temporelle que je viens d'évoquer n'est pas le fait du seul monologue intérieur ; simplement cette technique, parce qu'elle suit le fonctionnement de la mémoire dans ses méandres et ses replis, exploite et porte à son paroxysme les possibilités offertes par le Je. Le narrateur du Je, s'il renonce à l'omniscience et à l'ubiquité dont jouit le Il, s'octroie un privilège non moins estimable : celui de se déplacer librement sur l'axe du temps, d'aller et de venir à sa convenance entre passé, futur et présent. Disparus la toute-puissance du romancier, le présent démasqué comme «intrusion d'auteur», place au télescope temporel. Le récit en Il est voué au passé ; le récit en Je permet d'introduire, à côté de l'histoire, la dimension du présent, de la narration ; entre les deux dimensions, pas de discontinuité et de rupture, la cohésion est assurée par l'emploi du même pronom personnel.

³⁹ D. Cohn, *La Transparence*, op. cit., p. 209-210. Elle propose le terme de "récit remémoratif" pour rendre compte de ce type de récit : d'où le titre donné à cette sous-partie.

4. 2. 2. 1. Deux récits, deux systèmes temporels

On peut décrire *Kassandra* comme l'imbrication d'un récit dans un autre, qui seraient réunis par le pronom personnel de la première personne⁴⁰.

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 Cassandra, 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, et est dirigée vers un seul but : l'apprivoisement de la peur.

Les quelques heures qu'il lui reste à vivre, Cassandra les emploie à se remémorer sa vie. 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 Cassandra comme esclave d'Agamemnon, de Troie à Mycènes. R2 couvre environ quinze années.

Ce sont les temps verbaux qui permettent de distinguer entre R1 et R2 : ils découpent le texte en macro-unités. Leur découpage est double : d'une intrigue à une autre (R1 --> R2 ou R2 --> R1), ou bien, au sein d'une même intrigue, d'une même unité textuelle, le passage s'effectue d'une perspective de locution à une autre : temps zéro, retour en arrière ou anticipation. La triple perspective de locution (= passé/présent/futur) est marquée différemment selon l'intrigue :

Dans R1

- la coïncidence entre le temps du texte et le temps du procès⁴¹ 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.

⁴⁰ Ces deux récits sont introduits et clos par le récit-cadre à la 3ème personne que j'ai décrit plus haut.

⁴¹ Je reprends ici les concepts utilisés par Weinrich dans *Le temps*, concepts directement hérités de Reichenbach (Textzeit ≈ Betrachtzeit) et de Wunderlich (Aktzeit).

--> indique le passage d'une perspective de locution à une autre

Jetzt **kann** ich brauchen, was ich lebenslang geübt: meine Gefühle durch Denken besiegen. Die Liebe früher, jetzt die Angst. --> Die **sprang** mich **an**, als der Wagen, den die müden Pferde langsam --> **heraufgeschleppt hatten**, zwischen den düsteren Mauern --> **zum Halten kam**. Vor diesem letzten Tor. Als der Himmel **aufriß** und die Sonne auf die steinernen Löwen **fiel**, die über mich und alles **hinwegsah**n und immer ---> **hinwegsehn werden**. --> Angst **kenn** ich ja, doch dies **ist** etwas andres. Vielleicht **kommt** es in mir zum erstmal vor, nur um gleich erschlagen zu werden.. Jetzt **wird** der Kern **geschliffen**. (KE 11)

Dans R2

- le temps zéro est marqué par le prétérit
- la rétrospection par le plus-que -parfait
- l'anticipation par une forme en würde + inf.

(R1) Meine Erinnerung an jene Zeit **ist** blaß, --> (R2) ich **hatte** keine Gefühle. Polyxena **sprach** ein ganzes Jahr lang kein Wort mit mir. Priamos **bereitete** den Krieg **vor**. Ich **hielt** mich **zurück**. Ich **spielte** die Priesterin. [...] Ich **wurde**, --> wie ich es **erwartet hatte**, --> zur Chorführerein **ausgebildet**. Alles **gelang** mir--> **Hatte** ich zuerst Strafe **befürchtet**, wenn mir beim Gebet anstelle der göttlichen Lichtgestalt mit der Leier ein Wolf oder gar eine Schar Mäuse vor die Augen **kamen**, **fand** ich bald **heraus**, daß rein gar nichts **geschah**, wenn ich mich lustvoll meinen Erscheinungen **überließ**. (KE 33)

R1 prévaut sur R2 en ce sens que c'est à partir de lui que sont en général déterminées les coordonnées spatio-temporelles du JE (JE-Origine dans la terminologie de K. Bühler⁴²).

Il arrive que R1 perde sa prééminence : lorsque le Je-Origine se déplace vers R2. C'est ce qui se passe avec le présent aoristique (cf. infra). Ou plus fréquemment, lorsque le narrateur rapporte des propos au discours direct. (cf. exemple ci-dessous, pour marquer la prospection).

La description ci-dessus, très schématique et simplificatrice, ne rend compte de l'organisation de R1 et R2 que dans sa "normalité".

On doit garder à l'esprit que :

⁴² Bühler, *Sprachtheorie*, 1965² : 102

1) Par le jeu de déplacement du Je-Origine, **un même temps verbal peut assumer plusieurs fonctions**. Pour ne prendre que l'exemple du prétérit (selon Käte Hamburger, le Je excluait la dimension épique du prétérit) : on constate qu'il peut parfaitement remplir, avec le Je, une double fonction : temps zéro en R2, il correspond cependant à la rétrospection en R1. Autant qu'«épique», il a une dimension référentielle de «passé» : tout dépend de l'endroit où on place le Je-Origine.

2) **Inversement, une même perspective de locution peut être exprimée par plusieurs temps verbaux** : ainsi, l'anticipation en R2 sera rendue par le prospectif (würde + inf.), ou un verbe de modalité (sollen et wollen), ou encore par un modalisateur tel que "wohl". L'exemple suivant atteste de la diversité des formes verbales de la prospection :

Es ging also um Polyxena. Nein, um Troia. Nein, um Achill das Vieh. Es ging darum, daß Polyxena den Achill in unsern Tempel **locken sollte**. [...] Ich glaubte meinen Ohren nicht zu trauen. In Wirklichkeit **würde** unser Bruder Paris hinter dem Götterbild, wo er verborgen war, **hervorbrechen**[...] und er **würde** Achill da **treffen**, wo er verletzlich war : *an der Ferse. Wieso gerade dort*. Er hatte seinen wunden Punkt der Schwester Polyxena anvertraut. [...]

Das bedeutet, ihr verwendet Polyxena als Lockvogel für Achill.

Breites Grinsen : du hats erfaßt. So ist es. Ohne Schuhe, das ist die Bedingung, die sie ihm genannt, **wird** Achilles in den Tempel **kommen**.

Rundum Gelächter.

Allein ?

Was denkst du denn. Allein. Und **wird** den Tempel lebend nicht **verlassen**.

Und Polyxena? **Wird** ihn dort allein **erwarten** ?

Wenn du von Paris absiehst, sagte Eumelos. Und von uns natürlich. Aber wir **stehen** draußen.

Und Achill **wird** also Polyxena dort **umarmen**. Zum Schein. Wenn er genügend abgelenkt ist – Lachen –, **trifft** ihn Paris' Pfeil. (KE 145-146)

Le Je-Origine est placé en R1 : l'anticipation est marquée par le verbe de modalité "sollen" et par le Subj. II futur (würde... hervorbrechen, würde ... treffen). Lorsque la conversation entre Cassandre et les membres du Conseil est non plus rapportée au discours indirect, mais direct, c'est la forme de Fut. périsphrastique qui apparaît (wird... kommen, wird... verlassen, wird... erwarten), ou même le présent (stehen..., trifft) qui

renvoie ici à un événement à venir. Avec le discours direct, la perspective est modifiée, le Je-Origine se place alors dans la situation d'énonciation citée, et on conserve les formes verbales et les pronoms personnels initiaux.

Il n'y a pas de relation bi-univoque entre temps verbal et perspective de locution adoptée, tout dépend de la situation du Je-Origine, du choix stylistique de l'auteur⁴³ etc. Bien souvent, les critères de choix qui interviennent pour déterminer l'appartenance à une unité textuelle sont d'ordre sémantique (quels lieux ? quels personnages ?) et n'entrent donc pas dans le cadre de cette étude.

4. 2. 2. 2. Un Je, deux Moi

Le mythe de la liberté du personnage, et son pendant négatif, la destruction du narrateur comme observateur privilégié explique l'engouement théorique de nombre d'écrivains pour le Je. Le narrateur, pense-t-on, perd son statut de juge, en même temps qu'il adopte la voix de son personnage. ("On ne peut pas être à la fois juge et partie", nous enseigne le proverbe). C'est une croyance tenace, née de la foi en l'unité du sujet et de la méconnaissance de la nature du récit à la première personne, qu'un simple examen d'un récit comme *Kassandra* suffit à dissiper.

Le récit en Je est, en effet, essentiellement rétrospectif : un homme (une femme ici) se penche sur son passé. Entre les événements tels qu'il (elle) les a vécus et les événements tels qu'il (elle) les raconte, du temps s'est écoulé. L'enfant, l'adolescent(e) est devenu(e) adulte. Au moi du présent (R1) s'oppose le moi de jadis (R2), les mots se substituent à la réalité non-

⁴³ Le temps verbal "normal" pour marquer l'anticipation dans le récit est le Subj. II (le "futur dans le passé"). Or, il est très rare que Ch. Wolf choisisse cette forme. En général, elle préfère maintenir le temps verbal du prétérit, et marquer l'anticipation par un complément circonstanciel de temps. Le maintien du prétérit permet de préserver une certaine continuité narrative, et l'indication adverbiale permet un changement de perspective de locution très discret, et non pas clairement souligné comme ce serait le cas avec le Subj II. C'est le souci stylistique de gommer des oppositions qui motive son choix.

verbale de l'expérience passée. "A l'origine, [le narrateur] sera censé attendre [...] que la crise se soit dénouée, que les événements se soient arrangés dans une version définitive; il attendra pour raconter l'histoire de la connaître en son entier; c'est plus tard, vieilli, calmé, rentré au bercail, que le navigateur se penchera sur son passé, mettra de l'ordre dans ses souvenirs."⁴⁴ Les souvenirs triés et organisés du mémorialiste s'opposent à la totalité et l'authenticité de la subjectivité de jadis ... On retrouve, amplifié et grossi par l'écoulement du temps, le décalage ineffaçable qui sépare les mots des choses, les signes linguistiques de leurs référents (Sartre dans *La Nausée* : "Il faut choisir : vivre ou raconter."). La fusion écriture/réalité qui hante, comme gageure impossible, le rêve de tout écrivain, se double, avec le Je, d'un autre défi : celle de faire coïncider l'hier et l'aujourd'hui. D'où le journal, d'où le monologue intérieur : pour faire sauter ce décalage intolérable. Mais ces techniques elles-mêmes ne peuvent oblitérer complètement toute référence au passé, qui, lorsqu'elle a lieu, se produit alors à partir de la plate-forme du présent. (Le monologue de Cassandre devient récit dès lors qu'elle décide de se remémorer sa vie ...). La liberté du Je (par l'introduction du présent, son déplacement sans entraves sur l'axe du temps) est aussi sa prison (le présent comme temps de référence, temps ultime, temps-origine).

On arrive à ce paradoxe : il est plus difficile à un Je qui se raconte d'accéder à la vérité intacte de l'expérience révolue, et de fusionner avec son moi de jadis, qu'à un narrateur d'un récit à la troisième personne de pénétrer dans la psyché de son personnage, et d'en épouser l'intimité. Entre hier et aujourd'hui, entre le vécu et les mots, le temps, irrévocable.

Leo Spitzer le premier attira l'attention sur la cohabitation, à l'intérieur d'une même enveloppe linguistique, de ces deux instances distinctes : «*das erlebende Ich*» et «*das erzählende Ich*»⁴⁵. Le moi de l'action et le moi narrateur.

⁴⁴ Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Essais sur le roman*, Minuit, 1964, repris dans la collection *tel*, Gallimard, 1992, p. 77.

⁴⁵ Leo Spitzer, *Etudes de style*, [*Stilstudien II*, 1922], Gallimard, 1970, p. 451, cité par D. Cohn, op. cit. p. 167.

Dans *Kassandra*, la distance qui sépare les deux moi ne saurait être plus grande, et plus tranchante l'opposition entre son moi de jadis et celui de Mycènes.

Parce qu'autour d'elle, tous ceux sont morts qui lui étaient chers, qui étaient tout simplement Troyens (*"Seltsam, daß ich, selbst noch nicht alt, von beinahe jedem, den ich gekannt, in der Vergangenheitsform reden muß"*, KE 7).

Parce que la ville où elle a grandi et vécu est détruite, et qu'à la place où s'élevait jadis une cité, il ne reste plus que cendres (*"Dies alles, das Troia meiner Kindheit, existiert nur noch in meinem Kopf. Da will ich es, solange ich Zeit hab, wieder aufbauen, will keinen Stein vergessen, keinen Lichteinfall, kein Gelächter, keinen Schrei."*, KV 34).

Parce que la proximité de la mort la contraint à une sincérité sans faux-fuyants, sans échappatoire (*"Nie war ich lebendiger als in der Stunde meines Todes, jetzt. Was ich lebendig nenne ? Das Schwierigste nicht scheuen, das Bild von sich selbst ändern"*, KE 25) et lui donne accès à une cruelle connaissance d'elle-même (*"Wozu leb ich noch, wenn nicht, um zu erfahren, was man nur vor dem Tod erfährt."* KE 114).

Mais surtout parce que, au-delà de ces circonstances objectives, Cassandre a fait le choix d'être «voyante» : son monologue, on l'a vu, n'est pas un défilé d'images brutes auxquelles elle s'abandonne passivement, pour ressusciter, arracher au souvenir la saveur et l'odeur de l'instant vécu. Rien de subliminal ou de fortuit dans l'évocation de ses expériences passées. Bien au contraire. Elle choisit de se remémorer sa vie, non pas pour la revivre, mais pour la passer au crible de sa lucidité, la soumettre à l'examen impitoyable de sa conscience. Le parcours est long qui mène de la fille du roi à la condamnée à mort : égal à la distance qui sépare l'ignorance de la clairvoyance, la confusion de la sagesse sans illusion. La distance temporelle, insuppressible certes, a pour Cassandre cet immense avantage qu'elle coïncide avec un accroissement de sa lucidité. La fusion est impossible entre le moi de jadis et le moi actuel ? Tant mieux ! Que serait une vie qui ne serait pas enrichie par l'expérience. (Prendre des ans sans rien apprendre : vieillir sans les avantages ...)

Le Je de Cassandre fait partie de ces narrateurs de la première personne, avertis et éclairés – dont l'illustre prototype est le Marcel de la *Recherche* – qui se penchent sans indulgence et sans complaisance sur leurs erreurs et leurs tribulations passées, pour dénoncer leurs errements et ainsi mettre en relief la sagesse qu'ils ont acquise.

On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers : on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors seulement quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on senti.

écrit Marcel dans le Temps retrouvé⁴⁶. Dans *Kassandra*, les formules abondent qui marquent l'obscurité, le manque de discernement dans lequel le moi de l'action est plongé. Je prendrai deux exemples :

Getragen von der Achtung der Troer, lebte ich scheinhaft wie nie. Ich weiß noch, wie mein Leben mir entwich. Ich schaff es nicht, dachte ich oft, wenn ich, auf der Stadtmauer sitzend, blicklos vor mich hinstarrte, aber ich konnte mich nicht fragen, was mein leichtes Dasein derart überanstrengte.

Ich sah nichts. Mit der Sehergabe überfordert, war ich blind. Sah nur, was da war, so gut wie nichts. Durch den Jahreslauf des Gottes und die Forderungen des Palasts wurde mein Leben bestimmt. Man könnte auch sagen : erdrückt. Ich kannte es nicht anders. (KE 33)

Ich Seherin! Priamostochter. Wie lange blind gegen das Naheliegende : daß ich zu wählen hatte zwischen meiner Herkunft und dem Amt. Wie lange voll Furcht vor dem Schauder, den ich, wenn ich unbedingt war, bei meinen Leuten wachrufen mußte. (KE 13)

Le regard, la vision figurent ici comme symboles de la perception intellectuelle et de l'accès à l'être et à la profondeur des choses. Ne pas voir signifie ne pas savoir. L'aveuglement de Cassandre (*blicklos, blind, ich sah nichts, ich sah [...] so gut wie nichts*) renvoie à son ignorance, désigne son incapacité à dépasser les apparences (*scheinhaft*), et son confinement à

⁴⁶ Marcel Proust, "Le Temps retrouvé", la *Recherche*, Gallimard, coll. La Pléiade, III, p. 896. cité par Dorrit Cohn dans *La Transparence*.

l'intérieur des frontières du visible. Pour accéder à la connaissance, elle doit accepter de reconnaître en ses privilèges (*Achtung der Troer, leichtes Dasein, Palast, Priamostochter...--> erdrückt*) des chaînes, et surtout accepter d'y renoncer (*ich hatte zu wählen zwischen meiner Herkunft und dem Amt*). C'est au prix de ce sacrifice qu'elle peut alors gagner sa propre estime ("*Erst spät, und mühsam, lernte ich die Eigenschaften, die man an sich kennt, von jenen unterscheiden, die angeboren sind und fast nicht zu erkennen.*" KE 13; "*Das Glück, ich selbst zu werden - und dadurch den andern nützlicher -, ich hab es noch erlebt*" KE 15) en même temps que le droit de parler en son nom : "*Mit meiner Stimme sprechen : das Äußerste. Mehr, andres hab ich nicht gewollt.*" (KE 6)

Le Je de Cassandre se caractérise donc par la supériorité du moi narrateur sur le moi de l'expérience, par ce chemin parcouru qui l'a menée des ténèbres et de la cécité à la lumière et la conscience. C'est en ce sens que Ch. Wolf s'est détournée de la tragédie antique (le héros tragique comme l'individu impuissant, broyé par les forces supérieures du destin) : Cassandre meurt en paix avec elle-même. Sa fin n'est pas un échec. On peut même voir dans sa destinée les traces et l'héritage d'un genre, qui, pour être plus moderne, n'en est pas moins bien défini : celui du «Bildungsroman». Un héritage cependant perverti. Dans le roman de formation en effet, l'histoire du sujet se définissait par deux transformations parallèles : le passage de l'ignorance à la connaissance de soi s'effectuait en même temps que le passage de la passivité à l'action⁴⁷. C'est justement cette absence de concrétisation par les actes, cette incapacité à donner corps et forme tangible à sa maturation intellectuelle qui caractérise Cassandre ("*[Kassandras Schwierigkeit] : Sie kann nicht handeln. Aber ausdrücken, warum sie nicht handeln kann, das kann sie ohne Zweifel.*" , Di, 915); et on comprend que Ch. Wolf, écrivain de l'ex-RDA, ne décrive pas l'absence d'harmonie entre pensée et action comme un grave

⁴⁷ Voir à ce sujet l'analyse que fait Susan Suleiman dans *Le roman à thèse*, PUF, 1983, p. 95 ff.

manquement mais comme une impuissance qui force notre compréhension. Péché avoué est déjà à moitié pardonné.

4. 2. 2. 3. Le présent aoristique

On est bien loin, avec le personnage de Cassandre, d'un Je subjectif, qui rompt avec les analyses par contumace que condamnait Bakhtine, d'un Je libéré du narrateur et de son autorité, d'un Je qui saisit le personnage au cœur de son vécu et de son intimité. Le moi de l'action est au contraire (presque) toujours sous surveillance et n'échappe (presque) jamais au contrôle et au regard aigu du moi narrateur. Presque : il est quelques passages dans le récit où le moi narrateur se dépouille de son savoir et de sa volonté interprétative, et endosse, le temps d'une scène, les émotions et les pensées qui furent les siennes au moment de l'action. La distance temporelle est alors abolie, le temps du prétérit disparaît, et c'est le présent qui est employé. Non plus le présent "authentique", qui renvoie à la tranche de temps référentiel dans laquelle est situé le moment de l'énonciation. Pas plus que le présent "intemporel"⁴⁸ qui confère aux énoncés un statut de vérité et de validité générale. Mais un présent qui n'est ni "actuel", ni "intemporel", employé pour des événements localisés dans le passé : le présent dit "historique", ou plus précisément aoristique. (En d'autres termes : R1 perd sa prééminence, et le Je-Origine se déplace vers R2).

Dominique Maingueneau définit ce présent ainsi :

Ce présent ne constitue évidemment pas un fait d'embrayage énonciatif, il n'indique pas que le procès se prolonge, est « ouvert » à droite et contemporain du moment de l'énonciation. Il exclut toute valeur durative et tout repérage par rapport au moment de l'énonciation. En règle générale, sauf dans le cas de récits courts (cf. les histoires drôles : « c'est l'histoire d'un homme qui entre chez le coiffeur et demande...»), ce présent ne remplace pas purement et simplement le

⁴⁸ On parle aussi de présent "générique", ou "panchronique", voir Confais, 1990 : 172.

passé simple, il le supplée localement à des fins stylistiques bien déterminées.
(p. 47, je souligne⁴⁹)

Cette définition a l'avantage de ne pas restreindre l'emploi de ce type de présent aux seuls textes littéraires⁵⁰ (cf. les blagues), et d'insister sur sa valeur contrastive par rapport au contexte verbal de son apparition. Ce qui importe : ce présent renvoie à quelque chose qui est raconté. Et pas nécessairement au passé simple. On peut également trouver la combinaison imparfait, passé composé/présent aoristique⁵¹. C'est pour cette raison que j'adopte cette désignation d'«aoristique».

Dans *Kassandra*, la rareté même des emplois de présent aoristique signale leur importance. Je prendrai deux exemples qui mettent en évidence cette fusion narrateur/personnage :

Il s'agit tout d'abord du combat entre Achille et Penthésilée :

(1) Achill war außer sich von Staunen, als er im Kampf auf Penthesilea traf. Er begann mit ihr zu spielen, sie stieß zu. Achill soll sich geschüttelt haben, er glaubte wohl, nicht bei Verstand zu sein. Ihm mit dem Schwert begegnen – eine Frau! Daß sie ihn zwang, sie ernst zu nehmen, war ihr letzter Triumph. Sie kämpften lange, alle Amazonen waren von Penthesilea abgedrängt. Er warf sie nieder, wollte sie gefangennehmen, da ritzte sie ihn mit dem Dolch und zwang ihn, sie zu töten. Dafür, wenn für irgendetwas, sei den Göttern Dank.

⁴⁹ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990, p. 47.

⁵⁰ En général, on dit que le présent historique est réservé à la langue littéraire. On peut lire par ex. dans *Deutsche Grammatik* de Gerhard Helbig et Joachim Buscha, VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig, 1972, nouvelle édition 1981 : "*Diese Variante (des Präsens) (...) ist auf die Erzählung und auf die Dichtersprache beschränkt.*", p. 125. Mais on le trouve cependant également dans des récits oraux.

⁵¹ Dans *Temps, mode, aspect*, Toulouse, PUM, 1990, p. 171-173, J. P. Confais distingue en effet le présent «historique» du «présent narratif», le premier étant obligatoirement inséré dans un texte au passé simple, alors que le second n'est pas "*inséré dans un texte marqué comme «passé» par un temps verbal*", et est compatible avec l'imparfait. (Distinction évidemment caduque pour le prétérit). Il cite comme exemple de présent narratif : "*Hier, j'étais convoqué à la Sécurité sociale à trois heures. J'arrive à l'heure, il y avait déjà plein de monde. Je m'assois et j'attends plus d'une heure.*".

(2) Was dann kam, seh ich vor mir, als wäre ich dabeigewesen. Achill der Griechenheld schändet die tote Frau. Der Mann, unfähig, die Lebendige zu lieben, wirft sich, weiter tötend, auf das Opfer. Und ich stöhne. (3) Warum. Sie hat es nicht gefühlt. Wir fühlten es, wir Frauen alle. [...] Selbst die Griechen spürten, hier war Achill zu weit gegangen. (p. 140)

Le récit de leur affrontement est fait au prétérit, mais l'acte monstrueux d'Achille, le viol du cadavre de Penthésilée, est rapporté au présent. Le changement de temps, de même que l'«annonce» qui le précède (*was dann kam, sehe ich vor mir...*) n'ont d'autre fonction que de faire ressortir l'atrocité du crime.

(1) Le récit sobre de Cassandre qui énumère dans l'ordre chaque phase du combat (la surprise d'Achille de se trouver face à une femme, le défi de Penthésilée à Achille, l'acceptation du défi, la lutte difficile entre les deux, la victoire d'Achille, la mort de Penthésilée) fait place à une évaluation et à un jugement de la narratrice. Elle qui était jusqu'à présent restée discrètement retranchée – si on excepte la phrase "*Daß sie ihn zwang, sie ernst zu nehmen, war ihr letzter Triumph*", ou les modalisations par *wohl* et *sollen* – intervient alors avec force et clôt explicitement cette partie de son récit : "*Dafür, wenn für irgendetwas, sei den Göttern Dank.*"

(2) Elle introduit ensuite la nouvelle séquence (graphiquement marquée par un passage à la ligne) comme le cœur du récit : "*Was dann kam, seh ich vor mir, als wär ich dabeigewesen.*" La position en attaque d'énoncé du complément d'objet fait de celui-ci le "thème" du discours⁵², et suscite, par son imprécision volontaire (pronom *was* cataphorique), une attente du lecteur : on sait que ce qui va maintenant être raconté est d'une grande intensité dramatique, mais on n'en peut rien deviner. La mort aurait dû être la conclusion ultime du combat, que peut-il se passer qui la relègue dans l'ombre, au rang de préliminaire ? On sait que Cassandre n'était pas témoin de ce qui s'est passé, et pourtant elle affirme "*ich sehe [es] vor mir.*"

⁵² La structure ternaire de la proposition de M. Zemb - en thème, rhème et phème - n'assigne pas aux actants et circonstants une fonction préétablie ; s'il est courant pour le sujet de faire partie du thème (ce dont on parle), ce n'est pas obligatoire ; et nous voyons que le complément d'objet, souvent rhématique, (ce qui est attribué au thème) a ici au contraire la fonction de poser le thème du discours, d'indiquer ce dont il va être question.

Le recours au présent aoristique est parfaitement décrit par cette formule : il permet ici de *visualiser*, de représenter ce qui s'est passé comme si cela se déroulait sous nos yeux. On peut dire que Cassandre se *dédoubl*e, elle n'est plus seulement la prisonnière d'Agamemnon, qui attend devant les portes de Mycènes, elle se déplace spatialement et temporellement, devient ce témoin qui gémit ("*Und ich stöhne*") devant l'horreur du spectacle, et nous nous déplaçons avec elle. Le moi narrateur et le moi de l'action se superposent, pour ne plus former qu'un. La scène désormais n'est plus vue rétrospectivement, mais *à partir du point du passé où elle s'est déroulée*.

Käte Hamburger dans *La Logique* parle de la fonction de "représentation dramatique" du présent historique⁵³ et ce terme paraît tout à fait convenir à ce passage : le crime d'Achille dépasse les bornes de l'inhumanité quotidienne de la guerre : "*Selbst die Griechen spürten, hier war Achill zu weit gegangen.*" Le prétérit encadre et met en valeur le passage au présent, il le met en relief. On retrouve, avec d'autres temps, le phénomène de mise en relief décrit par Weinrich, pour expliquer l'alternance imparfait/passé simple. Ici, c'est le prétérit – qui serait traduit en français par un passé simple – qui fonctionne non comme *premier* mais comme *arrière-plan*⁵⁴. Le changement temporel du prétérit au présent aoristique, et le déplacement du moi narrateur vers le moi personnage, ont une *fonction contrastive*, et

⁵³ Käte Hamburger distingue en réalité les emplois de présent historique dans les énoncés de réalité (autobiographie ou document historique) et la fiction : la fonction de «représentation dramatique» ou d'«actualisation fictionnelle» (actualisation d'abord au sens spatial) n'existerait que dans les énoncés historiques, par contraste avec l'emploi du prétérit, qui, dans ce cas marque les actions comme passées : "*Le locuteur a l'action sous les yeux comme dans un drame [...] les personnages sont montrés dans l'accomplissement de leur action, alors que [...] l'imparfait sert plutôt à marquer les actions comme accomplies, à les donner pour faits.*", (p.102). Dans les énoncés fictionnels, en revanche, où le prétérit est épique, le présent n'«actualise» pas, ni temporellement, ni fictionnellement, et est décrit comme un "*présent de reproduction*", qui ressemble cependant étonnamment à celui qu'elle vient de définir pour les énoncés historiques : "*Inconsciemment, mais soumis à une nécessité logique, nous utilisons le présent dans la fiction épique lorsqu'il s'agit pour nous de rapporter le contenu d'un récit ou d'un drame.*" (p. 107, c'est moi qui souligne).

⁵⁴ Il est impossible d'assigner à un temps verbal une fonction unique, et seul le contexte permet l'interprétation.

permettent de poser l'existence de deux niveaux distincts : celui de l'horreur permise et celui de l'horreur qui dépasse l'entendement.

Le deuxième exemple est également une scène paroxystique, puisqu'il décrit la première crise de voyance de Cassandre : lorsque, en plein milieu d'un banquet, elle comprend pour la première fois que la politique menée par les siens les conduira à leur perte.

(1) Ich allein sah. Oder "sah" ich denn? Wie war das doch. Ich fühlte. Erfuhr - ja, das ist das Wort, denn eine Erfahrung war es, ist es, wenn ich "sehe", "sah" : Was in dieser Stunde seinen Ausgang nahm, war unser Untergang. Stillstand der Zeit, ich wünsche es niemandem. Und Grabeskälte. Endgültige Fremdheit, schien es, gegenüber mir und jedermann. Bis endlich die entsetzliche Qual, als Stimme, sich aus mir, durch mich hindurch und mich zerreißend ihren Weg gebahnt hatte und sich losgemacht. (2) Ein pfeifendes, ein aus dem letzten Loch pfeifendes Stimmchen, das mir das Blut aus den Adern treibt und die Haare zu Berge stehen läßt. Das, wie es anschwillt, stärker, gräßlicher wird, all meine Gliedmaßen ins Zappeln, Rappeln und ins Schleudern bringt. Aber die Stimme schert das nicht. Frei hängt sie über mir und schreit, schreit, schreit. (3) Wehe, schrie sie. Wehe, wehe. Lat das Schiff nicht fort!
Dann fiel der Vorhang vor mein Denken. Der Schlund ffnete sich. Dunkelheit. Ich strzte ab. (p. 70)

Ici encore, c'est la mise en contraste de deux plans qui constitue le sens. Et le passage au présent rend compte de ce qui se trouve être le cœur de la scène – et de la crise de voyance de Cassandre. Pour décrire, *exposer* les circonstances de cette première "vision", c'est le prétérit qui est utilisé. Et lorsque Cassandre sombre dans l'inconscience, que retombe la folie divinatoire qui l'a possédée, on retrouve le prétérit.

(1) La vision du moi narrateur domine et est attestée par l'emploi du prétérit. Cassandre évalue l'événement ("*nie vorher*" localise dans le temps, et pose les deux termes d'un avant/après l'événement; comparaison détaillée et commentée par les phrases suivantes), sa propre réaction ("*Grabesklte. Endgültige Fremdheit*", "*entsetzliche Qual*" : autant de noms et d'adjectifs subjectifs⁵⁵) et même son propre discours (voir le soin qu'elle

⁵⁵ Sur l'opposition adjectif subjectif vs adjectif objectif, voir C. Orecchioni,

met à choisir le terme approprié pour évoquer sa "vision", la sélection, puis le rejet, des deux verbes "sehen" et "fühlen", l'explication métalinguistique pour justifier le troisième verbe "erfahren" : *Erfuhr – ja, das ist das Wort, denn eine Erfahrung ist es, wenn ich "sehe", "sah"*). Les énoncés portent tous sans exception les marques de la subjectivité de Cassandre narrateur.

(2) Il s'effectue un changement de perspective ou de focalisation. Tout se passe comme si Cassandre était à nouveau dominée, possédée par cette voix : les phrases perdent leur prédicat (jusqu'à "...ins Schleudern bringt", on n'a de verbes que dans les relatives), parce qu'il n'y a plus de sujet capable de prédiquer quelque chose à quelque chose, mais la réalité recréée de cet état de transes, restituée sans jugement, sans évaluation, sans modalisation. On a une description des manifestations *physiques* provoquées par la "vision" : *"Ein...Stimmchen, das mir das Blut aus den Adern treibt, und die Haare zu Berge stehen läßt. Das, wie es anschwillt...all meine Gliedmaßen ins Zappeln, Rappeln und ins Schleudern bringt."* Et l'utilisation du présent aoristique permet à Cassandre – et au lecteur – de revivre dans l'imagination ces sensations exacerbées, sans que s'interpose entre elle et l'expérience passée ce surcroît interprétatif qui accompagne le plus souvent les énoncés au prétérit. Le moi narrateur fusionne avec le moi de l'action.

(3) Retour au prétérit et à la domination du moi narrateur.

Ce passage se fait progressivement, en deux étapes, puisqu'on a d'abord affaire à du discours rapporté direct, et donc la préservation, à côté du discours citant (verbe *schrie*), des paroles du moi personnage (*Wehe!*). Les deux instances énonciatives apparaissent, distinctes et autonomes. On revient ensuite (cf. le passage à la ligne) au récit résolument rétrospectif. (*"Dann fiel der Vorhang vor mein Denken..."*). L'évanouissement de Cassandre révèle une limite physique intangible auquel peut se heurter le désir de consonance narrateur-personnage dans le Je : il est des

L'énonciation . De la subjectivité dans le langage, A. Colin, 1980, p. 83-100 : alors que les adjectifs objectifs décrivent le monde, les adjectifs subjectifs renvoient avant tout à un jugement de valeur du sujet énonciateur : un homme *célibataire* vs un homme *bon*.

événements (ici la perte de conscience) dont le vraisemblable exige qu'ils soient pris en charge par un narrateur⁵⁶.

Dans KE, le présent aoristique est le temps verbal par lequel le moi de l'action s'affirme et s'affranchit de sa subordination au moi narrateur. L'abandon de la vision rétrospective crée l'illusion d'une coïncidence entre les deux niveaux de la narration et de l'histoire, d'un synchronisme parfait entre les deux moi de Cassandra ordinairement distincts.

Dans KE, le présent aoristique apparaît lorsque la force du souvenir, la puissance de l'évocation chassent les jugements et les évaluations du moi narrateur. La brièveté et la rareté de ses emplois reflète l'intensité dramatique et affective des souvenirs évoqués. Il serait cependant faux de croire que l'emploi du présent aoristique soit nécessairement l'indice d'une scène extrêmement forte dans un roman : tout dépend du contexte et de la fréquence des occurrences.

Le narrateur privilégie-t-il l'analyse et l'interprétation : il aura peu recours au présent aoristique, qui lui suppose l'illusion d'une représentation de l'événement vécu comme s'il se déroulait sous les yeux du locuteur. Le narrateur cherche-t-il au contraire à recréer l'instant vécu, à le faire surgir tel qu'il était avant qu'il ait été transformé et évalué par l'alchimie de l'esprit et de la mémoire : il préférera alors le présent aoristique, la vision du moi de l'action à l'emploi du prétérit rétrospectif.

A cet égard *Kassandra* et *Kindheitsmuster* (paru en 1977, le roman le plus largement autobiographique de Ch. Wolf) sont exemplaires dans leur fonctionnement. Parce que la fréquence des occurrences de présent aoristique est effectivement en rapport direct – et inversement proportionnel – avec l'importance donnée à l'auto-exégèse.

⁵⁶ Ces limites d'ailleurs excluent du Je les événements qui font qu'une vie est ou n'est plus : la naissance et la mort. Dorrit Cohn dans *La Transparence* remarque ainsi : "Aucun narrateur ne peut nous dire ce qu'il pense quand il en est à sa dernière extrémité. *La Mort d'Ivan Ilitch*, si riche de réflexions, *La Mort de Virgile*, encore plus riche, ne sont pas imaginables à la première personne, à moins d'exclure toute prétention au vraisemblable. Les premiers âges de la vie et ses derniers instants révèlent la limite la plus incontestable que l'identité entre le héros et son historien impose à l'auto-récit.", p. 169.

KM retrace l'enfance et l'adolescence d'une petite fille sous le nazisme, de 1931 à 1946. Salué par la presse et toute la scène littéraire comme un événement, le livre s'attache à montrer le quotidien sous le fascisme, un thème refoulé et tabou dans la littérature allemande de l'époque – s'il existait, beaucoup de romans antifascistes, Ch. Wolf était la première à avouer à quel point sa génération avait été influencée, voire formée par le fascisme et d'apporter ainsi quelques éléments de réponse à la question "*Wie war es möglich, und wie war es wirklich?*" (cf. Di, 806).

Formellement, le livre se caractérise par une structure narrative très complexe, qui distingue entre trois niveaux :

- (1) celui de la narration, de 1972 à 1975, pendant que se déroule la guerre de Vietnam et jusqu'au jour où on s'apprête à fêter la trentième année de la Libération,
- (2) celui du voyage-pèlerinage à G., ville polonaise anciennement allemande, où la narratrice a passé son enfance, et où elle décide de retourner avec son frère et sa fille en été 1971, pour deux jours.
- (3) celui de l'enfance de la narratrice, de 1931 à 1946, de sa troisième à seizième année.

Chaque niveau est marqué par des temps verbaux et des pronoms personnels différents. Ainsi l'association Du + Présent renvoie-t-elle à (1), Du + Prétérit à (2) etc. Un système complexe, que Daniel Bresson a décrit dans sa normalité et ses "déviations" dans son article "La langue et les relations grammaticales dans l'organisation du récit : KM de Ch. Wolf"⁵⁷.

Dans *Kindheitsmuster*, il est impossible de comptabiliser les occurrences de présent aoristique, tant elles abondent et concurrencent même le prétérit. Mais un examen un peu attentif révèle que ce sont toujours les souvenirs de la narratrice, ou plutôt les événements vécus par la petite fille Nelly – le niveau (3) donc – qui sont narrés au présent aoristique, tandis que les événements de l'Histoire sont eux relatés au passé⁵⁸. La perspective adoptée est ici exactement l'inverse de celle dans *Kassandra*. Dans KM, ce

⁵⁷ Daniel Bresson, "La langue et les relations grammaticales dans l'organisation du récit : KM de Ch. Wolf", *CEG*, 1982/6, p. 123-149.

⁵⁸ D. Bresson, art. cit., p. 126.

n'est pas le présent qui éclaire le passé, mais le passé qui doit nous permettre de comprendre et d'agir sur notre présent. – *“Wer sich seiner Vergangenheit nicht erinnert, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen”*, KM 251. Dans KM, l'écoulement du temps n'est pas un atout, mais un obstacle à la vérité, il est ce par quoi se trouve falsifiée, dénaturée, voire occultée l'expérience passée.

En début de roman, la narratrice expose les difficultés d'un tel "voyage" vers l'enfance :

Weil es schwer fällt, zuzugeben, daß jenes Kind da - dreijährig, schutzlos, allein - dir unerreichbar ist. Nicht nur trennen dich von ihm die vierzig Jahre; nicht nur behindert dich die Unzuverlässigkeit deines Gedächtnisses, das nach dem Inselprinzip arbeitet und dessen Auftrag lautet : Vergessen ! Verfälschen ! Das Kind ist ja auch von dir verlassen worden. Zuerst von den anderen, gut. Dann aber auch von dem Erwachsenen, der aus ihm ausschlüpfte, und es fertigbrachte, ihm nach und nach alles anzutun, was Erwachsene Kindern anzutun pflegen : **er hat es hinter sich gelassen, beiseite geschoben, hat es vergessen, verdrängt, verleugnet, umgemodelt, verfälscht, verzärtelt und vernachlässigt, hat sich seiner geschämt und hat sich seiner gerühmt, hat es falsch geliebt und hat es falsch gehaßt. Jetzt, obwohl es unmöglich ist, will er es kennenlernen.** (KM 13)

Contrairement à Cassandre, pour qui l'accroissement du nombre des années est toujours évalué positivement, il apparaît à la narratrice de KM que l'expérience de l'adulte ne peut que compromettre et entacher l'authenticité des souvenirs évoqués (cf. la liste des verbes dépréciatifs dérivés avec le préverbe mutatif *ver-*). Redevenir enfant : une entreprise d'avance condamnée à l'échec. Cependant, il existe des moyens linguistiques, qui, mieux que d'autres, peuvent servir l'objectif visé par la narratrice : restituer intacte, débarrassée des couches successives déposées par la mémoire, la subjectivité de la petite fille – et l'emploi du présent aoristique est de ceux-là.

Alors que Cassandre, pour comprendre, éprouve le besoin de tout disséquer par l'esprit et se méfie des impressions brutes comme autant de leurre de l'ignorance, la narratrice de KM choisit, pour comprendre, d'effacer, de gommer l'expérience et les années qui séparent la femme de son enfance et de son adolescence sous le nazisme. Faire comme si elle

revivait ce qu'elle raconte. Linguistiquement, c'est le présent aoristique qui témoigne de cette quête et ce désir de mise en avant du moi de l'action. C'est parce que la narratrice tend à faire coïncider les deux instances qu'elle se détourne du prétérit.

(Outre le présent aoristique, l'emploi de la troisième personne et non du Je pour Nelly permet au narrateur une plus grande consonance avec son personnage. Par sa propension à l'analyse, sa tendance à l'auto-exégèse, un Je aurait été moins adapté. Le niveau des commentaires et de l'analyse existe dans KM, mais il est explicitement rattaché au DU de la narratrice (niveaux (1) et (2)), et constitue un niveau hétérogène avec le SIE de l'enfant. La consonance, contrairement aux idées reçues – le Je permettrait de restituer au personnage sa voix ... – est plus facile au Il qu'au Je.)

4. 3. CONCLUSIONS : LE JE ET L'AUTORITE FICTIVE : LE JE COMME FORCE DOUCE

Il est temps de revenir maintenant sur la contradiction entre les désirs d'ouverture et de modernité proclamé dans KV et le récit remémoratif de Cassandre.

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

4. 3. 1. Représentations graphiques des jeux avec le temps

4. 3. 1. 1. Les changements temporels

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 Cassandra. 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. 6, 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 temporel⁵⁹.

⁵⁹ Je me suis trouvée dans l'obligation de renoncer au parfait comme critère de changement temporel de R2 (qui correspond à la «fabula», à l'histoire) vers R1 (le discours ou la narration). En général, le parfait est en effet considéré comme un temps du discours. Dans KE cependant, il est très fréquent de trouver le parfait à la frontière entre R1 et R2, ou l'inverse, ou il assume en quelque sorte un rôle de transition. Cf à ce sujet, François Schanen, "Observations sur le système verbal de l'allemand moderne : l'accompli, structure attributive ?", *Linguistica Palatina* 22, 1978, p. 50-51. Le parfait, passé

non-distancé, permettrait de transiter entre le présent du discours et le passé distancé du prétérit. Dans ce cas, comment trancher, et affirmer qu'il relève de l'un plutôt que de l'autre ? Le dilemme se posant à chaque occurrence, et l'ambition de ces graphiques n'étant pas de résoudre les problèmes d'interprétation que pose le parfait, j'ai préféré me restreindre aux temps verbaux "inambigus" du présent et du prétérit.

214 b55

verso

1. Changements temporels dans *Kassandra*

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).

Verso

215 bis

2. Distribution du temps du raconter entre R1 et R2

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.

Les conclusions

Opposition R1/R2

Les deux niveaux R1 R2 que j'ai distingués 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. Deux raisons à cela :

a) La situation particulière de Cassandre, à qui il ne reste plus que quelques heures à vivre ne permet pas d'autres d'échappées que celles du souvenir (c'est-à-dire vers R2), tout est déjà accompli, et il n'y a plus de place pour un quelconque possible. Son temps est privé d'avenir et ne peut se déployer au-delà de quelques heures : *"Für alles auf der Welt nur noch die Vergangenheitssprache. 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."* (KE 18).

b) Tout récit, même le plus traditionnel, contient en général, sinon des anticipations, du moins des rétrospections (ainsi, depuis *L'Illiade*, le topos du retour en arrière explicatif lors de l'exposition). Or, R1 n'a pas de passé, R1 concrétise le présent, il est la visualisation narrative de cet *"instant saisi à la gorge"* (Mallarmé), fuyant et impalpable. C'est ce qui explique que l'intrigue, du début à la fin du livre, se déroule de façon strictement linéaire, et – presque – sans anachronies. On est confronté ici à une sorte de "degré zéro" qui marque un état de parfaite coïncidence temporelle entre les mots qui racontent et les choses racontées, entre la succession des événements de *l'histoire* et le déroulement du *récit*⁶⁰. Et R1 apparaît, plus qu'un véritable récit, comme le relais obligé, la position-clé, stratégiquement dominante, qui commande à toutes les analepses : la plate-forme à partir de laquelle les souvenirs essaient. (Excepté en Fig. 1. 1, p. 7 et p. 13, et en Fig. 1. 2, p. 97, toutes les anticipations et rétrospections ont leur origine en R1).

– Nulle linéarité dans R2, en revanche, où la ligne que forme les points zigzague en toute imprévisibilité. (Tout particulièrement en Fig. 1. 1, où

⁶⁰ terminologie de Genette, *Figures III*, p. 79.

elle ne pourrait être plus accidentée). Prolepses et analepses abondent : le passé ne se présente pas à Cassandre comme une lisse succession chronologique, mais dans le plus grand désordre : dans l'anarchie associative des souvenirs.

L'assagissement de la technique narrative dans R2 et le respect de la chronologie (voir infra Fig. 2.)

Les trois graphiques attestent une très nette diminution, voire une disparition totale des anachronies, au fur et à mesure que l'on avance dans le récit. Si le début du roman se caractérise en effet par une très grande densité des coups d'œil jetés en avant et en arrière dans R2, les dernières pages renoncent à toute acrobatie temporelle, pour se concentrer sur le seul récit de la chute de Troie. Cette tendance à l'assagissement narratif n'est pas particulière à KE : en principe, les débuts des romans (modernes ou pas) sont toujours plus ardues et complexes sur le plan narratif que ne le sont les fins⁶¹.

Examinons un à un les trois graphiques :

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. La traversée en bateau, l'avant-guerre, puis la chute de Troie, la guerre, la traversée, l'avant-guerre ... : aucune logique "des horloges" dans cette succession. On a véritablement affaire à un récit "en étoile", labyrinthique, caractéristique pour un début de roman de Ch. Wolf. Avant que le récit se mette en place, et fonctionne, il faut, pour Cassandre-narrateur, faire face à la somme d'événements qui se pressent dans son esprit, affronter le désordre de ses souvenirs. Mais ce désordre reflète, on va le voir, plus que la tendance affichée des romans modernes de "déchronologiser" (Barthes) le récit, les difficultés inhérentes au commencement, au "démarrage" de l'histoire. Et effectivement, les acrobaties temporelles diminuent et disparaissent progressivement. C'est peut-être un bonheur pour le lecteur, qui pourrait s'irriter d'être ainsi brinquebalé sur toute la longueur du roman. Son irrépressible besoin de

⁶¹ cf. G. Genette, *Figures III*, p. 88.

cohérence est alors satisfaite par la tournure plus sage que prend l'histoire, une fois posées et mises en place les périodes à traiter. Cassandre, à l'instar des romans traditionnels, finit par trouver un "fil du récit" : elle choisit pour cela le "fil du temps". En plongeant, le plus loin possible, dans le passé, et en remontant vers le présent. De l'enfance à l'âge adulte. *"Als hätte ich einem Schiff, das ruhig lag, die Kette gelöst, unaufhaltsam schwimmt es im Strom, weiter hinunter, zurück. Als ich ein Kind war."*, KE 51.

Cette remontée de l'histoire (R2) vers le présent (R1) et le temps de l'énonciation, on l'observe dès la Fig. 1. 2, qui illustre donc le milieu du roman, avec la disparition de l'enfance et l'adolescence (représentées Fig 1. 1, R2/D, p. 6-11-13-14) et la concentration de la majorité des points en C (la guerre : Fig. 1. 2., R2/C, p. 90-92-93-96-97-98 ; voir également infra, Figures 2).

Avec la Fig. 1. 3., on voit que tous les points sont rassemblés dans une seule période, B (la chute de Troie) et leur alignement devient presque parfait - parallèle à celui constaté pour R1. Le moment de la mort – et la fin de son récit-monologue – approche pour Cassandre : plus aucun souvenir ou pensée intempestive ne vient interrompre la description des derniers jours de Troie, auquel répond le dénouement tragique de son propre destin.

4. 3. 1. 2. La distribution du temps du raconter entre R1 et R2

Les pages sont les mêmes que pour Fig. 1.

On distingue pour le temps du raconter, proportionnel à la largeur de chaque case noire, trois grands types de réalisation :

- les incises (ex : Fig. 2. 3., R1 ; Fig. 2. 1/R1, p. 10),
- les paragraphes (ex : Fig. 2. 2. /R1, p. 91 ; Fig. 2. 2. R2/B, p. 91)
- les pages entières (Fig. 2. 1., R2/C p. 9).

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.

Il faut se garder de voir dans l'infériorité quantitative de R1 par rapport à R2 une preuve de sa moindre importance qualitative : le présent demeure la source et l'origine des temps, et R1 est donc hiérarchiquement supérieur à R2.

C'est dans et par R1 que R2 trouve son interprétation, et sa justification ultime.

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 aussi bien des incises (p. 10-12-13...), que des paragraphes (p. 5-6-7...), ou 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. La situation de Cassandre à Mycènes est désormais connue du lecteur, et, parce qu'aucun changement ni modification d'importance ne doivent intervenir, l'intrigue de R1 est reléguée au second plan. On ne trouve plus de pages entières qui lui soient consacrées. Dans R2, au contraire, la réalisation minimum du temps du raconter est le paragraphe, et peut s'étendre, sans interruption, sur deux pages et demie (R2/C, p. 93-94-95). On observe que l'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 [dem Jammerton, den Troia ausstieß] 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. Le temps du raconter se déploie toujours au moins sur une

page (sauf pour la p. 160). Parce que les événements racontés sont dramatiques. Parce que la fin de Cassandre approche, et qu'il lui faut terminer son récit. On voit également, peut-être mieux qu'avec les 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 Cassandre et Enée se sont séparés. A Mycènes, la disparition du soleil dans la mer est le signal de l'arrivée des Grecs. Présent et passé se confondent : "*Das Licht erlosch. Erlischt. Sie kommen.*" La mort de Cassandre acquiert une dimension solennelle, profondément théâtrale. La fin du jour, la fin d'un amour, la fin d'une vie.

– Entre le début et la fin du roman, on est donc passé d'une structure indubitablement monologique (le présent ou la simultanéité événement/parole coexistait, à part égale, avec le passé) à une forme de récit plus usuelle : à dominance rétrospective. La mémoire associative, qui présidait à l'origine au déroulement du récit, a fait place à un mode de présentation qui respecte la chronologie des événements.

– R1 a perdu son statut de récit parallèle et concurrent de R2, au fur et à mesure qu'on avançait dans le roman, pour se transformer de plus en plus en simple support de l'évaluation. Mais sur ce point, des commentaires plus approfondis s'imposent (cf. infra).

4. 3. 2. Le jeu des contradictions

L'étude de ces graphiques montre l'échec du projet esthétique annoncé dans KV : Ch. Wolf, prisonnière d'une esthétique réaliste, ne parvient pas à rompre avec les contraintes narratives qu'elle dénonce. Mais est-ce vraiment un échec ? KV et KE ont le mérite de rendre visibles et évidentes les contradictions auxquelles se heurte une écriture moderne, fondée sur la représentation et le vraisemblable, et qui se met en quête de pluralité et de multiplication du sens. Contradiction entre la volonté de créer une poétique en réseaux, et les limites temporelles du récit ; entre le désir d'exhaustivité et de fidélité référentielle (de représentation) et le dynamisme unificateur de l'intrigue ; contradiction enfin entre le rêve d'une parole subversive, antiautoritaire, et la vocation pacifiste univoque de KE.

Je passerai plus rapidement sur les deux premières contradictions, désormais connues, pour m'intéresser plus à la troisième et dernière : celle qui renvoie en fait à la liberté du lecteur ...

4. 3. 2. 1. Poétique en réseaux et limites temporelles

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.

Gide se plaignait de ce que les romanciers naturalistes n'aient jamais coupé leur «tranche de vie» que dans le sens de la succession chronologique : *"Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens, dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ?"*⁶² Pourquoi pas, en effet ? C'est effectivement

⁶² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1949, p. 243.

ce désir de non-linéarité qui rend le récit en Je si attrayant : parce qu'il permet de raconter l'événement passé au travers de l'événement présent. Et d'apporter ainsi relief et profondeur au récit. Les limites temporelles propres à la narration – et au fonctionnement du langage – n'en sont pas pour autant suspendues. Aussi élaborée et complexe que soit que la macro-structure, elle ne peut empêcher la simplicité des microstructures narratives : que les mots se disent et s'écrivent les uns à la suite des autres, dans le sens de l'écoulement du temps⁶³.

Ch. Wolf a-t-elle manqué de clairvoyance vis-à-vis de son propre travail d'écrivain ? En voulant définir l'écriture féminine par opposition systématique à l'écriture masculine, elle a prolongé un dualisme réducteur, qui devait justement être aboli, et relégué au second plan ces lois constitutives de la narration, les limites temporelles. Elle est cependant revenue d'elle-même, une fois les deux livres de *Kassandra* parus, sur les difficultés d'une écriture qui se déploie en réseaux, en abandonnant cette fois toute explication féministe :

[Das lineare Erzählen aufzugeben] ist sehr schwierig, weil das Erzählen in der Zeit geschieht und weil die Zeit eben diese lineare Struktur hat. Anders gesagt: Die Form des Gewebes, des gleichzeitigen Zeigens von vielen Fäden, die zusammen ein Muster ergeben, ist erzählend nicht zu bewältigen, erzählt wird immer hintereinander, nacheinander. (Di, 914)

Une mise au point tardive, mais bienvenue ...

⁶³ William Labov, dont les travaux sur les récits oraux sont aujourd'hui très utilisés en narratologie (cf J. M. Adam, *le Texte narratif*, Nathan Université, 1994, chap. 10) définissait justement le récit par ses limites temporelles : "[Le récit est] une méthode de récapitulation d'expérience passée, consistant à faire correspondre à une suite d'événements (supposés) réels une suite identique de propositions verbales. Ce qui le caractérise, c'est que les propositions y sont ordonnées temporellement, en sorte que toute inversion modifie l'ordre des événements.", (je souligne), "La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative", chap. 5, Tome I dans *Le Parler ordinaire*, Minuit, 1978, p. 289-335.

4. 3. 2. 2. Intrigue et représentation réaliste

Le refus de l'histoire reste dans KE une gageure non relevée⁶⁴. En retraçant les dernières années de la vie de Cassandre, Ch. Wolf sacrifie également au principe de concentration fustigé dans KV : ce sont les événements à haute teneur dramatique qui rythment le récit (mort de Troïlos, première crise de voyance de Cassandre, combat d'Achille et de Penthésilée...), les "scènes", entre lesquelles s'intercalent naturellement sommaires et ellipses⁶⁵. L'affranchissement vis-à-vis de l'intrigue demeure superficiel, les événements restent ordonnés en une suite cohérente et significative.

Et comment pourrait-il en être autrement : raconter, c'est exclure, trier, sélectionner ("*aussparen*" disait Thomas Mann). L'ambition de tout dire, et surtout ce qui est apparemment banal et insignifiant s'oppose à la nécessité du récit de construire, s'il veut se présenter comme récit, une "*fiction unitaire*" (Michel Butor). Dans KV, Ch. Wolf écrivait : "*Empfinde die geschlossene Form der Cassandra- Erzählung als Widerspruch zu der fragmentarischen Struktur, aus der sie sich für mich eigentlich zusammensetzt. Der Widerspruch kann nicht gelöst nur benannt werden.*" (KV 120). Cette contradiction, on peut cependant estimer qu'elle l'a partiellement résolue en écrivant non pas un, mais deux livres sur ce sujet. *KVoraussetzungen* offre au lecteur cette densité, cette abondance, cette non-hiérarchisation recherchées par la narration moderne, et jamais sans doute *KErzählung* n'aurait eu cette forme "classique" ("*geschlossen*") si Ch. Wolf n'en avait auparavant exposé le matériau brut. Elle fait d'ailleurs elle-même ce constat (Gespräch mit Jacqueline Grenz) : "*Den Unterschied zwischen einem organisierten und einem unorganisierten Stoff kann man in gewisser Weise spüren, wenn man Vorlesungen und Erzählung miteinander vergleicht. [...] "*

⁶⁴ Pour mémoire, KV 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).

⁶⁵ Voir description des différents types de narration par Gérard Genette, "Discours du récit", *Figures III*, Seuil, 1972. Cf. supra 1. 3. 2.

(Di, 915) Et commente : *"Form ist auch gleichzeitig Schutz gegen das Unorganisierte, Wilde, Zerstörerische der Konflikte, die mit dem Stoff aufkommen und ausgedrückt werden müssen. Und etwas, was der Leser verlangen kann: Aussondern des rein Zufälligen"* (Di, 916, je souligne). Une façon de dire que l'idéal du "pluriel" de la modernité va à l'encontre du besoin de sécurité (= de sens) de l'écrivain et du lecteur. L'intrigue : en élaguant, en supprimant, en organisant, confère au récit son statut de récit : d'œuvre articulée et signifiante.

4. 3. 3. *Kassandra* comme roman à thèse

C'est sur le problème de l'autorité fictive, et sur les rapports narrateur-lecteur que je terminerai cette étude.

*"Tout texte, écrit J. M. Adam, se présente comme un jeu constant entre guidage dirigiste de sa lecture et vides, blancs, ellipses, appelant une participation active de l'interprétant (lecteur ou auditeur)."*⁶⁶ Participation qui joue au moins sur 4 plans (ex : plan sémantique du vraisemblable : impossible de tout décrire ; plan de la logique des actions : ellipses d'actes mineurs etc.⁶⁷) : je ne m'intéresserai ici qu'au plan concernant le sens global à donner au récit. Quelle part d'initiative, de "blancs" est laissée au lecteur pour interpréter KE ?

Nous avons vu jusqu'à présent à quel point le Je, quoiqu'on ait dit et prétendu souvent, pouvait être coercitif pour le personnage : je n'étonnerai donc pas le lecteur si j'affirme maintenant que le Je de *Cassandra* s'avère aussi dirigiste pour le lecteur qu'un narrateur omniscient. Les méthodes diffèrent, mais les résultats, en définitive, sont très ressemblants.

R1 et la fonction évaluative

Si l'on met bout à bout les incidents qui composent R1, on obtient un ensemble composite de scènes, qui se déroulent toutes suivant le même schéma, mais qui ne composent pas une véritable intrigue :

⁶⁶ J. M. Adam, *Le texte narratif*, Nathan Université, 1994, p. 11.

⁶⁷ *ibid.* p. 11-12.

1) Was will der Mann. Spricht er zu mir? -Ich müsse doch Hunger haben. Ich nicht, er hat Hunger (...) ---> Das alte Lied, nicht die Untat, ihre Ankündigung macht die Menschen blaß, auch wütend, ich kenn es von mir selbst (...) Der Unterschied liegt darin, ob mans weiß... (p. 18)

2) Was sagen die Mykerinnen, die sich um mich drängen? Sie lächelt. Ich soll lächeln? (...) ---> Das hat mich bei den Griechen immer erstaunt : Sie tun, was getan sein muß, schnell, und gründlich. (p. 36)

3) Was soll das. Was geschieht. Was wollen diese Menschen. Mein Wagenlenker führt, heimlich, scheint es, Greisinnen und Greise zu mir heran (...) ---> Siehst du Aineias, das hab ich gemeint : die Wiederholung. Die ich nicht mehr will. Der du dich ausgeliefert hast. (...) Komm näher, Wagenlenker. Hör zu. Ich glaube, daß wir unsere Natur nicht kennen... (p. 135-136)

Chaque fois, on observe le même fonctionnement narratif : la curiosité des Mycéniens (du conducteur du char, des femmes, des vieillards...) force l'attention de Cassandre, et la tire de ses souvenirs. Un court dialogue est alors rapporté (au Subj. I, DD etc..), qui laisse la place à des réflexions d'ordre général, avant qu'on retrouve R2. La quasi-inexistence de l'intrigue – même si l'absence d'un dynamisme intégrateur s'explique en partie par la proximité de la mort pour Cassandre –, la répétitivité des scènes prouve que R1 a une autre fonction que celle de rendre compte d'événements. Il suffit de relever les présents de R1 : pour une très large part, on aura des présents dits "de vérité générale" (valables avant, pendant et après le moment de l'énonciation), plutôt que des présents référentiels "authentiques". Ce sont des réflexions sur la condition humaine, sur les hommes et les femmes, sur la guerre ...

En réalité, R1 et R2 ont des fonctions différentes, on a affaire non pas à deux histoires qui se mêlent et s'entrelacent, mais à une histoire (R2), commentée et évaluée constamment (R1).

Tout récit se compose en général d'un dit et d'un dire : d'un faire événementiel (intrigue et enchaînement des actions), auquel s'ajoute la dimension cognitive (interprétation, morale ...). Cette dimension cognitive peut être plus ou moins élaborée, plus ou moins manifeste, elle peut même, à la limite, être purement et simplement élidée : c'est ce qui se passe dans les récits de type "behavioriste". Dans le récit en Je de Cassandre, au contraire, cette dimension cognitive a une importance de

tout premier plan : **parce que R1, en lui accordant un cadre temporel et spatial spécifique, lui offre, en même temps, sa légitimité. R1 donne un espace à la fonction évaluative.** C'est là que se déploient librement les jugements et les interventions du narrateur.

Les vérités générales énoncées dans R1, parce qu'elles sont répétées, reprises, variées tout au long du roman, en constituent alors la ligne interprétative, le fil conducteur qui oriente, voire dirige la lecture. Et l'on s'aperçoit bien vite qu'il est impossible au lecteur de s'échapper de ce parcours guidé, jalonné soigneusement par les opinions du narrateur : le récit en Je a la particularité de ne pouvoir présenter directement que la voix d'un seul personnage : la sienne⁶⁸. Qui devient, dès lors, l'image, dans le texte, du lecteur lui-même.

Susan Suleiman, dans sa passionnante étude sur *Le roman à thèse et l'autorité fictive*, décrit en ces termes la prévalence du narrateur sur le lecteur (qui n'est autre, au fond, que la prévalence, exagérée et amplifiée par le contrat fictionnel, du JE sur le TU⁶⁹) :

Dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'«auteur», mais aussi d'AUTORITE. [...] Il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme «vrais» non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi tout ce qu'il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire, mais aussi interprète ultime du SENS de celle-ci. Refuser ses jugements [...], cela équivaut de la part du lecteur à une rupture de contrat [le contrat qui, dans le roman réaliste, lie le destinataire de l'histoire à son destinataire]⁷⁰

⁶⁸ Contrairement au narrateur omniscient, le Je n'a pas accès à la psyché des autres personnages. Il ne peut parler que de ce qu'il a lui-même vu, vécu, entendu. Il est tenu, pour rester crédible, de toujours justifier ses sources. Cassandre toutefois, bénéficie de l'immense avantage d'être voyante ! elle peut donc relater des événements dont elle n'a pas été elle-même témoin. Sa sensibilité exacerbée lui tient souvent avantageusement lieu d'omniscience... (Sur les contraintes de la vraisemblance. cf. supra, chapitre 3. 2. 1., "Le Je comme attestation de réalité").

⁶⁹ cf. Benveniste, "Structure des relations de personne dans le verbe", *Problèmes I*, 1966, p. 232.

⁷⁰ Susan Suleiman, *Le roman à thèse*, PUF, 1983, p. 90.

Dans KE, ce n'est pas tant contre le contenu du message que le lecteur pourrait être tenté de se révolter - j'avoue que le pacifisme et le féminisme me seraient, a priori, plutôt sympathiques -, mais contre l'insistance avec laquelle le narrateur défend son système de valeurs, et imprime de la sorte à son histoire un sens univoque.

KE : un roman à thèse

KE est un roman à thèse, c-à-d. (je reprends ici la définition de Susan Suleiman, dénuée de toute connotation péjorative) :

un roman réaliste qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité [ou l'absence de vérité] d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse.⁷¹

Le roman à thèse est donc un genre fondamentalement didactique, qui croit en la vertu et les pouvoirs de la littérature. Paradoxalement, si les écrivains n'ont pas honte d'affirmer la nécessité de s'engager pour la littérature, il n'en est pas un qui ne recuserait l'étiquette de roman à thèse : *"Un roman à thèse, c'est toujours le roman d'un «autre»"*⁷². Sans doute parce que, si la notion d'engagement libère l'écrivain (l'intellectuel) de sa mauvaise conscience : la peur d'être inutile (Sartre, dans sa présentation des *Temps modernes* : *"Nous ne voulons pas avoir honte d'écrire et nous n'avons pas envie de parler pour ne rien dire."*) et grandit donc son œuvre au lieu de l'amoinrir (Hugo : *"Ah ! esprits ! soyez utiles, servez à quelque chose. Ne faites pas les dégoûtés quand il s'agit d'être efficaces et bons. L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore."*⁷³) ; la dénomination de

⁷¹ ibid., p. 14.

⁷² ibid., p. 8. Elle cite le cas de Bourget, romancier à thèse s'il en fut, qui opposait ses propres romans et ceux de ses amis, "romans d'idées" ou "d'analyse" ou encore "romans sociaux" à ceux de Hugo ou de Georges Sand : "romans à thèse". Elle écrit ainsi avec malice : c'est "[un] genre littéraire qui, [...] tout en existant indubitablement, (pareil en cela à l'amour homosexuel selon la formule de Gide) n'ose pas dire son nom", (p. 9, souligné dans le texte).

⁷³ Victor Hugo, *William Shakespeare*, 1864, cité par N. Toursel et J. Vassevière, *Littérature : Textes théoriques et critiques*, Nathan, 1994, p. 269.

"roman à thèse" dans l'usage courant semble au contraire vouloir contester la qualité artistique de l'œuvre, et la réduire à la dimension peu flatteuse de propagande.

Ch. Wolf n'échappe pas non plus à cette règle schizophrène et affirme à la fois :

"Die Erzählung hat nicht die Tendenz, etwas, was auch immer - und sei es auch noch etwas Kompliziertes - zu beweisen." (Di, 918) et *"Literatur muß [impératif catégorique !] heute Friedensforschung sein"*⁷⁴, sans y voir aucune contradiction. L'engagement légitime l'activité de l'écrivain⁷⁵, le roman à thèse la déprécie. Et cependant : la littérature engagée est une littérature à thèse.

Ch. Wolf, qui a commencé sa carrière d'écrivain en plein réalisme socialiste (*"Als ich zu schreiben begann, hoffte ich – wie wir alle damals – Literatur könne gesellschaftliche Veränderungen mit bewirken. Eigentlich das Konzept der frühen Aufklärung."*⁷⁶), ne s'est en fait jamais complètement départie de sa conviction d'une fonction sociale et morale de la littérature : *"Wahrscheinlich ist es so, daß sie nichts wird ändern können. Aber sie hat mindestens zu artikulieren, was so viele Leute empfinden, hat sie zu*

⁷⁴ Büchner-Preis-Rede, 16. 10. 1980.

⁷⁵ Rares sont les écrivains qui ont la lucidité et l'honnêteté d'admettre cette fonction d'auto-justification de l'engagement en littérature ; ce sont toujours les nobles causes idéologiques qui sont mises en avant, et on ne mentionne jamais volontiers le motif primordial de la culpabilité (de la mauvaise conscience). C'est donc avec un plaisir redoublé qu'on lit dans l'œuvre d'un Max Frisch cet aveu humble et lucide : *"Die Erkenntnis-Vorstöße, die unser Jahrhundert bewegen, verdanken wir nicht der Literatur. [...] Zwar spiegelt die Literatur, die diesen Namen verdient, die Verwandlungen unseres Bewußtsein, aber sie spiegelt nur : die Anstöße zur Verwandlung kommen anderswoher. Erübrigt sich somit Literatur? Zuweilen habe ich den Eindruck, daß es [ein] Minderwertigkeitsgefühl ist, was zum sogenannten Engagement nötig. Keiner von uns läßt sich sagen, er wohne im Elfenbeinturm. Die Frage, ob Literatur sich erübrigt, nötigt auch Leute, die im Grunde kein politisches Temperament haben, zum Bekenntnis, daß die Literatur eine gesellschaftliche Funktion haben müsse. Das ist unsere Selbstrechtfertigung, auch wenn die Gesellschaft gar nicht überzeugt ist, daß sie unser Engagement braucht. "*, *Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer*, Berlin 1969, p. 33.

⁷⁶ Therese Hörnigk, "Gespräch mit Ch. Wolf", *Christa Wolf*, Göttingen, Steidl, 1989, p. 35.

unterstützen, wenigstens in ihren Depressionen – und natürlich auch in ihrem Sich-Wehren, weil sie sich sonst sehr alleine fühlen. Ich halte es für wichtig, Widerstandspositionen zu artikulieren.", Di, 922, je souligne.

Et c'est d'ailleurs ce que beaucoup de lecteurs apprécient et estiment : ce lien étroit qu'elle conserve entre œuvre et morale, politique et littérature : "*Sie ist wie nur wenige Dichter zu einer Instanz geworden. Wenn Politik und Moral an irgendeiner Stelle überzeugend zusammengedacht werden, so in ihrem Werk; oder, wie Heinrich Mohr es formuliert: «Christa Wolf hat uns Lesern wieder leichter gemacht, die Wörter Literatur und Moral nebeneinander zu stellen.»*" (je souligne)⁷⁷. Si l'on se débarrasse de ces scrupules de la dénomination, on reconnaît que c'est là, justement, le domaine du roman à thèse

Le roman à thèse se caractérise par son extrême "lisibilité" : par le fait qu'il réduise la pluralité des significations et les ambiguïtés du texte, pour se "faire lire" d'une certaine façon. Par le fait qu'il formule lui-même, de façon insistante et redondante la ou les thèses qu'il veut démontrer. Dans KE, les messages sont on ne peut plus explicites et univoques : il y a, d'une part, l'appel à la lucidité et à la résistance face au danger et à la menace que constitue la guerre ; et, d'autre part, l'affirmation de la domination – l'oppression – des femmes par les hommes. Les deux thèses se trouvent réunies sous l'étendard commun du pacifisme : la paix est féminine, en ce que la guerre est provoquée et menée par des hommes ...

Avec *Kassandra*, la littérature est mise au service de la paix. Le recours au mythe permet de s'adresser à tous, sans considération de classes ou de convictions politiques. La jaquette de l'édition de poche ne s'y trompe pas, qui choisit de mettre sur sa couverture la citation suivante, qui pourrait servir de devise à tout le récit :

KE 78 : "*Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg. Falls es da Regeln gäbe, müßte man sie weitersagen. In Ton, in Stein*

⁷⁷ Wolfram Mauser, Vorwort zu *Erinnerte Zukunft*, 11 Studien zum Werk Christa Wolfs, Königshausen und Neumann, 1985, p. 9.

eingraben, überliefern. Was stünde da. Da stünde, unter andern Sätzen: Laßt euch nicht von den Eignen täuschen."

Pour démontrer sa doctrine pacifiste, Ch. Wolf est contrainte de poser un système de valeurs duel, où on peut distinguer sans peine le vrai du faux, le bien du mal. Sa distribution des valeurs recoupe le partage entre sexes : les hommes sont au mieux des êtres faibles, au pire des brutes sanguinaires ; les femmes sont toujours des victimes. A quelques exceptions près – Enée, son père, Anchise, d'une certaine façon, Hector – les hommes, en tant que guerriers, sont tous des figures négatives.

Cette dépréciation se manifeste dans des "vérités générales" :

Alle Männer sind ichbezogene Kinder. [...] Spott ? In den Augen einer Frau? Das ertragen sie nicht. (p. 12)

Sie handeln übereilt und töricht. Glauben das Unglaubliche... Tun, was sie nicht wollen und betrauern selbstmitleidig ihre Opfer. (p. 121)

Was soll werden, wenn das um sich greift. Die Männer, schwach, zu Siegern hochgeputzt, brauchen, um sich überhaupt noch zu empfinden, uns [=die Frauen] als Opfer. Was soll da werden. (p. 140)

autant que par des jugements négatifs sur des individus particuliers. Ainsi, le nom d'Achille n'apparaît jamais qu'affublé de la désignation *das Vieh* (reprise volontairement distancée de l'épithète homérique ...). Agamemnon, chef des Grecs, est toujours décrit comme un faible ou un imbécile (KE 50 : *ein Hohlkopf ... ein selbstverliebter Hohlkopf ...der Trottel*). L'exemple suivant est à cet égard très instructif :

KE63 : Es beunruhigte mich tief, daß der große und berühmte Flottenführer der Griechen **ein Schwächling ohne Selbstbewußtsein** war. [...] Mir war plötzlich klar, daß es stimmen konnte, stimmen mußte, was ein griechischer Überläufer berichtet hatte und was auf Befehl des Priamos nicht weiterverbreitet werden durfte, damit das Volk den Feind nicht für ein **Ungeheuer** halte : daß dieser selbe Agamemnon seine eigne Tochter, ein junges Mädchen namens Iphigenie vor der Überfahrt seiner Flotte auf dem Opfer Altar der Göttin Artemis schlachten ließ. [...] Rundheraus fragte ich den Agamemnon nach Iphigenie. Er weinte, aber nicht, wie man aus Trauer weint: **aus Angst und Schwäche**. Er habe es doch tun müssen. Was, fragte ich kalt, ich wollte, daß er es aussprach. **Er wand sich**. Er habe sie opfern müssen. Das war nicht, was ich hören wollte, **aber Wörter wie**

«**morden**», «**schlachten**» sind ja den Mördern und Schlachtern unbekannt. (je souligne)

Pas moins de 5 jugements dépréciatifs explicites pour signaler le mépris et l'horreur de Cassandre face à Agamemnon ! Dans ces conditions, si le lecteur avait eu une quelconque velléité de sympathie pour le chef des Grecs, elle aurait à la fin de ce passage été complètement balayée.

Si, pour Cassandre, les hommes ne sont pas tous stupides, ni tous des violeurs ou des meurtriers, ils s'avèrent en tout cas inférieurs aux femmes dans l'adversité. (En témoigne par exemple ce jugement comparatif de Cassandre sur ses parents : KE 25-26 : "*Priamos wurde immer unzugänglicher, starrer, doch beherrschbar [...] Hekabe wurde weicher, dabei unbeugsam. Den Priamos tötete der Schmerz um seine Söhne, ehe noch der Feind ihn erstach. Hekabe, aufgerissen durch den Schmerz, wurde von einem Unglücksjahr zum anderen immer mitfühlender, lebendiger*" : d'une part la rigidité du chêne, de l'autre, la souplesse du roseau ...). Dans les rapports humains, la femme, seule, fait montre de clairvoyance, l'homme s'avère incapable de voir les choses et les êtres tels qu'il sont, ce qui fausse dès le départ les chances de succès d'une communication homme-femme (Cassandre à propos de la relation avec son père : KE 60 : "*Zum ersten Mal kam mir der Gedanke, die Vertraulichkeit zwischen uns beruhe, wie so oft zwischen Männern und Frauen, daß ich ihn kannte und er mich nicht*" : l'incise généralise et étend à la quasi-totalité de l'humanité ce qui n'est au départ qu'une caractéristique particulière) ; en revanche l'appartenance au même sexe permet aux femmes de se comprendre, malgré les différences de culture ou même les intérêts contraires (Cassandre à propos de Clytemnestre qui va l'assassiner : KE 50 "*Nichts hätte zu andern Zeiten uns hindern können, uns Schwestern zu nennen, das las ich der Gegnerin vom Gesicht ab*" ; KE 121 "*[Wir] blickten uns an, verstanden uns, wie nur Frauen sich verstehen*"). Le clivage homme-femme trouve son explication et son illustration la plus parfaite dans l'inégale répartition du pouvoir. Ce sont les hommes qui le détiennent, et les femmes qui en sont écartées (Cassandre devient prêtresse justement pour échapper à cet ostracisme : KE 32 "*Zweifellos, sagte [Panthoos], gebe es Züge in meinem Wesen, die der Priesterschaft*

entgegenkämen. Welche ? Nun – *mein Wunsch, auf Menschen Einfluß ausüben; wie anders sollte eine Frau sonst herrschen können.*” ; KE 61 *“Priesterin werden, um Macht zu gewinnen? Götter. Bis an diesen äußersten Punkt habt ihr mich treiben müssen, um diesen schlichten Satz aus mir herauszupressen”* ; Hécube, en tant que femme, se voit refuser l'entrée du Conseil : KE 107-108 *“Unglaubliches geschah: Die Palastwache verwehrte Hekabe der Königin die Teilnahme an den Sitzungen des Rats [...] Versteh doch, Mutter, sagte [Hektor] [...] Was jetzt, im Krieg, in unserm Rat zur Sprache kommen muß, ist keine Frauensache mehr”*). Les hommes et la guerre (dans KE, ce sont deux mots quasi-synonymiques) foulent aux pieds les droits des femmes (KE 147 *“Das Recht – Polyxenas Recht, mein Recht – [stand] gar nicht zur Sprache, weil eine Pflicht, die, unsren schlimmsten Feind zu töten, das Recht verschlang”*).

Il ne reste alors aux femmes d'autre alternative que de se révolter contre l'homme-oppresseur (Penthésilée et ses Amazones) ou bien la résistance (KE 152 *“Mein Teil war, nein zu sagen”*) et l'utopie esquissée de la troisième voie : la vie sur le Mont-Ida (KE 138 *“Komm zu uns [sagt eine junge Sklavin zu Penthesilea]. Ins Gebirge. In den Wald. In die Höhlen am Skamander. Zwischen Töten und Sterben ist ein Drittes: Leben”*). Est ce un hasard si Christa Wolf choisit de ne pas approfondir et de décrire précisément cette troisième voie ? Di 916 : *Als Beispiel [...] unausgeführter Stellen könnte ich [...] die Strukturen [nennen], die sich zwischen den Frauen in den Bergen ergeben. Wo utopische Elemente einsetzen, ist nichts geschlossen, nichts zu Ende geführt. Hinter den Sätzen schimmert eine andere Möglichkeit des Daseins*”. En fait, dans ce blanc et cette indétermination prétendument volontaires et tout à fait honorables, on peut reconnaître une défaillance qui tient au genre même du roman : comment, en restant crédible, insérer de l'utopie dans un roman réaliste ? Ch. Wolf trouve ce compromis : aucune scène (et donc aucune nécessité de fournir des détails) ne vient en effet interrompre le compte-rendu de la vie harmonieuse sur le Mont-Ida ; c'est au contraire un récit itératif⁷⁸ de trois pages (si on ne compte pas les anticipations : KE 153-

⁷⁸ G. Genette, Figures III, p. 148 : *“Raconter une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé n fois”*.

154/156) qui nous informe de la vie de Cassandre dans les cavernes, un récit si général et si globalisant, si euphorique, que, du coup, cette troisième voie perd en crédibilité et apparaît, effectivement, comme parfaitement utopique :

Wenn ich die Augen schließe, sehe ich die Bilder. Den Idaberg in wechselnder Beleuchtung. Die Hänge mit den Höhlen. Den Skamander, seine Ufer. Das war uns die Welt, schöner kann keine Landschaft sein. Die Jahreszeiten. Der Geruch der Bäume. Und unser ungebundenes Dasein, eine neue Freude jeder neue Tag. [...] Wir sangen viel, kann ich mich erinnern. Redeten viel, abends am Feuer in Arisbes Höhle, in der die Wandfigur der Göttin wie lebendig war. [...] Wir hörten nicht auf, zu lernen. Jede gab der anderen von ihrem ganz besonderen Wissen ab. [...] Wir erzählten uns unsre Träume, viele staunten, wieviel sie uns verraten. Oft aber, eigentlich am meisten, redeten wir über die, die nach uns kämen. [...] Da unsre Zeit begrenzt war, konnten wir sie nicht vergeuden mit Nebensachen. Also gingen wir, spielerisch, als wär uns alle Zeit der Welt gegeben, auf die Hauptsache zu, auf uns. **Zwei Sommer und zwei Winter.** (KE 153-154)

Pas l'ombre d'une dissension, d'une querelle, d'un différend sur cette idylle ; les femmes, entre elles, loin des hommes, fusionnent dans un "wir" indistinct, au rythme des saisons, dans un "wir" tout entier tourné vers la vie, au plus près de la terre-mère Gaïa (en son cœur même : "les cavernes") ... On peut trouver contestable l'idée que la paix et le bonheur ne soient possibles qu'en l'absence des hommes ... Dans le monologue par ailleurs si réaliste de Cassandre, le récit idéalisé de la vie sur le Mont-Ida détonne et reste une parenthèse (KE 144 : "*ein Zeitenloch*" ; KE 156 "*Wir waren dankbar, daß gerade wir das höchste Vorrecht, das es gibt, genießen durften, in die finstere Gegenwart, die alle Zeit besetzt hält, einen schmalen Streifen Zukunft vorzuschieben*"). La guerre des hommes reprend vite ses droits. Qui détruit l'espoir de cette troisième voie.

J'ai certainement abusivement simplifié les messages de Ch. Wolf, en omettant volontairement les quelques nuances dont l'auteur, par scrupule et honnêteté, a parsemé son récit. Mais cette simplification est en fait générée par le roman lui-même, qui se dérobe, après la première lecture, à

toute autre tentative d'interprétation que celle, féministe et pacifiste, inscrite dans le texte. Il se trouve que tout ce qui pourrait contredire cette image déformée est justement laissé dans l'ombre, aux bons soins et à la perspicacité du lecteur ... (La relation Enée-Cassandra, par exemple, extrêmement harmonieuse et riche, reste toujours périphérique. Le personnage d'Enée, qui ne possède aucune de ces caractéristiques masculines odieuses à Cassandra, aurait pu servir de contrepoids, et équilibrer le récit. Mais il reste une esquisse, un projet : *"Was Aineas angeht, so ist er mehr ein Umriß, ein Entwurf. Er tritt nicht oft auf, hat wenig Möglichkeiten, sich als Figur zu bewegen und rund zu werden"*, Di 917). Et le lecteur est paresseux : entre un chemin esquissé en pointillés, et une route clairement balisée, il choisit la voie de la facilité ... Pourquoi aller se perdre dans l'inconnu, lorsque le narrateur se donne la peine de marcher en éclaireur ?

Dans sa peur quasi-obsessionnelle qu'on puisse ne pas décoder sa dénonciation de l'héroïsme et des valeurs guerrières, Cassandra formule elle-même des jugements pourtant évidents, et les réitère.

L'intention et le désir de convaincre, de persuader, priment alors sur le rêve d'une écriture moderne, "mehrdeutig". Avec R1, pas de possible dérive référentielle... On aboutit alors à ce paradoxe, que l'existence des deux niveaux, R1 et R2, d'un moi narrateur et moi de l'action, née originellement d'un désir de subversion, et qui devait ouvrir le récit, devient en réalité le meilleur instrument d'un subtil endoctrinement du lecteur.

Conclusion : le Je comme force douce

Le narrateur hétérodiégétique omniscient a eu (a encore ?) pour le roman moderne fort mauvaise presse : précisément parce qu'il est extérieur à l'histoire, on ne lui concède plus le droit de regard sur ses personnages. Ce qui aujourd'hui est estimé et estimable doit être (avoir l'apparence, du moins) démocratique : si les personnages sont jugés, ce doit être par leurs

pairs, et non pas par une instance autoritaire. Le romancier s'est sécularisé, il a dû abandonner ses attributs de Dieu-le-Père. Inversement, le lecteur a grandi en scepticisme et susceptibilité, il redoute la manipulation, il a des exigences de co-créateur : il a, croit-il, son mot à dire, et refuse de se laisser mener par le bout du nez⁷⁹. (Il n'est que d'ouvrir un roman du 19^{ème} siècle pour voir à quel point s'est transformée la relation auteur-personnage-lecteur. On éprouve face aux injonctions sans complexes d'un Hugo ou d'un Dumas – "Qu'on se représente ... Transportons-nous... Revenons maintenant à l'endroit où se trouve notre héros" – le même amusement attendri et incrédule que face aux premières publicités, où l'on vantait en toute ingénuité les mérites du produit à consommer. L'impression d'appartenir à une autre ère. Le consommateur est devenu averti... Et partant, la stratégie de persuasion s'est faite plus subtile, il faut faire naître l'envie, vendre sans en avoir l'air.) La relation auteur-personnage-lecteur n'en est pas pour autant complètement bouleversée, simplement, la supériorité du premier sur les autres ne s'affiche plus. La mode est à l'égalitaire.

Le récit en Je répond à cette rébellion contre l'autorité. On ne peut être accusé d'indiscrétion ou d'ingérence dans sa propre histoire. L'analyse, qui, pour un narrateur hétérodiégétique, est interprétée comme de l'abus de pouvoir devient avec le Je une preuve de sa lucidité. La critique est honnie, l'auto-critique salutaire. Et, de fait, son statut de personnage accorde au Je un droit à l'interventionnisme illimité : non seulement pour lui-même, mais pour les autres, et en général pour tous les événements qui composent l'histoire.

Friedrich Spielhagen écrivait déjà, en 1883 :

Der Dichter als Ich-Held und Selbsterzähler seiner Fata gewinnt die Freiheit, welche ihm als Erzähler der Fata eines dritten versagt war : seine subjektiven

⁷⁹ cf. les nombreuses théories de la réception : le récit comme acte de communication, le lecteur comme co-énonciateur, co-producteur de texte, Derrida et la révolte contre le sens etc. Il faut attendre les années 90 pour que soient réhabilités les droits de l'œuvre, et qu'on prenne conscience des *Limites de l'interprétation* (Umberto Eco, Grasset, 1992).

Ansichten und Meinungen ausgiebig mit einfließen zu lassen, ohne dabei dem Helden in die Rolle zu fallen; **ohne den Leser aus der Illusion zu reißen**, daß er es immer nur mit einer der handelnden Person zu tun hat und nicht mit zweien : mit der handelnden Person und dem Dichter, der außer der Handlung steht und mithin [...] gar keine Person ist und kein Recht hat, in dieselbe einzugreifen [...] (je souligne)⁸⁰

Non seulement, le Je a le droit d'intervenir, mais encore, c'est ce qui fonde l'avantage et la force de son récit. L'emploi du même pronom personnel permet de glisser, sans heurts et sans rupture, du prétérit de l'histoire au présent de la narration, des événements racontés au commentaire⁸¹. Le Je peut sans complexes y aller de ses jugements et de sa morale, sans que le lecteur lui en tienne rigueur (après tout, c'est lui le personnage principal !). Le lecteur peut d'autant moins se rebeller que le Je l'a fait entrer à l'intérieur de la fiction, et lui a fait partager son point de vue. Le lecteur lui est, d'une certaine façon, redevable de cette preuve de confiance. S'il veut critiquer le Je-narrateur, il doit à s'arracher à cette connivence. Il est plus facile de juger et de critiquer un étranger que quelqu'un avec qui l'on est à tu et à toi.

Voilà en quoi réside le pouvoir et la subtilité du Je : le lecteur, au lieu d'être subjugué par une autorité manifeste, est alors mené et soutenu par "une force douce". Il peut conserver l'illusion de sa liberté.

⁸⁰ Friedrich Spielhagen, "Der Ich-Roman", 1883, repris dans V. Klotz, *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, 1965, p. 133.

⁸¹ Friedrich Spielhagen comparait l'influence du Je à celle de l'hôte recevant chez lui des invités, il est courtois et prévenant, mais c'est lui le maître de maison : "*wir speisen in dem rein objektiven und in dem Ich-Roman genau dieselben Gerichte, nur daß sie uns dort von stummen Dienern serviert werden, hier sie uns der Hausherr selber reicht, mit der freundlichen Bitte zuzugreifen, es uns schmecken zu lassen, mit bescheidenen Anpreisen der guten Dinge oder schalkhaften Warnungen, uns vor diesem oder jenem eventuell in acht zu nehmen [...] und uns so in eine Stimmung versetzt, welche die ungläubigsten Geschmacksnerven **unmerklich aber sicher beeinflusst.***" *ibid.*, p. 136. (je souligne). Et c'est bien là le problème : les règles de politesse exigent, lorsqu'on est invité, de se plier à la courtoisie de l'hôte. On lui est redevable de la preuve de confiance, d'amitié qu'il nous donne en nous faisant entrer chez lui.

CHAPITRE QUATRE

MEIN NAME SEI GANTENBEIN

LE JE DES POSSIBLES

Des trois romans écrits par Max Frisch pendant la décennie 1954-1964, *Mein Name sei Gantenbein* est le dernier, "das vertrackteste und das faszinierendste Buch, das [er] je geschrieben hat"¹, celui auquel la critique a consacré le moins d'études, celui en revanche sur lequel Max Frisch lui-même, pourtant réticent à toute prétention théorique, s'est exprimé le plus², celui enfin par lequel l'écrivain a clos sa carrière de faiseur de romans. Non pas que Max Frisch ait arrêté d'écrire après ce livre, mais sa production littéraire, si elle demeure féconde et très diverse³, s'est cependant détournée définitivement de ce qu'on considère comme *la grande forme de la prose* (Kundera).

Par sa forme *Gantenbein* est en effet certainement le roman le plus étonnant et le plus déroutant de Max Frisch ; *Stiller* et *Homo faber*, quoique novateurs, restent bien en-deçà des audaces narratives et de la virtuosité expérimentale qu'y déploie l'écrivain. C'est ce qui explique peut-être qu'il ait ensuite choisi de se consacrer à d'autres formes d'expression, comme s'il avait atteint là un sommet de l'exploration

¹ Selon Volker Hage, *Max Frisch*, rowohlt, 1984, p. 76, dont l'enthousiasme, on va le voir, n'est pas partagé par tous ses collègues.

² "Unsere Gier nach Geschichten", (1960), GW 4, 262-264 ; "Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen", GW 5, (1964), 323-334.

³ Il a continué à publier journaux (*Tagebuch 1966-1971*), écrits autobiographiques (*Montauk 1975*), dramatiques (*Biographie. Ein Spiel, 1967 : Triptychon. Drei szenische Bilder, 1978*), et même des nouvelles (*Der Mensch erscheint im Holozän, 1979 ; Blaubart, 1982*) - pour ne citer que les œuvres les plus importantes.

fictionnelle, qu'il aurait été contraint, pour éviter la simple répétition, de redescendre s'il avait continué dans cette voie⁴.

C'est également ce qui explique l'attrait plus fort qu'exercent sur la critique les deux autres romans⁵ : plus faciles d'accès⁶, qui plus est se répondant ("*Stiller und Faber [sind] komplementär*"⁷), ils offrent une meilleure prise à l'interprétation.

Est-ce-à dire que MNSG est un pur produit de l'«avant-garde», qui a fait les délices d'une poignée d'esprits éclairés, mais qu'il est condamné à passer de mode et à tomber dans l'oubli, une fois retombé le charme de la nouveauté ? MNSG n'est-il rien de plus qu'«un roman expérimental» ? Une œuvre savamment construite, mais qui peut s'avérer indigeste pour le lecteur ?

Les réactions des premiers critiques témoignent, en tout cas pour la plupart, d'un désarroi et d'une désorientation manifestes : "*Ist das ein guter oder ein schlechter Roman ?*" s'interroge Hans Mayer dans sa recension de *Die Zeit* du 18. 9. 1964 ; "*schwindelerregender Schwindel*"

⁴ cf. Volker Hage, *Max Frisch*, rowohlt, 1984, p. 80 : "*MNSG ist ein Vorstoß an die Grenzen literarischer Erzählung. Ein Fortschreiten ist, jedenfalls für einen Schriftsteller, der nicht ein Muster einfach wiederholen kann, kaum denkbar. Max Frisch hat seither keinen Roman mehr geschrieben.*"

⁵ En France, par exemple, Max Frisch était l'année dernière, 1995-96, au programme de l'agrégation d'allemand : avec *Stiller*.

⁶ Frederick Alfred Lubich, *Max Frisch: «Stiller», «Homo faber» und «Mein Name sei Gantenbein»*, Wilhelm Fink, Munich, 1992², p. 92 : "*Aufs Ganze gesehen blieb die Resonanz auf Frischs provokativstes Erzähl-Experiment relativ verhalten. [Das Buch] verlockte weitaus weniger zur Erforschung als die eingängigeren Romane «Stiller» und «Homo faber».* On opposera ce constat à celui établi 10 ans plus tôt par Alexander Stephan, *Max Frisch, Autorenbücher*, Beck, Munich, Edition Text + Kritik, 1983, p. 68 : "*«Stiller» wird heute im allgemeinen als Frischs wichtigstes und komplexestes Buch angesehen. Das ist vor allem auf die ungewöhnlich enge Verknüpfung der formalen [...] und inhaltlichen [...] Aspekte des Buches zurückzuführen.*" En fait, et sans vouloir trancher sur le degré d'importance des deux œuvres, qui est affaire de goût, je pense que la composition de MNSG est sinon plus complexe, du moins plus moderne que celle de *Stiller*.

⁷ Max Frisch, Brief an Hans Mayer vom 18. 9. 1961, cité par Volker Hage, op. cit. p. 75.

s'exclame, plus acerbe, Reinhard Baumgart dans *Der Spiegel*⁸; un autre déplore le caractère mosaïqué de l'ensemble ("*Mangel an Integration aller erzählerischen Elemente*", Holthusen, cf. Lubich, 1992, p. 87). Quelques voix s'élèvent certes pour prendre la défense de Max Frisch ("Plädoyer für Max Frisch", Marcel Reich-Ranicki, *Die Zeit*, 18. 9. 1964), mais, dans l'ensemble, *Gantenbein* se heurte à une incompréhension et un scepticisme généraux. Jugement rétrospectif d'un exégète contemporain : "*Dieses Erzähllabyrinth, dessen Anfang und Ende mit vieldeutigen Metaphern-Gebilden versiegelt ist, steht wie ein erratischer Block in der Literatur-Landschaft der Restaurationsepoche*"⁹.

Face au caractère anormal et incongru du roman ("mais par quel bout le prendre ?"), on s'empresse de le ranger dans la catégorie de ceux qui renient tout, avec les œuvres dites de "laboratoire", traduisez : du Nouveau Roman.

MNSG partagerait avec le Nouveau Roman le peu de cas qu'il fait de ses lecteurs, qui ne pourraient que se perdre dans les dédales de ce «labyrinthe» narratif.

La réaction d'un compatriote de Frisch est à cet égard exemplaire :

Que les histoires de Max Frisch, même celles de *Gantenbein*, soient supérieures en intensité à celles que nous servent le plus souvent les partisans du nouveau roman, j'en conviens. Il vaut mieux dérouter et irriter le lecteur que l'ennuyer. Mais le lecteur trop dérouté et irrité risque bel et bien de s'ennuyer lui-aussi. Frisch se distance du «laboratoire» des pédants de l'avant-garde. Il me semble cependant que son roman relève aussi du laboratoire ; que celui-ci soit en désordre n'arrange guère les choses. Si l'auteur le quitte, la tête haute, ce n'est que pour y enfermer le lecteur, désespéré.¹⁰

Toutes les critiques adressées à MNSG peuvent en fait être subsumées sous ce reproche : le livre ne coïncide pas (cf. *dérouter, irriter, ennuyer,*

⁸ Reinhard Baumgart, "Othello als Hamlet", *Der Spiegel*, Hamburg, 2. 9. 1964.

⁹ Frederick Alfred Lubich, *Max Frisch: «Stiller», «Homo faber» und «Mein Name sei Gantenbein»*, Munich, Wilhelm Fink, 1992, p. 87.

¹⁰ Werner Stauffacher, "Gantenbein -- Une nouvelle forme romanesque ? Réponse à M. Cauvin.", *Etudes Germaniques*, Didier, 1967/4, p. 593.

enfermer, désenfermer !) avec ce que Hans Robert Jauss a défini comme "l'horizon d'attente"¹¹ du lecteur.

Et pourtant : si les professionnels de la plume se déclarent floués et conduits sur des chemins qui ne mènent nulle part ("*Holzwege*"), le public réagit avec enthousiasme ("*Ein Artikel der Konsumwelt ist Gantenbein, der Bestseller Nummer eins der Saison 1964/65, wirklich geworden. In Kabaretten und Witzblättern wurde der Mann mit der Blindenbrille glossiert.*"¹²) et donne raison à Frisch, qui, dans une interview fictive, en réponse à une question imaginaire et non formulée, affirme : "*Im Gegenteil. Ich verlasse mich dabei auf den naiven Leser. Bevor er verstehen kann, muß der Leser mitmachen; nur der naive Leser kann das. Unterhaltung ist freilich nicht das Ziel, aber der Köder. Sie sehen: ich schreibe für Leser. O ja*"¹³ (je souligne). Le fait que la conclusion de cette affirmation donne son titre à toute «l'interview» parle assez pour son importance. (On suppose que la question que prévient Frisch aurait été du genre : "*Sind Sie sicher, daß der Leser sich im Durcheinander ihrer Geschichten zurechtfinden kann, sie verstehen kann ? Glauben Sie nicht, daß Sie den Leser mit «Gantenbein» überfordern ?*").

Le paradoxe concernant cette œuvre formellement si peu commune, très bien formulé par Max Frisch, est alors le suivant : seuls les lecteurs innocents pourraient savourer MNSG, parce que, naturellement sans méfiance et dénués de soupçons, en quête de plaisir et non pas à l'affût

¹¹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1972-1975, trad. fr. de C. Maillard, Gallimard, 1978, p. 51 : "*Le processus de la réception peut être décrit comme l'expansion d'un système sémiologique, qui s'accomplit entre les deux pôles du développement et de la correction du système. Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit aussi suivant un processus analogue de création et de modification permanentes d'un horizon d'attente.*" Plus simplement : "*Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.*" (id.)

¹² Hans Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt*, Berne et Munich, Francke, 1967⁵.

¹³ M. Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. 10, "Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen.", 323-334.

des ruses du texte, ils se contenteraient de suivre la pente du récit¹⁴. Au lieu d'être rebutés par des procédés narratifs inusités, et d'y voir la preuve d'un savant machiavélisme de l'auteur, ils accepteraient de coopérer. Le critique, obnubilé par les modalités du récit, accomplirait, selon Max Frisch, la démarche inverse - et préjudiciable : il essaierait de comprendre avant de coopérer. Et se priverait ainsi de ravissement.

Mais peut-être peut-on essayer de présenter autrement ce paradoxe (MNSG roman de laboratoire pour le critique en même temps qu'un roman capable de charmer le lecteur naïf).

Alors que *Stiller* et *Homo faber*, aussi complexe qu'ait pu être leur structure, s'inscrivaient encore dans une tradition réaliste (*Stiller* est composé des "Notes de Stiller en prison" et d'une "Postface du procureur", *Homo faber* du compte-rendu et du journal de Walter Faber), MNSG se donne à lire dénué de tout camouflage et de tout déguisement. Loin de prétendre représenter le réel, il affirme au contraire haut et fort son caractère fictionnel ; en cela il se rend coupable d'un crime : il rompt la convention tacite, le contrat auteur-lecteur par lequel le premier fait semblant de croire à ce qu'il raconte et le deuxième de croire à l'authenticité de ce qu'il lit. Or, c'est justement de sa bonne foi qu'on lui fait grief ("*Le roman est une œuvre de mauvaise foi* [!]"¹⁵), d'étaler au grand jour ce qui se doit de rester dans le secret. "*Tous les écrivains pensent être réalistes. Aucun jamais ne se prétend abstrait, illusionniste, chimérique, fantaisiste, faussaire... [...] Et sans doute faut-il, sur ce point, leur faire confiance à tous. C'est le monde réel qui les intéresse ; chacun s'efforce bel*

¹⁴ Les caprices de la réception d'un texte sont parfois étonnants : il se passe pour MNSG exactement l'inverse de ce qui s'était produit pour *Stiller* dix ans plutôt : à l'époque, et malgré des critiques positives, le livre avait été édité à seulement 3000 exemplaires la première année (1954), 2000 l'année suivante, et il fallut attendre 15 ans pour atteindre les 8000-10000 exemplaires par année (chiffres cités par Alexander Stephan, Max Frisch, op. cit., p. 69). Il est vrai qu'au moment de la parution de MNSG, Max Frisch était devenu célèbre, en raison du succès des deux pièces de théâtre : *Biedermann und die Brandstifter* (1957) et *Andorra* (1961).

¹⁵ Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, 1989, p. 6.

et bien de créer du réel",¹⁶. MNSG, lui, se donne pour ce qu'il est : de la fiction ; il met bas le masque du vrai, du vraisemblable, pour s'adonner avec délices aux jeux de l'imaginaire. "*Er bietet Fiktion als Fiktion und Epik als Epik*"¹⁷.

MNSG, ce n'est pas une histoire, mais plusieurs ébauches d'histoires ; bien que récit à la première personne, **ce n'est pas le roman d'un Je et d'un personnage, mais le réseau narratif dans lequel évoluent des personnages aux frontières mouvantes, que le Je endosse au gré de son humeur.** (En fait, l'apparente anarchie et ouverture du roman, l'impression d'esquisse se dissipe à la deuxième lecture : et on s'aperçoit que MNSG est beaucoup plus construit, beaucoup plus fermé que ne le laisse supposer le premier contact).

Deux attitudes sont alors possibles : ou bien le lecteur admet cette mise à nu de l'illusion référentielle, et accepte de se mouvoir dans un univers qui ne relève que de la simulation et de l'hypothétique, au fur et à mesure des histoires qui semblent se créer et se défaire sous ses yeux. Ou bien il ne supporte pas l'absence de repères fixes, le parti pris de non-définitif et ne voit dans ce jeu que gratuité et duperie ("*Schwindel*" !). Les critiques négatifs ont visiblement choisi la deuxième approche. Loin d'être séduits par cette apologie de la virtualité, ils y ont vu une inconstance du narrateur, la marque d'un défaut de construction, d'un manque de cohérence : une sorte de sabotage de l'édifice-roman. Ils ont sacrifié au préjugé qui veut qu'on juge la qualité d'un roman à sa teneur

¹⁶ Alain Robbe-Grillet, "Du réalisme à la réalité", *Pour un Nouveau Roman*, 1963, Minuit, p. 135. Phrase qui se situe au début de l'essai, avant que Robbe-Grillet ne montre que toute littérature «*est invention, invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question*» (p. 138).

¹⁷ Marcel Reich-Ranicki, "Entwürfe zu einem Ich", *Max Frisch. Aufsätze*, Francf.ort, Fischer, 1994 (reprend l'article de *Die Zeit* du 18. 09. 1964). Ou bien encore, MNSG als "*Reine Fiktion*" : l'expression est de Jürgen H. Petersen, *Max Frisch*, Stuttgart, Sammlung Metzler, 1989², p. 132.

en réalité, et qui ne concède au roman de pure fantaisie, au mieux (!), que la vertu du divertissement et de la distraction¹⁸.

Les lecteurs naïfs sont entrés dans le jeu. Ils ont saisi dans la multiplication du Je la possibilité pour eux d'une projection multiple. Autant de Je, autant d'images-personnages... (S'adjoint, en outre, à ce plaisir du "jeu de rôles", un plaisir d'essence plus subtil, comparable, peut-être, à celui que peut éprouver le spectateur épris de théâtre, qui assisterait pour la première fois au travail de répétition. A cette différence qu'une répétition vise à préparer une représentation "parfaite", alors que MNSG refuse justement tout achèvement, aimerait pouvoir se détourner de toute réalisation. Il faut reconnaître et accepter ce postulat pour se laisser charmer¹⁹.)

Marthe Robert, à propos de la littérature "donquichottesque" (une littérature qui se prévaut de son caractère imaginaire) écrivait :

[Ce procédé] permet [...] à la littérature de se regarder telle qu'elle est avec ses grandeurs et ses petitesse, ses ambitions démesurées, sa folie et ses échecs. En introduisant dans son récit un élément imaginaire immédiatement reconnu comme tel, le roman se traduit lui-même devant un tribunal où il joue à la fois le rôle du témoin, du juge, du défenseur et de l'accusé : il désillusionne le lecteur au lieu de favoriser sa crédulité, ce qui ne veut pas dire qu'il renonce à le charmer.²⁰

Gantenbein s'inscrit dans ce grand courant donquichottesque, (M. Frisch revendique d'ailleurs lui-même, dans "Ich schreibe für Leser", une parenté entre ses personnages et ceux du genre de Don Quichotte, Peter

¹⁸ L'histoire littéraire abonde de ces exemples de dépréciation du "faux" en fiction. Marthe Robert en cite quelques-uns, dans son remarquable *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, repris chez Gallimard dans la collection tel, n°13, p. 69-72.

¹⁹ Max Frisch, en tant que spectateur de théâtre, préférait, là aussi, l'inachevé : "Wieso langweilt mich Theater immer öfter – nicht nur das eigene – und warum langweilen Proben fast nie? Varianten eines Vorgangs offenbaren mehr als der Vorgang in seiner endgültigen Form.", "In eigener Sache", GW 10, p. 581.

²⁰ Marthe Robert, *Le Puits de Babel - Livre de lectures IV*, Grasset, 1987, p. 13-14.

Schlehmil, etc²¹). Il conserve la vertu et la vitalité premières du roman : il ne renonce pas à faire des personnages, ni à "raconter des histoires", mais il participe de l'esthétique moderne de la "déconstruction" en rendant le lecteur témoin de leur fragmentation et de leur morcellement. C'est certainement par ce double mouvement : d'affirmation autant que de contestation – qu'il prend ses distances par rapport au Nouveau Roman. Avec MNSG, Max Frisch ne se fait pas le chantre de la nouveauté, il s'inscrit entre tradition et modernité.

C'est donc cette dynamique qu'il s'agit maintenant de découvrir, par laquelle MNSG se lit à la fois :

- 1) comme une mise en procès du récit, en tant que fiction unitaire
- 2) comme l'affirmation du pouvoir de la fiction.

Remarque préliminaire : MNSG et l'ère du soupçon

Comment faire pour raconter ou résumer MNSG ? Il suffit d'essayer pour comprendre la difficulté d'une telle entreprise : impossible, a priori, de commencer par la traditionnelle et rituelle formule : "*C'est l'histoire d'un homme qui...*". Quelle histoire ? Quel homme ? Ces deux questions apparemment élémentaires deviennent ici source d'embarras et de perplexité. Impossible d'évoquer le contenu si l'on n'évoque pas en même temps la forme : l'un ne va pas sans l'autre.

C'est une affirmation qui peut sembler banale, et dont on peut arguer qu'elle s'applique à toutes les "vraies" œuvres de la littérature (et de l'art en général : "*Il n'y a que la forme ; la forme seule conserve les œuvres de l'esprit*", dit Paul Valéry²²), mais qui s'impose avec force et insistance quand on s'intéresse à Gantenbein : "*Das «Wie» läßt sich vom «Was» der*

²¹ M. Frisch, "Ich schreibe für Leser", art. cit., p. 333.

²² Paul Valéry, reprenant une phrase de Mistral, "Victor Hugo créateur par la forme", *Variété*, Gallimard, *Œuvres*, 1957, coll. "La Pléiade", I, p. 584, cité par N. Toursel et J. Vassevière, *Littérature : Textes théoriques et critiques*, Nathan Université, 1994, p. 95.

Geschichte nicht trennen" (M. Jurgensen)²³, "Er verwandelt Theorie in überzeugende Form"(V. Hage)²⁴ ; "In MNSG [ist] es Frisch gelungen, das «angestrebte Möglichkeitspiel» in Inhalt und Form zu realisieren." (A. Stephen)²⁵, etc. Tout simplement parce que MNSG renonce aux formes auxquelles la tradition narrative nous avait habitués et nous contraint donc à examiner avec plus d'attention la validité de celles, neuves, qu'il donne en remplacement.

On est au milieu des années 60, en pleine "ère du soupçon"²⁶ : les notions de personnage (Robbe-Grillet²⁷ : "Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu [...] Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros."), d'histoire, de récit ("Raconter est devenu proprement impossible."²⁸), de contenu ("Parler du contenu d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art. [...] Ne pourrait-on pas avancer au contraire que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire"²⁹) ont perdu leur crédit, minées et taraudées par la critique du Nouveau Roman.

A leur place, on a substitué un nouvel impératif : celui de se poser des questions. Le romancier se fait chercheur (le premier essai programmatique de Butor s'intitule : "Le roman comme recherche"³⁰ ; Robbe-Grillet affirme: "Le Nouveau Roman n'est pas une théorie, c'est une

²³ M. Jurgensen, *Max Frisch. Die Romane*, Berne et Munich, Francke, 1972, p. 177.

²⁴ Volker Hage, *Max Frisch*, op. cit., p. 77.

²⁵ Alexander Stephen, *Max Frisch*, op. cit., p. 93.

²⁶ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard 1956, repris dans la collection folio essais, n°76, 1987. Le titre de cet essai a donné son nom à la période de remise en cause du personnage.

²⁷ Alain Robbe-Grillet, "Sur quelques notions périmées", *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, 1963, p. 28.

²⁸ *ibid.*, p. 31.

²⁹ *ibid.*, p. 42.

³⁰ Michel Butor, "Le roman comme recherche" [1960], *Essais sur le roman*, repris chez Gallimard, coll. tel, 1992, 7-14.

recherche "³¹). Il est avant tout celui qui explore, qui se met en quête de nouvelles formes romanesques. Cette attitude critique permanente que l'écrivain adopte vis-à-vis des anciennes notions et techniques est considérée comme doublement nécessaire : pour surmonter l'inadéquation entre monde moderne et outils narratifs obsolètes, pour faire sortir le lecteur de l'inertie et la passivité dans laquelle il se complaît :

La recherche de nouvelles formes romanesques [...] joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. Le romancier qui se refuse à ce travail, ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a, certes, un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien, que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre est en fin de compte un poison. (M. Butor³²).

Dans cette perspective, une importance nouvelle doit être accordée à la structure du récit (distribution des parties, temps et pronoms utilisés, type de description). Ainsi, le récit à la première personne sera préféré à celui à la troisième personne, en ce qu'il force la contribution du lecteur :

Tout est là en effet : reprendre au lecteur son bien [ses habitudes de confort] et l'attirer coûte que coûte sur le terrain de l'auteur. Pour y parvenir, le procédé qui consiste à désigner par un «je» le héros principal constitue un moyen, à la fois efficace et facile, et pour cette raison, sans doute, si fréquemment employé.³³

Mein Name sei Gantenbein, avec son indéniable plaisir de renouvellement formel³⁴, apparaît alors comme un pur produit de cette "ère du soupçon"

³¹ A. Robbe-Grillet, "Nouveau Roman, homme nouveau", op. cit., p. 114.

³² Michel Butor, "Le roman comme recherche" [1960], art. cit., p. 10.

³³ N. Sarraute, op. cit., p. 76.

³⁴ Dans une lettre au dramaturge Carl Zuckmayer, Max Frisch, qui venait juste de commencer son roman, en souligne lui-même le caractère "étrange" et

et tout porte, dans un premier temps, à l'inscrire dans cette mouvance du Nouveau Roman : les notions proclamées périmées dans les essais-manifestes des nouveaux romanciers correspondent à celles effectivement mises en cause dans ce roman. Je voudrais, par l'examen attentif de ce que sont devenus personnage, histoire et temps dans MNSG, montrer comment, au-delà d'une visible parenté avec ce qui fut l'incarnation d'une certaine modernité, Max Frisch conserve et approfondit des thèmes qui lui appartiennent en propre, sur lesquels il n'a jamais cessé de s'interroger dans toute son œuvre (qui est Je ? *Je est un Autre* : Je comme le rôle que nous jouons aux yeux des autres et de nous-mêmes ; Je comme image déformée ; Je comme la variation et la répétition de cette image, comme la tentative d'y échapper et la nécessité de l'accepter ; Je insondable...) et donc transcende la seule expérimentation narrative³⁵. Il faut lire au moins deux fois MNSG : pour dépasser la stupeur et l'incompréhension qu'engendre la nouveauté lors de la première lecture ; pour devenir familier des pirouettes et du savant jeu de cache-cache du narrateur, et en apprécier alors pleinement les variations.

expérimental : "*Ich versuche mich in einem seltsamen Roman, und so fraglich dieses Unternehmen noch ist, ich fühle mich im Roman doch wohler als auf der Bühne.*" (je souligne), cité par V. Hage, *Max Frisch*, op. cit., p. 76.

³⁵ V. Hage, *Max Frisch*, op. cit., p. 76 : "*Wie kaum ein Buch dieser Jahre [...] nimmt G. die Erneuerungslust auf und bleibt zugleich nicht im Experiment stecken.*"

5. 1. LE JE DES POSSIBLES

5. 1. 1 UN JE QUI NE DIT PAS SON NOM

MNSG est un récit en Je, qui cependant ne peut être rangé dans aucune des catégories connues pour ce genre. Ni journal intime, ni carnet de bord, ni témoignage, ni lettre, ni mémoires, ni confession orale, ni même monologue... : le parti pris de fictivité de MNSG l'exempt de la nécessité de préciser ou de justifier son origine matérielle. A aucun moment le narrateur n'invoque un destinataire explicite, ni ne fait référence à une activité d'écriture, ni ne s'abandonne au désordre de pensées vagabondes qui sont la signature du monologue. Le texte existe, et son existence lui tient lieu de légitimation.

Ce refus d'authentification et de légitimation réaliste va plus loin : non content de ne pas préciser l'origine du texte, le narrateur s'abstient de nous éclairer sur sa personne ; au contraire, il élide soigneusement ce qui, de près ou de loin, pourrait ressembler à une caractérisation. A commencer par le renoncement symbolique à une désignation par un nom. Le narrateur ne porte pas de nom, ni de prénom. Il ne porte pas non plus de surnom. Il n'est même pas affublé d'initiales (comme le K. de *Das Schloß* de Kafka, le H. C. E de *Finnegans Wake* de Joyce) : sa seule désignation s'effectue par le pronom personnel de la première personne. Malgré ses problèmes d'identité, le héros de *Stiller* s'appellait quand même Ludwig Anatol Stiller, et le héros de *Homo faber*, Walter Faber : on pouvait à loisir examiner et discuter de la motivation de ces noms propres, prolonger la tradition de l'onomastique romanesque. Cela devient impossible avec le narrateur de MNSG. Cette défiance et ces scrupules grandissants à nommer des personnages ne sont pas particuliers à Max Frisch, on l'a vu : ils se sont manifestés dès le début du siècle, et culminent sans doute avec *L'innommable*, de Samuel Beckett (1953). Ingeborg Bachmann voit dans Thomas Mann le dernier inventeur et magicien des noms, alors que la tendance générale de la littérature moderne est de mettre en cause fondamentalement ce

procédé de la désignation dénomminative³⁶ : par le refus, l'ironie, les jeux avec les noms... : "*Namensverweigerung, Namensironisierung, Namensspiel mit und ohne Bedeutung, die Erschütterung des Namens*"³⁷ ; Nathalie Sarraute en France avait déjà dès "L'ère du soupçon" (1950) souligné la gêne du romancier à "*accorder [au personnage] ce qui le rend trop facilement repérable*"³⁸.

Tout autant que la désignation dénomminative, l'absence de nom est significative. – Absence de nom et désignation déictique vont bien sûr de pair.

En linguistique, on sait que les noms propres sont les seuls lexèmes définissables par leur extension ("Dupont" = la totalité des êtres humains que je peux désigner par ce nom), alors que les déictiques justement se caractérisent par l'impossibilité d'être définis en extension, leur absence de référents stables et spécifiques. Les noms des personnages de fiction ont, qui plus est, cette particularité d'avoir un et un seul référent. En d'autres termes : n'importe qui peut être Je, si Julien Sorel, Lulu, Werther, Effi Briest, Quasimodo, etc... sont uniques.

C'est par leur nom que ces personnages se rappellent à nous, c'est par leur nom qu'ils imposent leur caractère d'êtres (fictifs) singuliers et irremplaçables. L'attribution du nom est alors pour le romancier le geste symbolique par lequel il fait accéder son personnage au statut de vivant imaginaire, l'acte également par lequel il affirme son pouvoir sur lui. (Dans la *Genèse*, 2, 19, c'est Adam qui avait été chargé de pourvoir les animaux de noms, ce qui lui accordait pouvoir sur eux³⁹). Quittons le

³⁶ Ingeborg Bachmann, dans son essai, "Der Umgang mit Namen" [1959/60], *Frankfurter Vorlesungen : Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Munich et Zurich, R. Piper & Co., 1984, 62-78, commente les exemples les plus remarquables de cette tendance : *Das Schloß* de Kafka, *Ulysse* de James Joyce, *The Sound and the Fury* de William Faulkner...

³⁷ *ibid.* p. 75.

³⁸ Nathalie Sarraute, "L'ère du soupçon", folio essais n° 76, p. 74-76.

³⁹ *Le dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, collection Bouquins, 1982 écrit : "On retrouve dans le nom toutes les caractéristiques du symbole : 1. Il est *lourd de signification* ; 2. en écrivant ou en prononçant le nom d'une personne, *on la fait vivre ou survivre*, ce qui

domaine de la fiction : le nom est ce signal par lequel un être humain atteste de son individualité, c'est son "indicatif distinctif". Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*⁴⁰, rappelle que : "c'est dans le nom propre que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne, comme le montre l'ordre d'acquisition du langage par les enfants. L'enfant parle de lui-même à la troisième personne en se nommant par son prénom, bien avant de comprendre qu'il peut lui aussi utiliser la première personne". Si le Je d'un individu peut être correctement décodé et ne se perd pas dans l'anonymat, c'est uniquement parce qu'il s'articule sur un nom propre.

En résumé : le nom est la forme de base du personnage, son étiquette, sa seule marque stable. C'est lui et lui seul⁴¹ qui permet au Je de se singulariser, de se charger d'une spécificité sémantique autre que celle, générale, de "sujet de l'énonciation".

Dans MNSG, lorsque le narrateur renonce au nom propre au profit du seul déictique Je, c'est donc un geste éclatant par lequel il se prive d'emblème et de tout référent stable et choisit la pure indétermination.

Cette intrinsèque disponibilité est la condition sine qua non de toutes ses futures métamorphoses : s'il s'était présenté à nous pourvu d'un indicatif personnel, le narrateur aurait été, du même coup, pris dans un réseau de déterminations, serait devenu esclave et prisonnier de sa

correspond au dynamisme du symbole ; 3. la connaissance du nom donne prise sur la personne : aspect magique, lien mystérieux du symbole."

⁴⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 22.

⁴¹ En réalité, il faudrait préciser cette affirmation. On admet en effet qu'il existe trois grandes classes de "désignateurs" du personnage (classement proposé par Pierre-E. Cordoba, et repris par Yves Reuter dans son article-mise au point : "L'importance du personnage", *Pratiques, Le Personnage*, décembre 1988/n°60, p. 14) : 1. les dénominatifs (nom propre, prénom, surnom) ; 2. les descriptifs (GN, périphrases) ; 3. les indicatifs (déictiques – je/tu ; nous/vous ; celui-ci/celui-là – et anaphoriques - il/elle... –). Ce classement, en tout cas, s'érige sur le nom comme forme de base du personnage. (Le Je se construit également par ses actions, mais ce sont là des "marques instables à transformations possibles" sur lesquelles je reviendrai. cf. infra.)

propre personne. Privé de nom, il devient une *"vacance incessante"*⁴², se distance d'une accusation possible de mythomanie et reste libre, libre d'adopter et de rejeter des rôles comme bon lui semble.

5. 1. 2. UN RÉCIT ENTRE ENTRE JE ET IL

5. 1. 2. 1. Définition

On vient de voir comment, par son refus de nom, le narrateur veut se soustraire à l'assimilation à un personnage. Il faut aller plus loin : le principe même de MNSG ébranle ce sur quoi se fonde la spécificité du récit en Je : l'identité narrateur-héros. (Je rappelle que c'est cette identité, et non pas seulement l'emploi de la première personne, qui fait l'originalité de ce type de récit : un Je qui ne serait que témoin acquiert la subjectivité et la limitation qui siéent à l'individu, sans pour autant bénéficier du privilège dont jouit le Je-héros de se connaître mieux que personne).

Il est nécessaire de revenir sur quelques définitions pour comprendre l'étrangeté et le caractère atypique du roman.

J'ai défini le récit en Je comme un récit hybride, à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Je reviens maintenant brièvement sur cette position intermédiaire :

Soient les trois termes auteur - narrateur - personnage.

Entre ces trois termes s'instaurent des relations d'identité ou d'altérité, qui déterminent les structures de la signification de l'œuvre et la

⁴² La formule est de Jean Ricardou, qui commente dans l'article "Nouveau Roman, Tel Quel", *Poétique* 4, 1970, p. 440-444, ce qu'il appelle "la venue de la personne grammaticale", ou "l'ère du pronominal" : "Il ressort que, selon le passage où il joue, le "je" peut aussi bien permettre une mise en place du personnage que son exacte abolition. Supposons d'un texte qu'il se plaise à assembler autour de cette première personne toutes sortes de déterminations. Alors le "je" vide se remplira d'une identification sans cesse plus précise. [...] Si, à l'inverse, la mise en place du texte empêche que se coagule un cohérent ensemble déterminatif, alors "je" demeurera une *vacance incessante*." (p. 441, je souligne).

signalent comme énoncé de réalité (Wirklichkeitsaussage) ou énoncé fictionnel (fiktive Aussage) : l'identité des trois termes marque l'autobiographie (auteur = narrateur = personnage : cf. Lejeune, 1975, p. 26), la non-identité des trois termes nous renvoie à un récit fictionnel en Il (auteur ≠ narrateur ≠ personnage) ; le récit en Je associe lui les relations d'identité et d'altérité : c'est une fiction, mais qui simule la réalité : auteur ≠ narrateur ; mais narrateur = personnage.

MNSG constitue donc un paradoxe : **c'est un Je narrateur qui ne veut coïncider avec aucun personnage.** (Frisch dans son interview fictive *"Sie finden also, daß das Buch-Ich [le Je du livre : le narrateur] selbst keine Figur wird, sondern ein Buch-Ich bleibt. Abstrakt. Oder wie Sie sagen : ein weißer Fleck. Das freut mich ungemein."* Antworten, 325). Il y réussit en multipliant les personnages-Je, et en se distançant d'eux au moyen de l'alternance Je/Il lorsqu'ils entrent en scène.

En cela, MNSG se situe, formellement, à mi-chemin entre le récit en Je et le récit en Il : ni tout à fait les mêmes, ni tout à fait des autres, narrateur et personnages dessinent leurs contours par un troublant jeu de miroirs, dans un double mouvement d'identification et de distanciation.

De la sorte, il se débarrasse de ce qui, du moins pour les auteurs partisans de la méthode du point de vue intégré, constituait le principal handicap du Je : l'obligation d'être, en même temps, acteur et juge, sujet et objet ⁴³ ; il libère le Je de la tutelle du moi narrateur sur le moi de l'action. Alors que la forme traditionnelle du récit à la première personne (= la vision rétrospective) investit le narrateur d'une supériorité de fait sur le personnage qu'il fut, par le savoir qu'il possède et l'expérience acquise, par cette connaissance de lui-même auquel les années lui ont permis d'accéder, par ce qu'il a vécu et accompli de son destin, MNSG nous montre un narrateur "vacant", que doivent remplir

⁴³ Henry James se défiait du Je et de cette supériorité du moi narrateur sur le moi de l'action : c'est lui qui parle, pour le contester, du "double privilège de sujet et d'objet", H. James, "From the preface to *The Ambassadors*", *The critical Muse*, Penguin Books, p. 564.

et éclairer ses fictions, un narrateur dont le plus sûr moyen d'arriver à la connaissance de lui-même dépend entièrement des personnages qu'il crée. Le rapport de force est, en quelque sorte, du moins en apparence, inversé.

5. 1. 2. 2. Narrateur en quête de personnages ...

MNSG s'en prend au personnage, en ce qu'il remet en cause l'unité d'une identité à soi. On a déjà vu comment le Je dans un roman se jouait de son apparente unité, et quels jeux de dissonance et de consonance recouvraient en réalité l'emploi du même pronom personnel. Cependant, la division en deux moi distincts du Je traditionnel (moi de la narration et moi de l'action), restait cohérente et raisonnable en ce qu'ils étaient réunis par la même enveloppe charnelle. MNSG, délivré du postulat de la vraisemblance, tire jusqu'au bout les conséquences de la division du Je : il le libère de cet assujettissement à un seul corps et lui offre de s'incarner en de multiples personnages. Chaque hypostase du Je se voit accorder un nouveau corps ; chaque rôle que le Je décide de jouer est doté d'un nom et d'une identité propres : il y a d'abord Theo Gantenbein et Felix Enderlin et puis, beaucoup plus tard, Frantisek Svoboda.

Gantenbein, à la suite d'un accident de voiture, a décidé de jouer les faux aveugles : pour devenir, en libérant les autres de l'obligation de jouer un rôle sous son regard, lui-même voyant. Le prix de cette fausse cécité est proportionnel aux avantages qu'elle accorde : G. est lui-même prisonnier de son rôle, tenu de s'y conformer jusqu'au bout, quoiqu'il advienne (*Jede Rolle hat ihre Schuld*, 252). G. n'a pas de métier, c'est un mari entretenu. Enderlin connaît deux développements successifs : il est d'abord l'universitaire, qui, à quarante-et-un ans, traverse une grave crise de doutes, et devient incapable de se décider pour aucun rôle, en amour comme en société (*Enderlin kann keine Rolle spielen*, 107) ; et, dans un deuxième temps, il est celui qui, après avoir été assailli par la maladie, renonce à ses doutes et s'accommode de vieillir. Le narrateur

alors se désintéresse de son cas (*Ich habe Enderlin aufgegeben*, 145). Svoboda est le dernier personnage, celui que le narrateur tient le plus à distance de lui-même (emploi quasi-exclusif de la 3^{ème} personne, cf. infra ; réitérations de non-identité, qui ressemblent fort à des conjurations : *Ich möchte auch nicht Svoboda sein!* 211 ; *Aber ich bin nicht Svoboda*, 236 ; *Bin ich Svoboda?* 261) ; architecte de métier, son monde s'écroule lorsque sa femme le quitte, et qu'il perd son rôle de mari, qu'il avait jusqu'alors assumé avec conviction, le seul qu'il croyait possible.

Ces trois doubles du Je ont tous en commun d'aimer la même femme : Lila. Enderlin est l'amant, Gantenbein le mari, Svoboda l'ex-mari : la fiction permet au narrateur de tenir, en même temps, tous les rôles face à la femme aimée : d'être son quotidien, son aventure, son passé ; le trompeur autant que le trompé, l'ancien compagnon de vie autant que l'actuel...

Le principe qui commande au pourquoi de cette multiplication, de cette fragmentation du Je narrateur en trois personnages différents, on le trouve énoncé dès la deuxième page : "*Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung*" (p. 9), et réitéré deux pages plus loin, légèrement modifié : "*Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es, und manchmal stelle ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung...*" (p. 11).

Cette phrase est la phrase-clé de MNSG, celle qui donne au roman et à sa complexité pleine légitimation (Frisch le souligne lui-même : cf. *Antworten*, p. 327). Elle constitue, en fait, si l'on se donne la peine de l'examiner, une réponse idéale de simplicité à la question : pourquoi écrire des romans ? Pourquoi raconter des histoires ? On connaît, en tant que lecteur, la motivation qui nous pousse à lire des romans ; mais sait-on jamais vraiment, en tant que lecteur, ce qui pousse un écrivain à écrire ? L'indétermination de "ein Mann" et de "man" est volontaire, le référent cependant beaucoup plus restreint que ne le laisserait supposer cet emploi de l'indéfini : la plupart des gens, s'il cherchent effectivement

des histoires qui correspondent et interprètent leur vécu, se contentent de les lire. Or ici, il ne s'agit pas de les lire, mais de les faire...

Entre les deux bornes que constitue la répétition de cette phrase, qui est véritablement la loi du récit MNSG, le lecteur suit le narrateur dans sa quête de personnages : d'êtres dont l'apparence lui semble correspondre et exprimer ce que lui-même a vécu, et qu'il voudrait raconter sans lui-même devoir se mettre en scène.

Une quête au sens propre, puisque le narrateur, se lance à la poursuite de ceux dont l'apparence physique l'interpelle, à Paris, il trouve un corps, à New-York, un visage, et de la sorte, il assemble, monte, pièce par pièce, ce qui deviendra un de ses doubles.

Er war ein Mann meines Alters, ich folgte ihm von dem Augenblick an, als er seinen Wagen, einen Citroën, glaube ich, verlassen, die Wagentüre zugeschlagen und den Schlüsselbund in seine Hosentasche gesteckt hatte. **Die Gestalt kam in Frage.** [...] Das war in der Gegend der Sorbonne [...] Sein Gesicht hatte ich noch immer nicht gesehen : kaum war ich einmal, eine Lücke im Gedränge nutzend, auf gleicher Höhe mit ihm, blickte er nach der andern Seite. Einmal blieb er vor einem Schaufenster stehen, so daß ich es in der Spiegelung sehen konnte, sein Gesicht, aber ich redete ihn nicht an ; **sein Gesicht kam nicht in Frage** – ich ging in die nächstbeste Bar, um endlich zu frühstücken ... (p. 8-9)

Der nächste, den ich ins Auge faßte, hatte eine Haut, wie nur Amerikaner sie haben, Milch mit Sommersprossen, Seifenhaut. Ich folgte ihm trotzdem. [...] Ich war eigentlich im Begriff, [ein paar Stunden] im Central Park zu verbummeln. [...] Ich sah seinen blonden Kopf über dem schiefergrauen Mantel, und wir hatten eben die 34. Straße überquert, als er plötzlich stehenblieb, um sich eine Zigarette anzustecken [...] **Sein Gesicht kam in Frage.** (p. 10)

Les liens de similitude (cf. "*Obschon es Vormittag war, trug er einen dunklen Abendanzug. Vielleicht war es dies, was mich mit dem Unbekannten verknüpfte, Erinnerung an einen Vormittag im dunklen Abendanzug, als ich von einer Frau kam*", 9), de sympathie et de parenté supposée ("*Er trug einen schiefergrauen Mantel, ich war gespannt, wohin der mich führen würde. Manchmal schien er es selbst nicht zu wissen, zögerte und schien in diesem Manhattan auch etwas verloren. Je länger wir gingen, desto sympathischer wurde er mir*", 10) permettent à l'imagination d'échafauder toutes les

hypothèses, toutes les projections qui lui agréent (*"Ich überlegte : wovon er lebt, was er arbeitet, wie er wohnt, was er in seinem Leben schon erfahren hat, was nicht, und wie er denkt, während er so geht unter Millionen von andern Leuten, und wofür er sich hält"*, 10). Nous connaissons tous ce jeu de projection dans les autres, inconnus, passants. Qui n'a pas, assis un jour à la terrasse d'un café, regardé défiler les gens en essayant d'imaginer qui ils sont, d'où ils viennent, où ils vont ? Ou, à défaut de ce jeu, face à un visage sympathique, cru reconnaître des parentés, des points communs ? Mais qui a jamais réussi à monter le récit d'une vie à partir de cette reconnaissance ? Qui a jamais poussé le jeu jusqu'à suivre des passants, sans autre but que de nourrir son imagination ? Cette quête physique de personnages, ce besoin absolu de dire, de mettre en mots son vécu, ils sont le fait du romancier. Dans un chapitre sur "Le romancier et ses personnages", Michel Raimond rapporte comment Dostoïevsky, Balzac, Daudet partaient en promenade, en quête d'un visage ou d'un corps qui mette en branle leur imagination créatrice⁴⁴. Selon lui, *"cette aptitude à devenir «autre que soi par l'ivresse des facultés morales» (Balzac) est bien la qualité maîtresse du romancier"*⁴⁵. Dans une pièce de théâtre à l'immense retentissement, Pirandello mettait en scène *Six personnages en quête d'auteur* – et contribuait ainsi au mythe du personnage indépendant de son créateur. *Mein Name sei Gantenbein*, dès son titre, rétablit l'équilibre⁴⁶ : en général, on attribue à ce Subjonctif I la valeur modale de virtuel, en l'opposant à l'indicatif de la première

⁴⁴ Michel Raimond, "Le romancier et ses personnages", *La crise du roman*, José Corti, 1966, p. 479, note 44 : "Etant tout jeune, à Lyon, Daudet choisissait un passant, se mettait à le suivre, s'identifiait à son existence. " Citant ensuite un texte de Balzac : "Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction."

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ Manfred Jurgensen remarque : *"Der Leser wohnt dem Gestaltungsprozeß des vorliegenden Werkes bei. Fast haben wir es mit einer Umkehrung der Pirandelloschen Charaktere zu tun, die sich auf der Suche nach ihrem Autor begeben. Hier sucht der Autor mögliche Charaktere seiner Erfahrung, Ausdrucksmöglichkeiten einer mittelbaren Einsicht."* (Max Frisch. *Die Romane*, Berne et Munich, Francke, 1972 p. 180, je souligne). En fait, c'est, au départ, Pirandello qui avait inversé le principe de la création romanesque,

phrase de *Stiller* ("Ich bin nicht Stiller!")⁴⁷. En réalité, le Subj. I prend ici une valeur impérative et contraignante, qui indique clairement l'arbitraire du romancier, l'acte de volonté par lequel il se transforme en un personnage. Bien plus qu'une hypothèse ou une option, il s'agit d'une déclaration solennelle, par laquelle le romancier s'institue créateur de son monde fictif, de son personnage, comparable au "Dieu dit : «*Que la lumière soit !* » *Et la lumière fut*". (C'est le Subjonctif I des énoncés axiologiques "*AB sei eine Gerade*", des consignes "*Man nehme 100g Zucker*"⁴⁸) Dans le titre, autant que dans ce genre de passages s'impose,

⁴⁷ cf. Alexander Stephan, *Max Frisch, KLG*, p. 13 : "In deutlicher Anspielung auf den ersten Satz von «*Stiller*» werden Thema und Form diesmal bereits im Titel [...] vorgestellt : [...] in der vom Konjunktiv «*sei*» – im Gegensatz zu dem Indikativ des Satzes «*Ich bin nicht Stiller*» – angekündigten Methode des spielerisch-endlosen Anprobierens von *Biographien und Geschichten* [=met en avant la valeur optative du Subj. I], die nirgends mehr vorgeben, daß sie die problematische Beziehung zwischen Wirklichkeit und Erfindung aufzulösen vermögen." ; Jürgen H. Petersen, M. F. , p. 131 : "Die Ähnlichkeiten zwischen «*Stiller*» und «*MNSG*» liegen ebenso deutlich zutage wie die Unterschiede. Der Satz, mit dem Frisch den früheren Roman beginnen läßt, scheint dem Titel des späteren zu korrespondieren; denn der Ausruf «*Ich bin nicht Stiller!*» weist auf eine Negation der formalen Identität, d. h. der bloß äußerlichen Wahrheit hin, aber auch der Konjunktiv im Titel «*MNSG*» signalisiert das Überschreiten vorfindlicher Wirklichkeit. [Subj. I comme le mode du potentiel]", etc.

⁴⁸ Sur cette validité pragmatique contraignante que prend ici le Subj. I, cf. Marcel Pérennec, "Le subjonctif II en allemand : propositions pour une définition communicative", *La linguistique à l'oral de l'agrégation d'allemand* (Bibliothèque des NCA III), qui décrit le Subj I en allemand comme le mode par lequel le locuteur "tente d'imposer à l'allocuté [un] monde, soit par le truchement d'un autre énonciateur, soit en le créant : *AB sei eine Gerade*", 44sq. Cf également, sur la valeur optative ou impérative du Konjunktiv I, Confais, 1990, 253sq. Confais y analyse d'ailleurs la séquence de MNSG comme une «proclamation» : "Telle que l'utilise Max Frisch, [la séquence Mein Name sei Gantenbein] fonctionne comme un énoncé autonome : elle est alors démarquée par rapport à un énoncé autonome à l'IND tel que Mein Name ist Gantenbein. Mais ce dernier ne pourrait pas fonctionner avec la valeur pragmatique que veut lui conférer Max Frisch, à savoir celle d'une >proclamation< : «il est faux (incontestablement faux) que p mais p est néanmoins censé être vrai, donc devenir vrai à partir de maintenant». L'énoncé à l'IND serait immédiatement compris comme une >information<. D'où la nécessité de "déperformatiser" cette valeur déclarative. Mais l'énoncé n'en devient pas irréel pour autant, pas plus

plus que jamais, l'image de l'auteur Frisch caché dans les coulisses, qui délègue son moi à ce narrateur anonyme, à l'évidence un romancier, qui lui-même délègue son moi à ses doubles-personnages... MNSG invite le lecteur à se pencher et à réfléchir sur les mécanismes de la fiction, ou plutôt, il lui dévoile les secrets de son faire, et c'est d'autant plus intéressant et convaincant pour le lecteur, que cette initiation ne s'effectue pas par le biais d'exposés théoriques ("*Theorie ist bei mir immer nachträglich*", Antworten, p. 325, résolution sage, si l'on pense aux égarements possibles d'une théorie qui précède le livre...), mais par la lecture du roman même.

La fiction, ce n'est pas, dit MNSG, raconter ce qui s'est passé : la fiction c'est le règne de l'imaginaire. Le Je de MNSG n'a de cesse qu'il ne nous rappelle le caractère d'illusion de ses fictions, il répète inlassablement : "*Ich stelle mir vor*" avant de nous dérouler ses histoires. Introduction du fameux V-Effekt brechtien dans le domaine de la prose ⁴⁹? Oui, certes, mais il me semble que ce "*Ich stelle mir vor*" fonctionne autant comme "Sésame, ouvre-toi!", comme formule incantatoire et magique, qui ouvre au lecteur tout grand les portes de la fiction, que comme rupture de l'illusion romanesque. ("Je serais une belle princesse, et toi, tu serais la méchante sorcière" ; "On serait des pirates et on aurait échoué sur une île déserte" : le fait d'employer le conditionnel dans leurs jeux a-t-il jamais empêché les enfants de savourer leur fiction ? Au contraire, c'est par l'emploi du conditionnel que les enfants se déclarent prêts à entrer dans le jeu des rôles). On quitte – j'ai quitté – le livre, avec le sentiment d'avoir compris de quelle matière sont faites les histoires, pour avoir assisté "en direct" à l'élaboration de MNSG, et avec l'envie de dire, moi-même, ces quatre mots magiques... "*Ich stelle mir vor*"... MNSG, parce qu'il montre

qu'une>hypothèse<. Il a bel et bien une validité pragmatique actuelle, quasi-contraignante, dans la situation hic et nunc." (je souligne).

⁴⁹ C'est en tout cas la thèse que défend Heinz Gockel dans son ouvrage, considéré comme la monographie la plus complète sur MNSG. Cf. Lubich, 1992, 94 : "*Gockel erklärt [...] die Brechtsche Dramaturgie des Offen-Artistischen, welche Frisch in seinem ersten Tagebuch propagiert [cf. GW II, p. 601] und in Stiller bis zu einem gewissen Punkt praktiziert hatte, zum umfassenden Struktur- und Interpretationsmuster des Romans.*",

comment et pourquoi le romancier développe ou laisse ses histoires en suspens, se donne alors à lire, autant qu'un roman, et ainsi que l'a justement formulé Hans Mayer, comme «le roman d'un roman».

5. 1. 3. QUI EST QUI ?

Dès lors qu'il s'agit de rendre compte du narrateur et de ses personnages, on observe un singulier manque d'harmonie et de consensus au sein des critiques. Comparons :

"Weil in diesem Roman nur von [...] Varianten die Rede ist, erfahren wir auch von der Ich-Person, die erzählt, nichts als ihre Entwürfe. **Lediglich der Schlußabsatz, eingeleitet mit dem Hinweis "Alles ist wie nicht geschehen" (V, 319), spielt außerhalb der Vorstellungen des Erzählers-Ichs in einer fiktionalen Realität.** [...] Außer ihrer Neigung, die personale Wirklichkeit einer Figur erst hinter deren Vorstellungen und deren Fiktionen zu vermuten, zwingt uns nicht in diesem Roman, nach einem Punkt außerhalb der Entwürfe des Ich zu suchen." (Je souligne, Jürgen H. Petersen.)⁵⁰

et

"Wir können also mit einiger Sicherheit behaupten, daß der Ich-Erzähler eines Tages im Krankenhaus aufwacht und während seines Aufenthaltes im Spital – nicht zuletzt auch unter dem Einfluß der wiederholt erwähnten Spritzen – wachträumerische Variationsgeschichten zu seinem eigenen Leben erfährt." (M. Jurgensen⁵¹)

On pourrait énumérer ainsi une longue liste d'exemples, où tel critique voit dans telle histoire Enderlin, dans telle autre Svoboda, alors qu'un autre y reconnaît dans les deux cas le narrateur. C'est, en général, plus la confusion "narrateur ou personnage ?"⁵² que celle "de quel personnage

⁵⁰ Jürgen H. Petersen, (cité par Lubich, p. 93), *Max Frisch*², Stuttgart, Metzler, p. 135.

⁵¹ M. Jurgensen, *Max Frisch. Die Romane*, Berne et Munich, Francke, 1972, p. 184.

⁵² Le résumé de la jaquette de la traduction française *Le désert des miroirs*, paru chez Gallimard en 1966, collection "Du monde entier", trad. André Cœuroy en collaboration avec l'auteur, fait ainsi d'Enderlin le narrateur-héros, et transforme le

s'agit-il ?" qui entrave une compréhension univoque. Il est difficile, cependant, d'incriminer les critiques et de reconnaître là la preuve de leur manque de discernement ou de perspicacité (cf. M. Stauffacher qui reproche à M. Cauvin d'avoir confondu "*l'auteur avec son livre, le livre avec ses «héros», le «héros» avec le «je» romanesque*"⁵³). Si l'écart entre les interprétations et de telles confusions sont possibles, c'est justement parce que Frisch a suspendu ou brouillé tous les critères qui, d'ordinaire, permettent de clairement différencier les deux niveaux de la narration et de l'histoire. Sans vouloir proposer de solution ultime, il me semble nécessaire d'éviter des jugements extrêmes comme ceux exposés ci-dessus (en particulier celui de Petersen), et de dégager quelques constances et régularités dans l'identification du Je.

5. 1. 3. 1. Le Je et ses doubles : critères discriminatoires

Dans les récits traditionnels (que ce soit en Il ou en Je), ce sont les temps verbaux qui permettent de distinguer entre les deux niveaux de la narration (=présent) et de l'histoire (=prétérit). Dans le récit en Je, ce repérage par les temps verbaux est d'autant plus important que l'existence de ces deux niveaux (moi de la narration et moi de l'histoire) est masquée par l'emploi du même pronom personnel.

Dans MNSG, ce critère de distinction disparaît : Max Frisch refuse le prétérit épique et la perspective rétrospective (cf. infra 5. 2. 2.), et choisit d'employer le présent comme temps dominant. Comment s'y retrouver

roman en une incroyable aventure de métamorphoses, genre Dr Jekyll et Mr Hyde : "*Herr Felix Enderlin, quarante et un ans, docteur ès lettres, va tenter une diabolique [sic!] expérience : vivre sa vie d'homme mûr, cultivé et libre, à la veille de partir pour Harvard où lui est proposée une chaire de professeur, mais aussi assumer de l'autre côté celui qu'il n'est , celui qu'il aurait pu être, qu'il sera cependant. Il sera donc tour à tour Enderlin qui rencontre Lila, la femme de Zwoboda [...] qui en tombe amoureux sur le champ et noue avec elle une aventure ardente et dérobée. Mais il se voudra aussi Gantenbein le faux aveugle, mariée à Lila, l'illustre comédienne dont il est l'ombre extra-lucide.*" Comment un seul et même homme peut-il assumer tous ces rôles ? On nage dans la pure science-fiction!

⁵³

Werner Stauffacher, art. cit., cf. supra note 10, p. 592.

dès lors ? Puisque tout (ou presque) est raconté au présent, le lecteur se met en quête d'autres indications qui l'aident dans sa différenciation du narrateur et de ses personnages.

(La difficulté, il s'en rend vite compte, c'est que le narrateur oscille constamment entre consonance et dissonance, entre volontaire fusion et volontaire dissociation des deux instances.)

A) Premier cas : Max Frisch ne supplée l'alternance des temps verbaux par aucun autre critère de différenciation. Nous sommes alors confrontés à des passages où l'identité du Je reste floue, indéterminée, et où il paraît difficile de répondre avec certitude à la question : Qui parle ici ? L'identification devient un véritable jeu de pistes, le fait de la déduction du lecteur, et se soustrait à toute vérification. C'est ce que je nomme la *dérive référentielle*.

B) Deuxième cas : le critère discriminatoire des temps verbaux est remplacé par d'autres, qui peuvent ou non cumuler.

– Le premier critère, d'ordre typographique, est relatif : chaque unité narrative est dans MNSG signalée comme telle par la présence d'un blanc (un saut de plusieurs lignes) avant et après, qui l'isole, la démarque comme séquence autonome. Chaque blanc signale donc le passage d'une unité narrative à une autre. Mais les critères de changement sont multiples : changement de thème, d'acteurs, de lieu, de temps... Ainsi un blanc peut signaler certes le passage du narrateur aux personnages, mais également celui de personnage à personnage, et même parfois, du narrateur au narrateur (cf. tout le début du roman 7-12 ; 17-23, etc.). L'espace seul ne suffit donc pas à nous renseigner précisément. Soient les deux unités narratives suivantes, consécutives dans le texte (p. 8) :

(1) Ich sitze in einer Bar, daher allein mit dem Barman, der mir sein Leben erzählt. Warum eigentlich? Er tut's, und ich höre zu, während ich trinke oder rauche; ich warte auf jemand, ich lese eine Zeitung. So war das! sagt er, während er die Gläser spült. Eine wahre Geschichte also. Ich glaub's! sage ich.

Er trocknet die gespülten Gläser. Ja, sagt er nochmals, so war das! Ich trinke – ich denke: Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung...

(2) Es war ein Mann meines Alters, ich folgte ihm von dem Augenblick an, als er seinen Wagen, einen Citroën, glaube ich, verlassen, die Wagentüre zugeschlagen und den Schlüsselbund in seine Hosentasche gesteckt hatte. Die Gestalt kam in Frage. [...]

Par le thème, les deux Ich renvoient ici au narrateur ; le blanc est motivé par un changement de lieu et de temps, en même temps que par le rapport entre thèse (1) et illustration (2) : de la quête de l'histoire à la quête physique d'un personnage.

– Le lecteur est informé de l'entrée en fiction – dans le registres des histoires du Je – par la formule : *"Ich stelle mir vor"* ; ou par d'autres phrases introductrices et/ou récapitulatives : *"Mein Name sei Gantenbein"* (23, 74, 236, 244) ; *"Ihr Name sei Lila"* (74), *"Ich wechsle den Beruf von Lila"* (189), *"Lila als Contessa"* (190), *"Lila als Schauspielerin"* (197) ; *"Eine alte Leidenschaft von Gantenbein, so nehme ich an, ist das Schach"* (93), *"Ich bin glücklich wie noch nie mit einer Frau"* (94) ; *"Einmal angenommen, Svoboda sehe ungefähr so aus, wie ich mir vorstelle : – [...]"* (211), etc. C'est au même titre que le nom de "roman" sur la couverture d'un livre, l'attestation de fictivité (ce que Philippe Lejeune, 1975, p. 28-29 nomme *"le pacte romanesque"*).

– La (les) phrase(s) introductrice(s) manque(nt), mais la présence d'un nom à l'intérieur de la séquence renvoie indubitablement aux personnages.

– La présence, à côté ou à la place du Je, du pronom personnel de la troisième personne, est également un critère absolu : c'est ce que je vais montrer en 3 : le Il renvoie nécessairement aux personnages, **on ne le trouve jamais en dehors des fictions du Je**. Dans MNSG, l'alternance Je/Il, autant que le reflet d'une identité problématique, divisée, manifeste la non-adéquation du narrateur avec les personnages qu'il crée, et nous rappelle le caractère imaginaire de ses histoires.

5. 1. 3. 2. La dérive référentielle

C'est le parti pris du vague et de l'imprécision : ni prétérit, ni nom, ni Il : le Je règne dans toute son indétermination. Frisch choisit, en outre, d'accentuer ce flottement et cette dérive référentielle du Je, en intégrant des éléments qui relèvent des personnages à des énoncés qui relèvent visiblement du narrateur : les deux niveaux de la narration et de la fiction, de la réalité et de l'imaginaire (car le paradoxe de MNSG, c'est que le narrateur, tout en étant absent, renvoie en fait à la seule réalité : tout ce qui se rapporte à lui n'est jamais précédé du leitmotiv du pacte fictionnel "*Ich stelle mir vor*") apparaissent alors comme inextricables et se chevauchant, inséparables, parce qu'impossibles à départager.

Deux exemples de cette confusion :

(1) Gestern, in Gesellschaft bei **Burri**, redete man einmal mehr über Kommunismus und Imperialismus, über Cuba, (2a) jemand redete von der Berliner Mauer, (2b) Meinungen, Gegenmeinungen, leidenschaftlich, ein Schach auch so, Zug und Gegenzug, ein Gesellschaftspiel, (3a) bis einer, bisher stumm, erzählte von seiner Flucht. (3b) Ohne Meinung. Einfach so: Handlung mit Schüssen, die seinen Genossen treffen, und mit einer Braut, die zurückblieb. Später befragt, was er von seiner Braut wisse, schwieg er. Wir alle verstummten – (4) **ich frage mich dann selbst, angesichts jeder wirklichen Geschichte, was ich eigentlich mache: – Entwürfe zu einem Ich!...** (109)

Ce paragraphe, clairement isolé dans le corps du texte par un blanc avant et après, se signale donc comme une séquence autonome. Il fonctionne, comme c'est souvent le cas dans MNSG, à deux niveaux : comme anecdote, distrayante et plaisante ; comme parabole - dont ici le Je tire lui-même l'enseignement et la conclusion. Sa brièveté, son auto-suffisance (il n'est pas inséré dans un contexte narratif plus large), sa vocation d'«exemplum» enfin le rattache à première vue aux interventions du narrateur.

L'histoire est décomposable en quatre séquences principales :

– (1) mise en place du cadre : soirée entre intellectuels, on discute politique avec animation, de ce qui constitue le grand thème de l'époque

("einmal mehr"), l'opposition Est-Ouest, réduite à une opposition de doctrines (les deux "-ismus").

– (2a) évocation et focalisation sur le mur de Berlin : le symbole matériel, pour l'Europe et le monde, de cette opposition ; (2b) l'objet qui exacerbe toutes les opinions sur la question ("*Meinungen, Gegenmeinungen, leidenschaftlich*"). Premier jugement du Ich : compare l'affrontement verbal à un jeu de société : d'échecs ("*Schach*"). Ce qui est en jeu : la victoire ou la défaite (en paroles) des participants.

– (3) noyau de l'anecdote : l'histoire de l'homme et de sa fuite. Sa fuite : du réel, du concret, du vécu. Un drame personnel, avec cette fois la vie, la mort, l'amour en jeu ("*Schüsse, die seinen Genossen treffen*", "*die Braut, die zurückblieb*"). L'expérience vécue ne peut être communicable par le biais de phrases et de clichés ("*ohne Meinung*", "*einfach so*"), elle se suffit à elle-même, elle reste indicible : son silence avant et après son intervention, suivi du silence de toute l'assemblée.

– (4) la morale de l'histoire : à partir de ce constat qui joue en défaveur du langage comme accumulation de clichés (=le jeu) dans les rapports qu'il entretient avec la réalité (=la vie, la mort), une interrogation sur la nécessité de raconter des histoires. Une proposition de dénomination, pour le Je, de son activité : "*Entwürfe zu einem Ich!*".

L'anecdote, derrière sa surface événementielle, est donc une variation sur ce qui constitue l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Frisch : la relation qui unit vie et récit, la réalité et sa reproduction ("*Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt*") ; en même temps qu'elle donne au Ich une formule, qui peut servir d'emblème, de drapeau à tout MNSG : *Entwürfe zu einem Ich!*

Par ce niveau de réflexion "métanarratif", on ne peut qu'attribuer la responsabilité discursive au narrateur : qui raconte des histoires, sinon lui ? des histoires, qui plus est, entièrement fictives, au contraire de "l'histoire vraie" de l'homme et de sa fuite ? Or, une indication précise, au milieu de cet indéfini soigneusement entretenu (cf. "*man*", "*jemand*", "*einer*"), interdit cette assimilation sans restrictions au narrateur : la mention, dès la première phrase, du nom de Burri. Burri, le médecin,

ami à la fois de Gantenbein et de Enderlin. Nouvelle indétermination : s'agit-il de l'aveugle ou de l'universitaire ? Comme il est question avant et après ce passage, du personnage d'Enderlin, on opte pour la deuxième solution. Ce serait d'autant plus logique que le personnage d'Enderlin nous est montré se débattant dans les filets de la réalité, incapable d'opter pour aucun rôle : l'affirmation "*Entwürfe!*" se rapporterait alors à son indécision existentielle. Ce serait trop simple cependant : la mention du jeu d'échecs ("*leidenschaftlich, ein Schach auch so, Zug und Gegenzug, ein Gesellschaftsspiel*") ne nous permet pas d'éliminer complètement l'hypothèse de Gantenbein : Gantenbein est un passionné d'échecs (ce que n'est pas Enderlin), et il se trouve que Burri est son partenaire favori ...

Dans ce deuxième exemple, on retrouve de la même façon, qui seconde le flottement quant à l'identité du Je, une réflexion sur ce que sont les histoires :

Ich sitze in einer Bar, Nachmittag, daher allein mit dem Barman, der mir sein Leben erzählt. Ein trefflicher Erzähler! Ich warte auf jemand. Während er die Gläser spült sagt er : So war das! Ich trinke. Eine wahre Geschichte also. Ich glaub's! sage ich. Er trocknet die gespülten Gläser. Ja, sagt er noch einmal, so war das! Ich trinke und beneide ihn – nicht um seine russische Gefangenschaft, aber um sein zweifelloses Verhältnis zu seiner Geschichte...

»Hm«, sagt er, »wie das wieder regnet!«

Darauf gehe ich nicht ein, sondern trinke.

»Jede Geschichte ist eine Erfindung«, sage ich nach einer Weile, ohne deswegen an den Schrecknissen seiner russischen Gefangenschaft zu zweifeln, grundsätzlich: »jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle –«.

»Herr Doktor«, sagt er, »noch einen Whisky?«

Herr Doktor!

»Unsere Gier nach Geschichten« sage ich und merke, daß ich schon zuviel getrunken habe, es zeigt sich daran, daß ich meine Sätze nicht zu Ende spreche, sondern annehme, man habe mich schon verstanden kraft meiner Einsicht: » – vielleicht sind's zwei oder drei Erfahrungen, was einer hat«, sage ich, »zwei oder drei Erfahrungen, wenn's hochkommt, das ist's, was einer hat, wenn er von sich erzählt, überhaupt wenn er erzählt: Erlebnismuster – aber keine Geschichte«, sage ich, »keine Geschichte.« Ich trinke, aber mein Glas ist

leer. »Man kann sich selbst nicht sehen, das ist's, Geschichten gibt es nur von außen«, sage ich, »daher unsere Gier nach Geschichten«
(44-45)

La situation décrite (*"Ich sitze in einer Bar, Nachmittag, daher allein mit dem Barman, der mir sein Leben erzählt"*) est connue et familière du lecteur : c'est en effet dans ce cadre que le narrateur s'est mis en scène pour sa première apparition ; c'est dans ce bar qu'il a énoncé le principe de fonctionnement de MNSG, à deux reprises (*"Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht..."*, p. 8 et p. 11). En toute logique, lorsqu'il se retrouve confronté exactement, mot pour mot, à cette situation, (de *"Ich sitze"* jusqu'au deuxième *"So war das!"*), il se croit en terrain connu et familier, du côté de la narration.

Mais le fait que ce passage, au contraire de celui qu'on vient de voir, s'inscrive dans une histoire qui l'englobe : le Je qui attend dans le bar l'après-midi va faire connaissance avec une dame en tailleur jaune, femme d'un dénommé Svoboda (p. 56) : la future Lila ; le soin apporté pour faire des réflexions du Je des phrases apparemment fortuites, énoncées dans son état de semi-ivresse, pour alléger l'exposé qui risquerait sinon de faire trop abstrait, trop théorique (cf. les nombreuses répétitions, la circularité de sa tirade principale, qui commence et se termine par les mêmes mots : *"unsere Gier nach Geschichten"*, les *"das ist's"* qui ponctuent son discours) ; l'appellation de "Doktor!" enfin (alors que le *Buch-Ich*⁵⁴ se défie de toute caractérisation ; on comprend par la suite que "Doktor" renvoie à l'universitaire Enderlin) : tous ces éléments se donnent à lire comme renvoyant au niveau des personnages.

Alors, narrateur ou personnage ? Est-il important et nécessaire de trancher ? Le contenu des propos du Je, qui s'interroge sur le pourquoi et le comment des histoires, fournit l'illustration thématique de ce flottement formel, et démontre l'inanité d'une tentative d'assignation d'identité.

⁵⁴ C'est ainsi que Frisch nomme son narrateur dans *Antworten*, 325.

"*Unsere Gier nach Geschichten*" : c'est le titre d'un essai publié en 1960 par l'écrivain Max Frisch, au moment où il commençait le travail de MNSG, et dont le Je reprend ici textuellement un des passages essentiels : il s'agit encore une fois du rapport entre réel (*die Erfahrungen - das Erlebnismuster*) et imaginaire (*die Vorstellungen*), entre vrai et fictif.

Une histoire dite "vraie", parce que se fondant sur des événements ou des personnages ayant effectivement existé (le barman et l'histoire de sa captivité en Russie), n'est-elle pas pour autant, en tant que tri, sélection, mise en relation des expériences, une invention ("*Jede Geschichte ist eine Erfindung*"), au même titre qu'une histoire dite "fictive" ? Raconter sa vie, c'est se mettre soi-même en forme : se donner un rôle ("*Jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle*"), mais la réalité - la vérité - n'a pas de forme, pas de début et pas de fin, elle est, tout simplement ("*Man kann sich selbst nicht sehen, das ist's, Geschichten gibt es nur von außen*" – cf. *Geschichten*, p. 263 : "*Man kann die Wahrheit nicht erzählen. Das ist's. Die Wahrheit ist keine Geschichte, sie hat nicht Anfang und Ende, sie ist einfach da oder nicht*").

La distinction traditionnelle entre histoire "vraie" et histoire "inventée" est le fait des esprits naïfs (der Barman : "*So war das! [...] Ich trinke und beneide ihn – [...] um sein zweifelloses Verhältnis zu seiner Geschichte*"); **toute histoire est et ne peut qu'être imaginaire** (même si toute histoire, en tant qu'histoire est vraie : *Geschichten*, p. 263 : "*Alle Geschichten sind erfunden, [...], Bilder, wahr nur als Bilder*", je souligne) ; personne n'échappe au besoin et à la nécessité de se fabriquer une histoire (cf. quelques lignes plus bas "*Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält*"), mais ce qui distingue le faiseur d'histoires professionnel (l'écrivain) de l'homme du commun, c'est justement cette conscience du caractère imaginaire de toute histoire. (Cette dernière idée, qui reste implicite dans ce passage, est formulée très distinctement et clairement dans *Geschichten*, p. 263 : "*Jeder Mensch, nicht nur der Dichter, erfindet seine Geschichten – nur daß er sie, im Gegensatz zum Dichter für sein Leben hält – anders bekommen wir unsere Erlebnismuster, unsere Ich-Erfahrung, nicht zu Gesicht.*")

Le lecteur, lui, est cet homme du commun, qui croit ou veut croire à l'existence d'une frontière étanche, immobile et immuable, entre la vie et les romans, les histoires vraies et les mensonges des affabulations ; il a besoin de savoir où il est, et qui raconte, et qui est qui, etc... Mais ce besoin, dit Frisch, n'est autre que l'expression de sa naïveté⁵⁵ ...

A la fin du roman, le narrateur, se voit confronté, lors d'un mystérieux interrogatoire, à un homme ("er") qui le somme de raconter ce qui s'est réellement passé dans sa vie («*Was ist nun eigentlich geschehen in Ihrem Leben , das zu Ende geht ?*», 282). L'homme lui-même résume, à sa place, toute son histoire à un chassé-croisé amoureux, un marivaudage qui, selon lui, ("sagt er" est répété 3 fois) n'a mené nulle part :

«*Ein Mann liebt eine Frau*», sagt er, «*diese Frau liebt einen andern Mann*», sagt er, «*der erste Mann liebt eine andere Frau, die wiederum von einem andern Mann geliebt wird*», sagt er und kommt zum Schluß, «*eine durchaus alltägliche Geschichte, die nach allen Seiten auseinandergeht* – «

Devant le silence du narrateur – qui n'a approuvé que par un simple hochement de tête cette version de son histoire (les faits sont justes, mais une vie se laisse-t-elle résumer à des faits ?) l'homme s'impatiente et demande : «*Warum sagen Sie nicht klipp und klar*», fragt er mit einem letzten Rest von Geduld, «*welcher von den beiden Herren sie selbst sind?*». Réaction du Je : "Ich zucke die Achsel."

⁵⁵ Le rapport réalité- fiction est exploité et mis en lumière dans le roman par le couple auditeur-narrateur que forment Gantenbein et Camilla Huber.

De Camilla Huber, la femme du demi-monde, la fausse manucure à qui Gantenbein raconte des histoires à chacune de leurs entrevues, il est dit : "*Camilla Huber ist unbezahlbar: sie glaubt an wahre Geschichten, sie ist wild auf wahre Geschichten, es fesselt sie alles, wovon sie glaubt, daß es geschehen sei, und sei's noch so belanglos [...]: – aber geschehen muß es sein*", (103). Le comble de l'ironie, c'est que ces histoires "vraies" dont a soif Camilla sont toutes des histoires fabriquées de toutes pièces, des contes symboliques (cf. l'histoire d'Ali et d'Alil, l'histoire du cadavre flottant etc), purs produits de l'imagination de Gantenbein. Mystification ? Pas le moins du monde : Gantenbein a depuis longtemps perdu cette innocence, cette foi en une parfaite coïncidence du vécu et de l'histoire (Geschichten, 261 : "*Ich glaube, wir erzählen nie, wie es gewesen ist, sondern wie wir uns vorstellen, daß es wäre, wenn wir es nochmals erleben sollten*").

C'est, venant du Je de MNSG, la seule réponse possible, la seule véritable : pour lui, toute tentative de caractérisation singulière, toute attribution définitive de rôle est mensongère, parce qu'il est, dans son (ses) histoire(s), tout à la fois, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre ...

"Man glaubt schon, man sei der Geliebte, und unversehens ist man der Gatte, der sich einen Geliebten vorzustellen hat, und der Geliebte wiederum hat sich nach und nach den Gatten auch vorzustellen. Ich und Er, und indem man sich das Verhalten des andern vorstellt, erkennt man plötzlich sich selbst, was mitunter komisch ist", Antworten, p. 326.

"Sie erzählen lauter Erfindungen.", reproche, pour conclure, l'homme au narrateur. A quoi le narrateur rétorque : *"Ich erlebe lauter Erfindungen"*. C'est cela MNSG : l'affirmation de l'existence, à côté de la vie vécue, d'une vie virtuelle, qui la contredit ou la prolonge ; la fusion en un ensemble indifférencié du narrateur et de ses personnages ; le mélange savamment entretenu du réel et de l'imaginaire. Le Je de *Gantenbein*, en brouillant et annulant ainsi constamment les pistes que le lecteur avait cru déceler, bouleverse ses repères, suspend ses traditionnels clivages, et lui dérobe, peu à peu, toutes ses certitudes.

5. 1. 3. 3. L'alternance du Je et du Il : entre consonance et dissonance

Cette dérive référentielle, qui trace les contours flous d'un Je toujours semblable et toujours différent, cette affirmation d'une non-identité du narrateur et de ses personnages, en même temps que leur impossible différenciation, cette affirmation, en définitive, de la cohabitation de plusieurs moi à l'intérieur d'un Je, trouve son illustration la plus ostentatoire dans l'alternance entre première et troisième personne, observable dans la plupart des histoires de MNSG. Très souvent, en effet, le lecteur bute sur des phrases qui sont un véritable défi au bon

sens et à la logique ordinaire : le Je et le Il s'y côtoient, apparemment interchangeables, en toute anarchie⁵⁶ :

Jetzt **bringe ich** die sauberen Aschenbecher. Schweigen. **Ich sehe** ihr Staunen, wenn **Gantenbein** die sauberen Aschenbecher auf den Tisch **legt**, einen hier, einen dort, ohne ihre Tassen oder Gläser umzustößen. Warum trinkt ihr denn nicht ? **fragt er** und **füllt** die leeren Gläser, man schaut **ihm** zu, **ich** merke es genau, ob da ein Zweifel lauert oder nicht. Wo einer zweifelt, fülle **ich** sein Glas, bis es überläuft. Solche Kniffe sind immer seltener vonnöten. Jemand wechselt auf Musil. (80)

ou encore

Die Prüfungen für **Gantenbein** nehmen kein Ende: – **ich schlurfe** im Wasser, allein in der Wohnung, Wasser, das spiegelt , das schwappt, Wellchen bei jedem Schritt, das gluckst, Wasser in der ganzen Länge **unsres** langen Korridors [...] Es ist nicht das erste Mal, daß Lila, von Verspätung gehetzt, die Dusche abzustellen vergessen hat; aber zum ersten Mal **hat Gantenbein** es nicht zeitig genug **bemerkt**... Also **ich schlurfe** im Wasser, während Lila auf der Bühne steht. (261)

Etrange et curieuse valse que cette rotation des pronoms... Cependant, dès que l'on examine les passages où cette alternance se poursuit sur plusieurs pages, on comprend que cette juxtaposition n'a rien de gratuit, et que le Je et le Il sont investis, en fait, de rôles différents.

Tout le monde, sans doute (?), connaît cette faculté que l'on peut avoir, dans certaines circonstances, d'agir et de juger, en même temps, ce que

⁵⁶ Même Stanzel, qui insiste pourtant dans sa typologie sur les spécificités structurelles liées au Je et au Il, voit dans l'alternance Je/Il, lorsqu'il s'agit du roman moderne – dont MNSG – un couple qui a perdu sa valeur originale d'opposition : *"Inhaltlich steht dieser Wechsel [zwischen Ich-Bezug und Er-Bezug] ganz offensichtlich in einem Zusammenhang mit der Psychologie der Bewußtseinsspaltung. [...] [Er ist] ein Ausdruck der wachsenden Identitätsproblematik des modernen Menschen. [...] In der Bewußtseindarstellung [...] kann die Ich-/Er-Opposition ihre strukturelle Bedeutung verlieren. Das ist daran zu erkennen, daß [...] der Bezug zwischen Ich und Er ständig wechseln kann, ohne daß sich daraus eine Konsequenz für den Gehalt einer solchen Passage ergibt, mit anderen Worten, die Ich-/Er- Opposition ist hier merkmillos geworden."* , Stanzel, 1985³, 143, je souligne.

l'on fait ; de parler et de juger ce que l'on raconte. L'expression courante : "il s'écoute parler", pour désigner des paroles auto-complaisantes, renvoie à une des formes que peut adopter le dédoublement entre la pensée et le faire : en l'occurrence un rapport de ratification. Le plus souvent, cependant, c'est la reconnaissance d'une disharmonie entre le moi vu par l'extérieur et le moi qui s'observe de l'intérieur, qui est à l'origine de ce dédoublement. On est là, et en même temps à côté de soi, à se regarder, à se dire : "mais qu'est-ce que je/tu fais là?" ou "mais pourquoi est-ce que j'ai/tu as dit ça?". Un dialogue, un échange avec soi-même peut se dérouler alors, parallèle aux actes et aux paroles accomplis vers et pour les autres : le Je se devient à soi-même un Tu. (La littérature aime à exploiter ce thème du double : les romantiques, en particulier, l'ont développé, qui voient en lui à la fois la part de soi complémentaire et l'adversaire à combattre).

Dans MNSG, Max Frisch exploite cette situation très simple et banale, en la poussant linguistiquement à sa dernière extrémité : le double, dépassant le Je et le Tu (qui reste et demeure un couple), devient l'«absent», le «Il», la «non-personne» de Benveniste⁵⁷. Le Tu restait le symétrique du Je : l'un n'existe pas sans l'autre, ils sont complémentaires et réversibles⁵⁸. Le Il, en revanche, marque un éloignement et une prise de distance définitive par rapport au Je : il suspend la relation de réversibilité ; en tant que personne absente, exclue du rapport d'interlocution, il s'affranchit de la sujétion au Je, il se pose comme une instance indépendante et autonome : il s'objectivise. Par définition, aucun dialogue n'est possible entre un Je et un Il : car si " «je» et «tu»

⁵⁷ Sur l'opposition Je-Tu vs Il, et l'impropriété de la désignation de «non-personne», cf. supra 3. 3. 1. 2.

⁵⁸ Benveniste : "De la subjectivité dans le langage", *Problèmes I*, 1966, p. 260 : "Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un tu. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je. [...] La polarité des personnes, telle est, dans le langage, la condition fondamentale."

sont inversibles : celui que «je» définis par «tu» se pense et peut s'inverser en «je», et «je» (moi) devient un «tu». **Aucune relation pareille n'est possible entre l'une de ces deux personnes et «il», puisque «il» en soi ne désigne spécifiquement rien ni personne.**" (Benveniste, 1966, p. 230, je souligne). Qu'un Je parle de soi (ou de quelqu'un de présent) à la troisième personne, et il se (ou le) démarque par rapport à la normalité : en jouant sur le paradoxe que le Il, en principe, ne peut jamais être que l'«absent». Benveniste le souligne, qui commente : "De sa fonction de forme non-personnelle, la «3^e personne» tire cette aptitude à devenir aussi bien une forme de respect qui fait d'un être bien plus qu'une personne, qu'une forme d'outrage qui peut le néantiser en tant que personne"⁵⁹. Mais il n'envisage cependant, pour illustrer cet écart, que les emplois du Il comme interlocuteur (comme "allocution"⁶⁰). Il faudrait y ajouter les cas, comme ici, du Il comme Je.

L'écart marqué par ce Il peut donc être interprété différemment, suivant les contextes :

– lorsqu'il s'agit du "Il de la deuxième personne" – le cas le plus fréquent : comme témoignage de respect (les formes de majesté : "Son Excellence reprendra-t-elle un peu de potage ? ") ou bien marque d'indignité (les méchantes sœurs à Cendrillon : "Elle ne croit tout de même pas qu'elle va aller au bal !"). L'allemand ne se contente pas de réserver ce Il=Tu à des situations exceptionnelles, mais le choisit pour exprimer couramment les deux valeurs opposées de révérence et de mépris : le "Sie" de politesse, face au "Er" adressé aux domestiques ou inférieurs ("Aber, Woyzeck, Er hätte doch nicht an die Wand pissen sollen.") – il est vrai que cette dernière forme est aujourd'hui tombée en désuétude.

– lorsqu'il s'agit du "Il de la première personne" – très rare, cette fois, et dans mes deux exemples, nécessairement accompagnés par le nom propre : comme, par exemple, la manifestation d'un ego démesurément

⁵⁹ ibid., p. 231.

⁶⁰ id.

grossi : le Il des gens célèbres ("Alain Delon préfère s'abstenir de tout commentaire. Il ne reviendra pas sur cette question.") ou bien au contraire le Il par défaut des tout jeunes enfants, qui n'ont pas encore appris à se situer en tant que sujet ("Gabin, i' veut un bonbon").

Le Il du Je de MNSG est donc doublement surprenant : par l'écart qu'il signale avec la norme ; mais également par la rareté – hors littérature – de ce type d'occurrences, du moins lorsqu'il s'agit d'individus adultes et maîtrisant le langage. Selon Benveniste toujours, p. 256 : "*il faut considérer comme distinctif de la troisième personne la propriété [...] de n'être jamais réflexive de l'instance de discours*", (je souligne). On se gardera donc de voir un jeu gratuit dans cette alternance :

Dans MNSG, le Il est effectivement le pronom de la distance. (C'est l'analyse qui décide quel type de distance est signalé). **C'est par l'emploi du Il que se manifeste, de la manière la plus éclatante, la non-identité du narrateur et de ses personnages. Ainsi, lorsque alternent, sur une même page, première et troisième personne, on reconnaîtra dans le Je une marque de la consonance, dans le Il une marque de la dissonance du Buch-Ich avec ses propres fictions⁶¹.**

Le narrateur, qui a conscience du caractère inusité que peut prendre l'alternance Je/Il pour désigner un même sujet, prend la peine, pour une scène, de nous détailler les étapes qui mènent de l'auto-observation du Je jusqu'à sa totale objectivation, qui sont, en fait, les étapes par lesquelles le narrateur se devient à lui-même, progressivement, un

61 Roland Barthes, interrogé sur le pourquoi de l'alternance des personnes grammaticales à propos de lui-même dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* («je», «vous», «il»), expliquait : "*Le «je», c'est le pronom de l'imaginaire, le «il», que j'emploie assez souvent, c'est le pronom de la distance. On peut le prendre de plusieurs façons, et là le lecteur est le maître. Soit comme une sorte d'emphase, comme si je me donnais tellement d'importance, que je dise «il» en parlant de moi, soit comme une sorte de mortification ; dire «il» en parlant de quelqu'un, c'est l'absenter, le mortifier, en faire quelque chose d'un peu mort. Soit aussi – mais ce serait une hypothèse trop heureuse : énonçons-la quand même – comme le «il» de la distance brechtienne, un «il» épique où je me mets moi-même en critique.*", Roland Barthes, *Le Magazine littéraire*, n°97, février 1975, p. 32 ; cité par C. Orecchioni dans *L'Énonciation*, Armand Colin, 1980, p. 65.

personnage. Il s'agit de la scène de rencontre entre le narrateur et la femme en tailleur jaune (qui a lieu dans le bar, peu après le passage théorique sur les histoires) : elle s'étend sur huit pages, j'en donne ici les passages caractéristiques.

Pour distinguer entre le narrateur et ses personnage, on aura les graphies suivantes :
Ich – le juge et observateur

der fremde Herr – séducteur et acteur

Ich ≈ fremder Herr – également sous le charme de l'inconnue en tailleur jaune

(NB : Je n'utilise ces caractères typographiques différents que lorsque les propriétés décrites sont vraiment saillantes)

1) Ihr Haar, regennaß, glänzt schwarz. Ich bin entschlossen, mich nicht zu verlieben. Ihre Augen sind blau und groß. Manchmal ist es an mir etwas zu sagen, um nicht verwirrt zu wirken oder stur. Meine Ungewißheit, ob ich sie für eine Schauspielerin zu halten habe oder nicht, macht mich mehr und mehr verlegen, während sie jetzt, ich weiß nicht warum, von Peru redet. Ich frage mich, welche Rolle ich dieser Frau geben würde. [...] Sie trinkt ihr Gingerale, als habe sie plötzlich Eile. Sie will den fremden Herrn nicht aufhalten. Ich erkundige mich nach Peru, aber sie will den fremden Herrn wirklich nicht aufhalten. [...] Ich erkundige mich nach ihrem Mann, den ich hätte kennenlernen sollen. Ihr Mann, wie gesagt, weilt in London. (56-57)

2) Ich bin jetzt, wie durch einen Alarm, plötzlich sehr nüchtern; nur der fremde Herr, den sie nicht aufhalten will, ist nach wie vor betrunken, nicht schlimm, immerhin so, daß ich mich von ihm unterscheide. Peru, sagt er, sei das Land seiner Hoffnung! Während ich es einen Quatsch finde, was er da sagt, hört sie großäugig zu, es gefällt ihr, scheint es, und man plaudert also von Peru, das ich nicht kenne. Sie hat Peru mit ihrem Gatten bereist. Ich muß mir etwas gestehen, nämlich: daß es selten eine Frau gibt, deren Gespräch mich interessiert, wenn sie mich als Frau nicht interessiert in irgendeinem Grad. Daher mein Blick auf ihren Mund. Als ich beiläufig höre, daß sie treu sei, weiß ich nicht, warum sie das gesagt hat; ich hatte nicht zugehört. Ihr Gesicht ist lebendig und schön, wenn sie redet, und ich betrachte sie wortlos (während der fremde Herr redet), lächelnd, bis sie errötet, ihr Haar in den Nacken wirft und die Asche, die kaum vorhandene, ausgiebig von ihrer Zigarette klopft. [...] «Oh», sagt sie, «schon drei Uhr!» [...] (57)

3) Der fremde Herr, als er später (ca. 15.30) ihren bloßen Arm faßt, ist verlegen nicht vor ihr, aber vor mir. Sie blickt mich nicht an, wie ich erwartet hätte, mit spöttischer Miene: Mein Herr, was soll das? Und sie zieht auch ihren warmen Arm nicht zurück, und da sie zudem schweigt, bleibt nichts andres übrig als die Geste des fremden Herren durchzuhalten. Aufrichtig ist dabei mein Bedauern, nichts zu empfinden. Mehr noch: ich bin bestürzt. Und als der fremde Herr endlich seine Hand wegnimmt, da ich sie brauche, um meinen Whisky zu ergreifen, bevor er warm

ist, hat sie meine heimliche Bestürzung schon bemerkt, glaube ich, und mißverstanden. Jedenfalls tut sie jetzt, indem sie gleichfalls zum Glas greift, einen etwas zu tiefen Atemzug, als wäre ihr etwas widerfahren, und streicht sich das Haar aus der Stirne, blickt mich an – mich! – mit ihren großen blauen Augen, ohne zu sehen, daß ich allein sein möchte." (57-58)

4) Ich zahle jetzt.

Ich möchte keine Liebesgeschichte.

Ich möchte arbeiten. [...] Die meisten Liebesgeschichten müssen durchaus nicht sein, glaube ich. [...] Ob ich es war oder der fremde Herr, der jetzt mit der Hand über ihre Stirn strich [...] weiß ich nicht; jedenfalls geschah es. Unser Abschied draußen im Regen, als endlich ein Taxi stoppte, war flink und förmlich. Erst als sie im Trocknen saß, schnöderweise nur noch mit ihrer schwarzen Handtasche beschäftigt, traf mich, was man Gefühl nennt. [...] Während ich umsonst darau wartete, ob sie mit dem Handschuh winken würde, lähmte mich der Schrecken, meine Willkür könnte zu Ende sein...

Ich zog meine Mütze über den Kopf. (60)

5) Ich drehte mich auf dem Absatz – ich möchte nicht das Ich sein, das meine Geschichten erlebt, Geschichten, die ich mir vorstellen kann – ich drehte mich auf dem Absatz, um mich zu trennen, so flink wie möglich, von dem fremden Herrn. (60-61)

Der fremde Herr: Enderlin. (61)

Cette scène marque le début de ce qui deviendra l'histoire d'amour illégitime dans MNSG ; elle marque surtout la transformation du narrateur en Enderlin, sa métamorphose en amant – si Gantenbein incarne les joies et détresses conjugales, et Svoboda l'expérience de l'amour finissant, Enderlin lui a charge de représenter celles d'un amour naissant⁶². *"Zwei Personen, eine männlich, eine weiblich – das ist das einzige Thema des Romans. Alles andere ergibt sich aus dem, was diese beiden Menschen verbindet oder trennt"*⁶³.

Dans ce passage, c'est donc l'histoire d'amour à son commencement qui est observée, mais rien n'est encore décidé, les dés ne sont pas jetés : l'homme et la femme sont des inconnus l'un à l'autre, et tout – le refus comme l'acceptation de cette histoire – est encore possible.

Le déroulement de la rencontre est scrupuleusement détaillé par Frisch (8 pages réduites ici à une seule !), et l'ensemble est un joyau d'observation : (1) de la prise de contact et la conversation banale (mais déjà non innocente : *"Peru"*, l'exotisme, l'ailleurs, l'aventure...), (2) à la discussion plus personnelle et même vraiment privée (*"sie sei treu"*), et enfin (3) à la première intimité (le contact physique : *"Der fremde Herr faßt ihren bloßen Arm"*). La scène se clôt (4) sur leur séparation et le constat d'un sentiment naissant (*"[es] traf mich, was man Gefühl nennt"*). Mais là n'est pas l'intérêt de cette scène : ce que décrit Frisch, ce n'est pas la rencontre en soi, mais la complexité des sentiments de l'homme, leur directions contradictoires⁶⁴. C'est de l'affrontement auquel se livrent, en lui, l'acteur et l'observateur dont il est question, entre celui qui accepte le jeu de l'amour qui se noue et celui qui en connaît trop bien les règles, et les refuse. Le thème de la scène : la tension et ce balancement du Je entre

⁶² Frisch, dans un des questionnaires de son *Tagebuch 1966-1971*, question n°4, écrit, en homme familier de toutes ces situations : *"Wie stehen Sie zu Männern: a. wenn Sie der Nachfolger sind? / b. Wenn Sie der Vorgänger sind?/ c. Wenn sie dieselbe Frau gleichzeitig lieben?"*, T2, p. 145.

⁶³ Marcel Reich-Ranicki, art. cit., p. 44.

⁶⁴ A propos du roman en général, V. Hage commente : *"Es geht um die Liebe. Die Konstante aller Varianten: Probleme zwischen Mann und Frau. Nie zuvor [...] hat sich Frisch so weit vorgewagt [...] in die männliche Psyche."*, p. 78.

le oui et le non, la naissance du désir et son refoulement, la double tentation de la conquête et du repli. Dans ce combat, on va voir que le "Ich", celui qui, dès le départ, cherche à se préserver est en fait identique au narrateur (rapport de consonance) et que "der fremde Herr", celui qui accomplit les gestes – et tient le discours – de la séduction, est au contraire la part de lui-même que désavoue le narrateur, celle dont il se dissocie (rapport de dissonance) : ce qui deviendra le personnage d'Enderlin.

"Zwei Seelen wohnten, ach! in seiner Brust". L'appellation "der fremde Herr" pour désigner le deuxième moi, maintenue avec constance tout au long de la scène, nous ferait presque oublier qu'il s'agit là d'un seul et même individu : c'est le moi dont le Je se distance, le moi qu'il blâme et désapprouve ("*Der fremde Herr [...] ist verlegen nicht vor ihr, aber vor mir*"), c'est en fait le moi vu de l'extérieur, tel que la femme le perçoit et le croit, le rôle par elle attribué (la première apparition de cette désignation traduit de toute évidence des paroles qu'elle a prononcées, sur lesquelles il revient à trois reprises : "*Sie will den fremden Herrn nicht aufhalten*", puis "*Sie will den fremden Herrn wirklich nicht aufhalten*", enfin par nominalisation "*der fremde Herr, den sie nicht aufhalten will*"), un rôle auquel cependant le Je ne peut et ne veut s'identifier – lui-même, confronté à cette femme, s'était demandé : "*Ich frage mich, welche Rolle ich dieser Frau geben würde*" ; Lila sera actrice : capable de tenir tous les rôles... –. La distance qui sépare le Je de ce rôle est donc immense : à lui l'attitude critique résolue, toute de froideur ("*nüchtern*", "*nichts zu empfinden*"), d'observation sévère ("*einen Quatsch*"), et d'ironie ("*Ich muß mir etwas gestehen, nämlich: daß es selten eine Frau gibt, deren Gespräch mich interessiert...*") ; à l'autre le rôle du séducteur et futur amant, l'ivresse (*betrunken*), l'absence de retenue, l'enthousiasme aux grands mots ("*Peru, sagt er, sei das Land seiner Hoffnung!*"), l'initiative d'un geste hardi et entreprenant – poser sa main sur le bras nu de l'inconnue.

L'opposition est nette, et pourtant insoluble : l'attrance que lui inspire la femme inconnue est véritable (attrance sensuelle – "*ihr Haar glänzt schwarz*", "*mein Blick auf ihren Mund*" – mais/et profonde : les yeux –

miroirs de l'âme! – sont mentionnés à plusieurs reprises : *"Ihre Augen sind blau und groß", "großäugig", "sie blickt mich an mit ihren großen blauen Augen"* ; il parle de son visage et pas de son corps⁶⁵ *"Ihr Gesicht ist lebendig und schön"*), la sage résolution prise au début de lui résister (*"Ich bin entschlossen, mich nicht zu verlieben"*) ne cache en réalité que la peur de lui succomber (cf. la panique que déclenche l'information que le mari se trouve à Londres : *"Alarm"*). Ses dénégations (*"Ich möchte keine Liebesgeschichte. Ich möchte arbeiten"*) faiblissent (on passe de l'affirmation de cet impératif pour soi à la généralisation, modalisée : *"Die meisten Liebesgeschichten müssen durchaus nicht sein, glaube ich"*), pour aboutir, brièvement, à la complète disparition de la distance entre le "ich" et "der fremde Herr" (cf. le geste de tendresse spontanée avant les adieux : *"Ob ich es war, oder der fremde Herr, der jetzt [...] mit der Hand über ihre Stirnstrich, weiß ich nicht; jedenfalls geschah es"*). A la fin de la scène, on a l'aveu de l'amorce, déjà, d'une dépendance. Et le refus désespéré de l'assumer : *"während ich umsonst darauf wartete, ob sie mit dem Handschuh winken würde, lähmte mich der Schrecken, meine Willkür könnte zu Ende sein..."*.

Les critiques voient en général dans cette scène de rencontre et ce Je qui se dédouble le personnage tiraillé et torturé d'Enderlin⁶⁶. Dans l'interprétation majeure de Wolf R. Marchand, on peut ainsi lire : *"Enderlin, der sich gegen die Rolle wehrt, in die das Leben ihn gebracht hat, bleibt sich fremd. [...] Liebesbeginn, Eröffnung der Allmöglichkeit stoßen bei ihm auf größte Verwirrung und Unsicherheit [../..] Enderlin sucht seine Rolle [...] außerhalb seiner Welt und seiner Gesellschaft, im Land seiner Hoffnung: Peru, und in Vergangenheit oder Zukunft. In der Bar versucht er die gegenwärtige Fremdheit in eine zukünftige Vertrautheit zu überspielen, am*

⁶⁵ Sur cette opposition corps-visage, cf. l'histoire du boulanger jaloux : *"Ich überlege, warum er den Gesellen in die Lende schoß, warum er hingegen der Frau nicht den Körper verstümmelte, sondern das Gesicht: der Körper ist unschuldig, der Körper ist das Geschlecht, das Gesicht ist die Person..."*, p. 102, je souligne.

⁶⁶ Wolf R. Marchand dans ÜMF, p. 307-308.

nächsten Morgen erlebt er den vergangenen Abend und die Nacht." C'est juste. Cependant, en même temps que la description précise de ce déchirement, insoluble dans la vie, d'être soi et d'être un autre, de vouloir et de ne pas vouloir, de pouvoir et de ne pas y croire, de reconnaître dans le présent le passé et de voir dans le début la fin, il y a la mise en scène et la théâtralisation de la relation qui se tisse entre le narrateur et ses personnages : il y a une réflexion sur leurs similitudes autant que leurs dissemblances, la description de leur création, la réponse donnée au pourquoi de leur invention. On peut relire l'ensemble de la scène, avec, pour ligne interprétative, ce principe : le Je est le narrateur, "der fremde Herr" est son personnage. Un personnage qui est né de ses contradictions, à partir de la part de lui-même qui existe, mais qu'il ne veut ou ne peut à cet instant épanouir, un possible de lui-même qui, dans la vie, serait bridé et réduit au silence, un écho libéré, un prolongement de sa personne en même temps que sa révolte... Et c'est le narrateur qui choisit de nous donner cette clé pour l'analyse : la scène de la rencontre se conclut en effet par cette phrase étrange et sibylline : "*Ich drehte mich auf dem Absatz – ich möchte nicht das Ich sein, das meine Geschichten erlebt, Geschichten, die ich mir vorstellen kann – ich drehte mich auf dem Absatz, um mich zu trennen, so flink wie möglich, von dem fremden Herrn.* ", (60-61), qui relègue – une fois de plus ! – ce qui précède dans un espace trouble, ni tout à fait réel, ni tout à fait imaginaire (s'il se détourne du taxi sur le trottoir, c'est du réel, mais s'il dit ensuite que l'homme étranger, qui a tenu tous ces discours et fait tous ces gestes, est une invention, alors, c'est de l'imaginaire!). Phrase que viennent confirmer et éclairer par la suite ces simples mots – dont l'isolement souligne l'importance, entourés avant et après par des blancs, comme authentique entité narrative : "*Der fremde Herr: Enderlin.*" (62).

Le narrateur – celui qui dit Ich – connaît les histoires d'amour – il en a fait le tour ("*Dieses Liebesinnenleben, offen gestanden, ist mir zu langweilig, zu bekannt*", p. 111) – légitimes ou illégitimes – elles finissent mal (T. 2, p.

146-147 : "14. "Lernen Sie von einer Liebesbeziehung für die nächste ? /15 : "Wenn Sie mit Frauen immer wieder dieselbe Erfahrung machen: denken Sie, daß es an den Frauen liegt, d. h. halten Sie sich infolgedessen für einen Frauenkenner ?"). Dans un long passage où il apostrophe ses personnages par "Ihr" (Enderlin et Lila : au seuil de leur amour) – et donc, par la vertu de cette deuxième personne, nous-mêmes, les lecteurs –, il dresse, en huit pages (p. 114-117/121-124), le tableau cruel et désenchanté de la passion triomphante, tout ancrée dans la jouissance de l'instant présent ("*Ihr wollt keine Geschichte. Keine Vergängnis. Keine Wiederholung*", p. 114), devenue, au fil des ans, sage et monotone vie conjugale ("*Das Bekennen mit seinen Wonnen ist aufgebraucht, das Vertrauen lückenlos, die Neugierde vertan ; das Vorleben des andern ist ein Buch, das man wie einen Klassiker zu kennen meint, etwas verstaubt schon, und nur bei Umzügen angesichts der leeren Zimmer, die hallen, nimmt man solche Bücher nochmals zur Hand, um zu staunen, mit wem man all die Jahre gelebt hat. Man kann nicht all die Jahre staunen.*", p. 124). L'amour ne peut pas suspendre la malédiction de la répétition ("*Unversehens hängt alles ineinander, und die Zukunft entpuppt sich als Vergangenheit*", p. 116), et surtout la malédiction du temps qui passe : que chaque jour nous rapproche un peu plus de la mort : "*Vergangenheit ist kein Geheimnis mehr, die Gegenwart ist dünn, weil sie abgetragen wird von Tag au Tag, und die Zukunft heißt Altern...*" (p. 124).

A quoi bon, alors, vivre une nouvelle histoire, à quoi bon vivre une rencontre, une nuit d'amour avec une inconnue ? Certes, mais à défaut de les vivre, on peut les raconter. Le roman permet d'accomplir ce qui dans la vie reste impossible et insoluble : d'échapper aux chaînes du réel, d'être cet homme qui essaie d'échapper à la fatalité du temps circulaire. Enderlin, son personnage, lui permet de développer et de déployer, à ce moment, – car Enderlin va changer, se résigner, abdiquer sa révolte, vieillir, atteindre les 50, 60, 70 ans... – cette autre part de lui-même, celle qui veut aimer, intensément, vivre, intensément... :

Sie hatten einander versprochen, keine Briefe zu schreiben, nie, sie wollten keine Zukunft, das war ihr Schwur;
Keine Wiederholung –
Keine Geschichte –
Sie wollten, was nur einmal möglich ist : das Jetzt ... (p. 66, je souligne)

Et cette autre part de lui-même ne lui est pas si étrangère et extérieure qu'il ne finisse par y croire, et à dire, parlant d'elle «Je» : *Ob ich es war oder der fremde Herr, der jetzt [...] über ihre Stirn strich; jedenfalls geschah es*” (on remarque que dans cette scène d'adieu, alors que se sont rapprochés le Je et l'homme étranger au point de se confondre, Frisch emploie à dessein le temps du prétérit, comme si cela s'était réellement passé⁶⁷...).

A la fin du roman, le narrateur avoue : *“ich zweifle, ob die Geschichten, die ich mir vorstellen kann, nicht doch mein Leben sind.”* (283). Elles le sont : dans la mesure où l'imaginaire fait partie de notre vie, le reflète et l'éclaire.

Dans *“La crise du roman”*, Michel Raimond écrivait :

Le thème de l'indépendance du personnage devrait être mis en rapport avec l'idée que le grand romancier est celui qui sait créer des êtres différents de lui. Dès lors, un problème se pose : comment, à partir de soi, créer des personnages différents de soi, indépendants et libres ? [...] Le romancier est dans une position fort ambiguë [...] : «Il juge ses personnages en même temps qu'il les vit». Double mouvement de sympathie et de retenue, de communion et de jugement, d'attachement et de détachement. Chez le Gide des *Faux-Monnayeurs* comme chez Stendhal, c'est la sympathie qui donne au héros le frémissement de la vie, et le jugement ironique qui le tient à l'écart.⁶⁸

⁶⁷ Très souvent, Frisch s'amuse à faire surgir le prétérit dans un contexte de présent : *“Man beginnt ja an seine Fiktion zu glauben, aber was zu gelten scheint, erweist sich als Fiktion, und man weiß nicht, wo man sich befindet. Genau das wäre darzustellen.”* (Antworten, p. 326). Sur l'emploi contrasté du présent et du prétérit, cf. infra.

⁶⁸ Michel Raimond, “Le romancier et ses personnages”, chapitre V de *La crise du roman*, José Corti, 1966, p. 473-474.

C'est exactement ce double mouvement, de fusion ou de distanciation : de consonance ou de dissonance qui nous est montré, dans toute sa complexité, dans cette scène de la rencontre. Le Il (ici "der fremde Herr", mais c'est le seul passage du livre où la troisième personne reçoit cette appellation), en ce qu'il désigne un Je à soi-même étranger, renvoie à un rapport de dissonance. Le Je, lui, reste ambigu : il renvoie soit au seul narrateur, soit au contraire postule un rapport d'identification complète avec le personnage : de consonance. L'alternance Je/Il, sur une même page, montre à quel point, chez Frisch, sont indissociables et inextricables vie et roman.

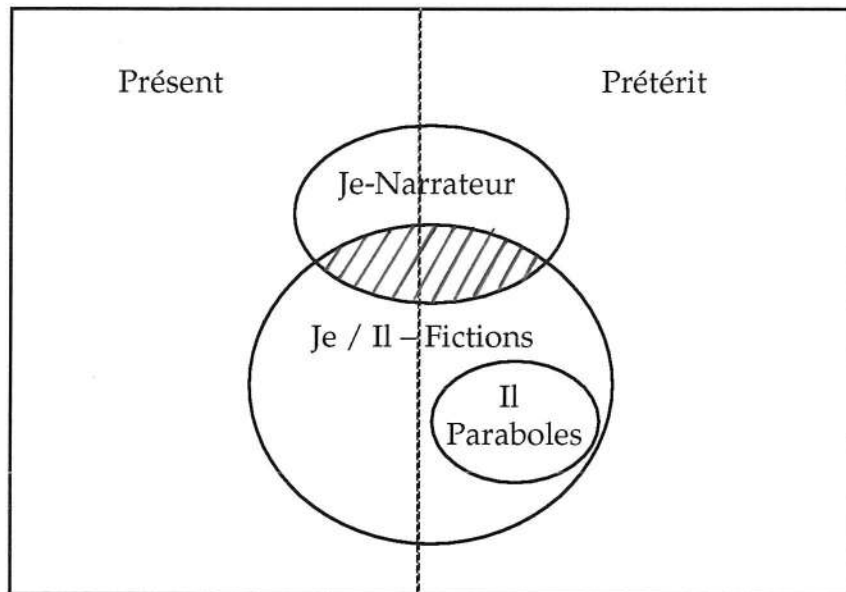
Représentation schématique des pronoms personnels comme critères discriminatoires

Le schéma ci-après visualise les différents niveaux révélés par l'alternance des pronoms personnels, ainsi que leur zone d'interférence (hachurée dans le schéma). On distingue entre :

- le Je-narrateur
- les fictions du Je, marquées par l'alternance Je/Il
- les histoires-paraboles, qui n'appartiennent pas à l'expérience du Je, mais qui l'éclairent par contraste (histoire du laitier, du malchanceux, de l'ambassadeur, etc. + toutes les histoires pour Camilla).

Excepté pour ce troisième niveau, pour lequel Frisch emploie systématiquement, à côté de la troisième personne, le prétérit ; ce ne sont plus les temps verbaux, comme c'est le cas dans les récits traditionnels, mais les pronoms personnels qui permettent de déterminer qui est qui.

L'échelle est non paramétrique : la taille des diagrammes n'est pas proportionnelle à leur importance quantitative dans le roman.



5. 1. 4. CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE. LE JE DES POSSIBLES

Le Je de Gantenbein étonne et déconcerte le lecteur parce qu'il rompt avec la tradition du personnage traditionnel, légué par Balzac et les romanciers du 19ème siècle, parce qu'il bouleverse fondamentalement le principe de l'unité du sujet et les lois réalistes de la vraisemblance. Et ce bouleversement opère à deux niveaux : d'une part, le Je est multiplié (il est simultanément trois personnages) ; d'autre part, il n'adopte, pour aucun de ses "rôles", un développement singulier et linéaire.

De la même façon que la relation à Lila, la femme, est vue et traitée selon les points de vue des trois protagonistes ; une même situation sera envisagée sous différents angles, suivie dans des extensions diverses et inconciliables. Le «Si» a ici force de loi, il suffit d'imaginer pour être : *"Ich stelle mir vor"*, dit le Je, et le voici proposant, renonçant, rectifiant ;

rien ne l'empêche, par des montages astucieux, de raconter une scène et son contraire. Enderlin, après sa première nuit d'amour avec Lila, se rend à l'aéroport : va-t-il rester, va-t-il partir ?

Noch hat er die Wahl. [...]

Ich kann mir beides vorstellen:

Enderlin fliegt.

Enderlin bleibt.

Langsam habe ich es satt, dieses Spiel, das ich nun kenne: handeln oder unterlassen, und in jedem Fall, ich weiß es, ist es nur ein Teil meines Lebens, und den andren Teil muß ich mir vorstellen; Handlung und Unterlassung sind vertauschbar [...]

So oder so:

Einer wird fliegen –

Einer wird bleiben –

Der nämlich bleibt, stellt sich vor, er wäre geflogen, und der nämlich fliegt, stellt sich vor, er wäre geblieben, und was er wirklich erlebt, so oder so, ist der Riß, der durch seine Person geht, der Riß zwischen mir und ihm, wie ich's auch immer mache, so oder so – (p. 117-118)

Le narrateur, lui, nous montre aussi bien l'envol et le départ du Je, que son retour, en taxi, vers Lila (en fait, c'est le personnage qui fait le choix de vivre l'histoire d'amour, et le narrateur celui de s'en détourner – cf. alternance Je/Il). Alors que, dans la réalité, il n'existe que des alternatives exclusives – on ne peut échapper à l'obligation de trancher, on ne peut, à la fois, faire et ne pas faire, parce qu'un choix exclut l'autre (so oder so, répété trois fois), même si les deux sont, au départ, également tentants, interchangeables ; alors que l'expérience du Je est celle d'un écartèlement insuppressible entre son possible et son réel – ce qu'il a fait et ce qu'il aurait pu faire, ce qu'il aurait pu être et ce qu'il n'a pas été... , la fiction, elle, permet d'échapper au principe inexorable de non-contradiction. En se débarrassant du point de vue unique qu'impose normalement la première personne, par ses incessants voyages entre le Je et le Il, *Gantenbein* affirme le pouvoir de la fiction, sa supériorité sur le réel : le Je de MNSG abolit la contrainte du singulier et de l'exclusif, il se révolte contre cette déchirure et cet écartèlement : que notre vie est une et une seule, alors que nous sommes pluriels... Dès lors,

on s'explique la prodigalité de ses scénarios : dans la variété des rôles que jouent ses personnages – Gantenbein marié et entretenu par Lila, ou bien Gantenbein guide touristique, Gantenbein sans enfant, ou bien père d'une petite fille, Gantenbein sachant maîtriser sa jalousie ou bien lui donnant libre cours... ; Lila grande actrice ou femme au foyer, comtesse toxicomane ou mère permissive...– autant que dans la variété des attitudes qu'ils adoptent face à une même situation. Lorsque, par exemple, Svoboda est quitté par Lila, le narrateur n'énumère pas moins de cinq réactions possibles :

Ich sehe mehrere Möglichkeiten:

Svoboda saust mit seinem Wagen gegen einen Baum.

Oder:

Svoboda macht sich großmütig. Er hofft auf die Macht der Zeit, die immer gegen die Liebe ist, also gegen uns [=Lila und Gantenbein]. Manchmal trinkt er, während wir eine kleine Reise machen im Spielraum seiner kameradschaftlichen Großmut. [...]

Oder:

Svoboda (nach der dummen Nacht, als er die Whisky-Gläser in den Kamin geschmettert hat, und nach einer Woche schonungsloser Gespräche, die am Tatbestand nichts ändern) wählt die Freiheit in Nachtclubs. [...]

Oder:

Svoboda nimmt die Sache nicht ernster, als sie unter berufstätigen Männern ist; er macht sich andere Sorgen. Er denkt nie länger als eine Minute daran. Nun ja. Kommt vor. Geschlecht. [...]

Svoboda sitzt in Salamanca, Plaza Mayor, wo er sich die Schuhe putzen läßt, ein Tourist, der dazu auf der Welt ist, um die Schuhputzer zu beschäftigen, sie kennen ihn schon seit drei Tagen, stundenlang hockt er am selben Tischlein, blickt auf die Uhr, wartet auf niemand, aber er wartet, ohne eine Zeitung zu lesen [la phrase se poursuit ainsi sur 16 lignes : c'est cette cinquième et dernière solution que le narrateur va finalement exploiter]. (213-215)

On a compté parmi les faiblesses du roman la pléthore des épisodes et des scénarios, dont de nombreux seraient, parce qu'in vraisemblables, dérangeants et superflus (cf. Hans Mayer : *"Das italienische Kleid steht der Lila ebensowenig wie seine Vaterrolle dem Gantenbein. Die Varianten sind unnötig, wodurch gegen den Schluß des Romans hin der Leser ein Gefühl der Langeweile und Lustlosigkeit verspürt, er wird jedoch gezwungen, sein*

Pensum zu absolvieren"⁶⁹). Mais c'est appliquer à MNSG des critères de lecture inadaptés (Heinz Gockel, cité par Lubich p. 93 : "*Die Holzwege sind geplamt, das Scheitern ist kalkuliert*"), qui, dès le début, nous a donné la clé de de son "inconstance" : "*Ich probiere Geschichten an wie Kleider!*" (20). Avant de savoir si le vêtement tombe bien, si la coupe est seyante, il faut l'essayer...⁷⁰ Avant de trouver "son" histoire, le Je de MNSG doit la chercher ("*Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu*", 8 et 11) : c'est ce qu'il fait. Les seules limites qu'admet MNSG sont celles que lui impose l'imaginaire : le vrai n'est pas ce qui a eu réellement lieu, mais ce qui est envisageable. A la naïveté de Camilla Huber ("*Geschehen muß es sein*", 103), à l'étroitesse du réel ("*Das Leben (was man so Leben nennt) hat keine Varianten; es war so oder so. Unwiderruflich.*", Antworten, 327), Gantenbein oppose le théorème de la fiction :

»*Ich kann es mir nur vorstellen.*«

Das ist das Wahre an der Geschichte." (106).

Gantenbein se donne à lire, dans un premier temps, comme l'exploitation des virtualités qui sont donnés à l'homme, et que, dans, la vie, il ne peut jamais déployer.

Le(s) Je de Gantenbein est (sont)-il(s) oui ou non, un (des) personnage(s) ?

Tout dépend de la définition qu'on a du personnage.

L'ambition ici n'est pas de créer des types et de faire concurrence à l'état civil (Balzac, Avant-propos à *La Comédie humaine*⁷¹), mais de montrer au

⁶⁹ Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Hamburg, 1967, p. 211.

⁷⁰ Sur le thème de l'essayage dans MNSG : cf.. histoire de l'américaine dans le magasin de lunettes qui sort finalement sans avoir rien acheté (p. 24 : "*Sie kann sich nicht entschließen, scheint es, so auszusehen, wie der Spiegel sie zeigt*"); l'histoire de l'essayage des robes par Lila (p. 83-86), etc : les anecdotes reprennent sur le mode humoristique le thème de l'indécision, de la reculade devant la réduction et la limitation, le refus de toute "image taillée" – "Bildnis".

⁷¹ Balzac, "Avant-propos à *La Comédie humaine*" [1842,] Balzac, Pléiade, I, p. 5 à 7 : "*La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant*

contraire les efforts du Je pour se soustraire à toute caractérisation et toute typification. En déduire pour autant que le(s) Je de MNSG n'est (ne sont) pas des personnages, c'est peut-être confondre surface et essence, manifestations historiques passagères et nature profonde du personnage romanesque.

Les formes, les apparences que revêtent les personnages, les thèmes traités à travers eux varient suivant les époques, un monde sépare Lucien de Rubempré, Rastignac et Vautrin des contours flous et changeants du Je de MNSG.

Mais le monde n'a-t-il pas également changé ? L'époque de Balzac glorifiait dans le personnage son "caractère", la nôtre exalte avant tout sa qualité d'«ego experimental» (Milan Kundera⁷²). A chaque temps son type de personnage, ou plutôt : à chaque courant de pensée son représentant romanesque approprié. Un examen attentif de l'histoire du roman prouve en effet qu'à côté des personnages réalistes, bien campés sur leur nom, leurs biens, leurs fonctions et titres, une autre race de personnages a toujours existé : celle de ceux qui s'abandonnent à leur chimères et à leurs rêveries. A ce propos, Max Frisch écrit :

Es fragt sich, was Sie unter Figur verstehen. Bedenke ich, was ich aus Lektüre an Bekannten habe, so sind es, grob gesprochen, zwei Sorten. Die eine: Imperfekt-Figuren. Wie Wronky, Effi Briest, wie der Grüne Heinrich, wie Albertine. Die bleiben, wo sie gewesen sind, unvergeßlich. Die andere Sorte: Schlehmil, Simplizissimus, Don Quixote. Und so weiter. Die sind nie gewesen, aber ich sehe sie immer wieder in Situationen, die nie erzählt worden sind. [...] Die dichten sich weiter. (Antworten, p. 333)

l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs." je souligne.

⁷² Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986, folio, p. 175, donne comme définition du roman : "La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des egos expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence."

Il est frappant de constater à quel point cette distinction recoupe exactement celle que donne Marthe Robert dans son *Roman des origines et origines du roman* (cf. p. 72-78). Face à la diversité formelle du roman, Marthe Robert propose en effet une explication psychanalytique pour trouver le "noyau primitif" et l'unité de tout le genre romanesque : selon elle, tout roman obéit aux mêmes besoins et aux mêmes lois que ceux qui commandent au "roman familial" du petit enfant (Freud, *Der Familienroman der Neurotiker*), qui rêve des parents imaginaires plus beaux, plus forts, plus justes... que sa famille réelle. A partir de cette structure psychique inconsciente commune, elle classe les romanciers en deux grandes catégories : 1) ceux qui créent délibérément un autre monde, qui relèveraient du stade pré-œdipien, c'est la catégorie de «L'Enfant trouvé», qui rejette ses parents adoptifs roturiers pour vivre dans un autre monde, radicalement différent (elle y classe Kafka, Defoë, Cervantes, Hoffmann...), c'est ici la deuxième catégorie décrite par Frisch ; 2) ceux qui s'engagent envers la réalité, ceux des "tranches de vie" et du "miroir que l'on promène le long des chemins", romanciers qui traduiraient eux le stade psychique ultérieur : œdipien ; c'est la catégorie du Bâtard, fils d'une mère adultère, mais d'un père puissant quoiqu'inconnu, qui s'engage dans le monde pour y conquérir sa vraie place (dont relèvent Flaubert, Proust, Balzac, Faulkner, Dickens...) : ce sont les créateurs des "Imperfekt-Figuren" dont parle Frisch. Il va de soi que l'appartenance à l'un ou l'autre grand type de personnage ne décide en rien de leur grandeur ou de leur qualité, même si souvent, ce sont les Imperfekt-Figuren qui sont préférées aux autres.

Le Je de MNSG fait, à l'évidence, partie de la deuxième catégorie de Frisch (les "Enfants trouvés" de Marthe Robert) : de ceux qui ne sont pas fixés une fois pour toutes, de ceux qui à chaque situation, continuent de s'écrire. Ce qui importe, et ce qu'il faut garder à l'esprit s'agissant des personnages : ce n'est pas dans la caducité des formes, mais dans l'invariant, dans le noyau irréductible commun à l'un et l'autre grand type de figures romanesques que réside la force et le secret de leur fascination :

1) dans le désir qu'ils manifestent de "corriger le monde" (A. Camus : *"Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme."*⁷³), dans leur volonté de remaniement et de redistribution du réel : *"Le roman se distingue de tous les autres genres littéraires, et peut-être de tous les arts, par son aptitude, non pas à reproduire la réalité, comme il est commun de le penser, mais à remuer la vie pour lui recréer sans cesse de nouvelles conditions et en redistribuer les éléments"*, (Marthe Robert⁷⁴).

2) et (ce n'est pas contradictoire...) dans leur pouvoir d'exprimer leur époque, *"d'incarner les tendances profondes de leur temps, [...] d'en résumer en eux l'esprit et la sensibilité"* (M. Raimond, *Le Roman*, p. 173)⁷⁵. Et ce n'est pas un Balzac qui contredirait cette opinion, qui disait d'eux : *"Ces personnages [...] ne vivent qu'à la condition d'être une grande image du présent. Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le cœur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie"* (Balzac⁷⁶).

⁷³ Albert Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, 1951, cité par Michel Raimond, *Le Roman depuis la révolution*, Armand Colin, 1968, texte 46, p. 330. Certes, les temps changent, et avec eux les thèmes abordés (Max Frisch revendique pour le roman l'inachevé, parce qu'il se révolte contre le fini de la vie humaine ; Camus pense au contraire que le roman donne, enfin, à la vie une forme achevée dont celle-ci serait sinon dépourvue), mais l'essentiel, c. à. d. la correction du réel par l'imaginaire reste inchangé :

"Voici donc un monde imaginaire, mais créé par la correction de celui-ci [...]. L'homme s'y donne enfin à lui-même la forme et la limite apaisante qu'il poursuit en vain dans sa condition. Le roman fabrique du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort. Une analyse détaillée des romans les plus célèbres montrerait [...] que l'essence du roman est dans cette correction perpétuelle, toujours dirigée dans le même sens, que l'artiste effectue sur son expérience. Loin d'être morale ou purement formelle, cette correction vise d'abord à l'unité et traduit par là un besoin métaphysique. Le roman, à ce niveau, est d'abord un exercice de l'intelligence au service d'une sensibilité nostalgique ou révoltée.", je souligne.

⁷⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 36.

⁷⁵ Michel Zérafra conclut en ces termes sa volumineuse étude *Personne et personnage, Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Klincksieck, 1969, 494 p. : *"Charlus ou Bobbit, Roquentin ou «homme sans qualités», le héros de roman est une personne dans la mesure même où il le signe d'une certaine vision de la personne"*, p. 470.

⁷⁶ *ibid.*

En général toute grande figure romanesque n'est jamais si univoque qu'elle ne reflète, à la fois, les deux courants (l'appartenance à l'un ou l'autre type de personnage est affaire de plus ou moins, de la dominance de l'une sur l'autre tendance). Je vois dans le Je de MNSG un grand personnage de notre modernité, parce qu'il satisfait à ces deux conditions : nous venons de voir comment, en exaltant la virtualité et le champs des possibles, il exaltait, en même temps, les pouvoirs de la fiction. Mais il se trouve que cette apologie du virtuel est elle-même résolument moderne, profondément inscrite dans notre temps.

Quelle philosophie se cache sous MNSG? Les critiques reconnaissent là l'influence de Heidegger, qui voit en l'homme l'être qui dispose d'un «pouvoir être» (*"Dasein ist nicht ein Vorhandensein, das als Zugabe noch besitzt, etwas zu können, sondern es ist primär Möglichsein"*, *Sein und Zeit*, Tübingen⁸, 1957, p. 144, cité par Jürgen H. Petersen), ou bien mettent en évidence l'affinité de ce Je des possibles avec les théories du philosophe autrichien du langage, Ludwig Wittgenstein (*Tout ce qui se passe, tout ce qui est, est fortuit*, "tout ce que nous voyons pourrait aussi bien être autrement. Tout ce que nous pensons pourrait être autrement. Il n'y a pas un ordre des choses a priori"⁷⁷). On cite comme prédécesseur littéraire Rilke, et ses *Cahiers de Malte Laurids Brigge* (*"Wir enthalten den Entwurf zu vielen Personen in uns"*⁷⁸)... On peut tout simplement reconnaître dans MNSG le constat existentiel, que peut faire tout un chacun, de la non-adéquation entre le vécu et le possible, entre ses rêves et sa biographie... *"Das kommt vor, daß ein Mensch sich nicht mit seiner Biographie identifizieren kann."* (Antworten, 329)...

"Ein großer Teil dessen, was wir erleben spielt sich in unserer Fiktion ab, das heißt, daß das wenige, was faktisch wird, nennen wir's die Biographie, die immer etwas Zufälliges bleibt, zwar nicht irrelevant ist, aber höchst fragmentarisch, verständlich nur als Ausläufer einer fiktiven Existenz. Für diese

⁷⁷ cité par Mireille Tabah, "La critique du langage et ses aspects formels dans les romans de Max Frisch", EG, Avril-juin1980, p. 171.

⁷⁸ cité par F. A. Lubich, op. cit., p. 93.

Ausläufer, gewiß, sind wir juristisch haftbar; aber niemand wird glauben, ein juristisches Urteil erfasse die Person.", Antworten, p. 332.

Le Je de MNSG va même jusqu'à affirmer que pour lui, ce ne sont pas ses actes, mais ses non-actes qui ont été déterminants ; ce qu'il a fait l'ennuie ; seuls l'intéressent, pour ce qu'ils contiennent d'avenir et de mystère, les actes non-accomplis :

Es scheint, daß es vor allem die wirklichen Taten sind, die unserem Gedächtnis am leichtesten entfallen; nur die Welt, daß sie ja nichts weiß von meinen Nicht-Taten, erinnert sich mit Vorliebe an meine Taten, die mich eigentlich bloß langweilen. Die Versuchung, seine paar Taten aufzubauschen im Guten oder Bösen, kommt aus dieser Langeweile. Ich kann es nicht mehr hören, daß ich das und das getan habe, ob schändlich oder rühmlich. Nur als unvergeßbare Zukunft, selbst wenn ich sie in die Vergangenheit verlege als Erfindung, als Hirngespinnst, langweilt mich mein Leben nicht", p. 54.

Sans aller aussi loin dans le désaveu du réel, chacun peut retrouver dans MNSG des rêves et des désirs familiers : derrière le rêve de vivre plusieurs vies, se profilent celui d'échapper aux regrets, d'échapper au sentiment de jouer un rôle, celui de choisir sans devoir renoncer (l'âne de Buridan...), celui de ne pas souffrir de la non-coïncidence entre l'image de nous-mêmes que nous renvoient les autres, et de ce que nous ressentons, confusément, comme notre être. MNSG exprime le désir tenace et impossible de l'homme de n'être pas limité à une existence et une seule (que traduisent d'autre, dans la langue courante, les expressions telles que : "*avoir une seconde chance*", "*recommencer à zéro*", "*faire table rase*" ?), désir entretenu et encouragé plus que jamais par notre siècle, mis au fait par Einstein de la relativité... Avec MNSG, Max Frisch donne un espace romanesque à ce thème profondément existentiel, formule de manière claire et accessible ce que nous éprouvons sans pouvoir l'exprimer⁷⁹.

⁷⁹ Max Frisch fait d'ailleurs figure de pionnier, lorsqu'on voit comment il abordait en 1964 ces thèmes devenus aujourd'hui nourriture commune des écrivains. Milan Kundera, en 1984, écrit ainsi dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, best-seller dont

Le Je de MNSG n'est donc pas, formellement, un personnage traditionnel, mais on aurait tort de voir en lui la révolte formelle et l'entreprise d'escamotage qui caractérisent nombre d'œuvres des Nouveaux Romanciers⁸⁰. Il reste, profondément, par ce qu'il exprime, un personnage, parce qu'il ne renie pas la relation de dépendance réciproque qu'entretiennent roman et figure romanesque, parce qu'il se donne, explicitement, comme un double de l'auteur, et donc comme un double de nous-mêmes, lecteurs : *"Il faut le dire et le redire sans compter : il y a un lien indestructible entre le roman et le personnage : qui attende au second ne peut que porter atteinte au premier. La catharsis ne peut se passer du personnage. C'est une énigme, et c'est un fait : nous avons besoin de projection, de transfert, d'identification."*⁸¹ Dans sa pluralité, dans ses contradictions, il illustre à merveille cet adage d'Aragon, caractéristique, je crois, de notre temps :

on a tiré un film, à propos de son personnage Tomas qui vient de prendre une décision :

"Mais combien de temps eût-il été tourmenté par la compassion ? Toute la vie ? Toute une année ? Un mois ? Ou juste une semaine ?

Comment pouvait-il le savoir ? Comment pouvait-il le vérifier ?

En travaux pratiques de physique, n'importe quel collégien peut faire des expériences pour vérifier l'exactitude d'une hypothèse scientifique. Mais l'homme, parce qu'il n'a qu'une seule vie, n'a aucune possibilité de vérifier l'hypothèse par l'expérience de sorte qu'il ne saura jamais s'il a eu tort ou raison d'obéir à son sentiment." (Gallimard, folio 2077, trad. de F. Kérel revue et corrigée par l'auteur, postface de F. Ricard, 1989, p. 56). L'engouement pour les jeux de rôles (dont le premier *Donjons & Dragons*, date de 1974, dix ans après la parution MNSG !) traduit cette même insatisfaction face à la limitation du réel, ce même besoin de s'incarner dans des personnages, qui, tout en étant autres, agissent suivant le tempérament et la personnalité du joueur...

⁸⁰ Quoiqu'en dise Robbe-Grillet, il y a contradiction lorsqu'on affirme que *"Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde"* (Pour un nouveau roman, Minuit, 1963, p. 116) et qu'on clame, en même temps : *"que l'époque actuelle est [...] celle du numéro matricule"* (p. 28), qu'on professe la mort nécessaire du personnage et le remplacement du *"culte exclusif de l'humain"* par *"une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste"* (p. 28), où le monde extérieur gagne en importance ce que l'homme y perd.

⁸¹ Danièle Sallenave, *Le don des morts. Sur la littérature*, Gallimard, 1991, p. 132 ; cité dans *Littérature : Textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 180.

Être ne suffit pas à l'homme

Il lui faut

*Être autre.*⁸²

5. 2. LE TEMPS CIRCULAIRE

5. 2. 1. Contre la linéarité

5. 2. 1. 1. Pour une poétique de l'indicible : circonscrire au lieu de décrire

J'ai dit au début de cette étude que le livre de Frisch, en raison de sa nouveauté formelle, nécessitait au moins deux lectures : l'une pour prendre connaissance des jeux du Je de Gantenbein, inhabituels et comme tels accaparant toute notre attention ; la deuxième pour dépasser l'étonnement, percer à jour ce jeu de cache-cache, donner un sens à cet assemblage mosaïqué : pour reconnaître, comme en musique, le thème dans les variations.

Si ma première partie s'est attachée à montrer le caractère insaisissable et protéiforme du Je de MNSG, je veux maintenant décrire cette deuxième lecture, qui, détachée de la question du "comment", identifie ce qui est commun à toutes ces métamorphoses du Je ; j'aimerais montrer comment la fiction de MNSG se nourrit d'un double mouvement, inverse et contradictoire, centrifuge et centripète, par lequel les efforts du Je pour s'éloigner de lui-même (du moins de sa biographie et de son vécu) n'aboutissent, en définitive, qu'à une reconnaissance plus profonde du caractère insurmontable de sa limitation. Tous les chemins mènent à Rome, et toutes les histoires de MNSG mènent au même «Je»... Si le narrateur change de rôle à sa guise

82 id.

en inventant ou en délaissant des personnages (*"Ich habe Enderlin aufgegeben"*, p. 145), il reste, lui, toujours prisonnier de lui-même : *"Ich, der ich mich nicht selbst nicht augeben kann"* (id.). On ignore souvent ce deuxième mouvement, par lequel les fictions de MNSG rejoignent la limitation de la réalité, pour ne relever que le mouvement de leur affranchissement : *"Während er im Bereich der Fiktion über sich selbst, also über Freiheit verfügt, bleibt der Mensch im Bereich modaler Wirklichkeit unfrei."*, (Petersen, 1989, 138). En fait, l'homme n'est pas non plus libre dans la fiction... Les variations du Je, au premier abord témoignant de sa richesse et de sa pluralité, ne sont pas si étrangères l'une à l'autre, si différentes, qu'elles ne soulignent la singularité de son expérience. *"Nicht in der Rolle, wohl aber in der unbewußten Entscheidung, welche Art von Rolle ich mir zuschreibe, liegt meine Wirklichkeit."*, écrivait déjà Frisch dans son premier Journal (repris dans *Ausgewählte Prosa*, 1962, p. 7). Les fictions dans MNSG montrent, certes, la transcendance du Je par rapport à sa biographie, mais également, par leur similitude, sa spécificité et son "thème" propre. *"Die Person ist eine Summe von verschiedenen Möglichkeiten, meine ich, eine nicht unbeschränkte Summe, aber eine Summe, die über die Biographie hinausgeht. Erst die Varianten zeigen die Konstante"* (Antworten, 327). La multitude et le foisonnement des fictions du Je ne sont là que pour mieux dégager son invariable.

Ce faisant, Max Frisch réalise sur le plan formel ce que ses autres romans soulignaient sans pouvoir résoudre : il montre la difficulté des mots à dire le réel, la difficulté du roman à dire une vie. Ainsi Stiller, bien qu'il souffrît de ne pouvoir se raconter (*"Ich habe keine Sprache für die Wirklichkeit. [...] Wie soll einer denn beweisen können, wer er in Wirklichkeit ist? Ich kann's nicht. Weiß ich denn selbst, wer ich bin? Das ist die erschreckende Erfahrung dieser Untersuchungshaft: ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit."*, Stiller, p. 84) était cependant contraint par les autres de surmonter ses réticences, et sommé d'écrire ce qu'avait été sa vie. Walter Faber exige, certes, avant de mourir, dans une disposition testamentaire, qu'on détruise tout ce qu'il a écrit : *"Verfügung für*

Todesfall: alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts", HF, p. 199, je souligne) ; il n'empêche qu'avant de faire ce constat d'une réalité indicible, il s'était essayé à une caractérisation biographique. Dans MNSG, en revanche, Max Frisch renonce à tout ce qui de près ou de loin ressemblerait à des faits, à des données objectives ; il transpose en un jeu romanesque cet aveu d'impuissance : que le langage ne peut jamais qu'approcher, cerner, circonscrire la réalité, mais sans jamais l'atteindre – car elle est et reste indicible.

"Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, läßt sich bestenfalls **umschreiben**, und das heißt ganz wörtlich: **man schreibt darum herum. Man umstellt es.** Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleiben; sie können es nur **umgrenzen**, möglichst nahe und genau, und das eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen" (T. 1, 378, je souligne)

Les histoires de MNSG, toutes, mettent en pratique cette poétique du cercle : elles ne disent pas directement le Je, elles tournent autour de lui, le contournent, l'entourent, le cernent : elles circonscrivent au lieu de décrire. Encercler la réalité afin, non pas de la reproduire, ce qui est impossible, mais de la reconnaître. Avec plus de force et plus précisément que ne le ferait sa "biographie", nécessairement réductrice :

Ich erinnere mich noch, wie ich ganz zu Anfang, als ein junger Freund mich fragte, mein Vorhaben erläutert habe: **die Wirklichkeit einer Person zu zeigen, indem sie als weißer Fleck erscheint, umrissen durch die Summe der Fiktionen, die dieser Person möglich sind.** Und dieser Umriß, so meinte ich, wäre präziser als jede Biographie, die, wie wir wissen, auf Mutmaßungen beruht. (Antworten, 325, je souligne).

Refuser la caractérisation directe et singulière ne signifie donc pas opter pour le vague et l'imprécision. Les fictions de MNSG, qui mettent à jour les virtualités, les possibles du Je, ne sont pas multipliables à l'envi, leur

somme ne peut être infinie (*Geben Sie jemand die Chance zu fabulieren, zu erzählen, was er sich vorstellen kann, seine Erfindungen erscheinen vorerst beliebig, ihre Mannigfaltigkeit unabsehbar; je länger wir ihm zuhören, umso erkennbarer wird das Erlebnismuster, das er umschreibt, und zwar unbewußt, denn er selbst kennt es nicht, bevor er fabuliert* – Antworten, 332) ; l'imagination reste assujettie non pas à l'histoire du Je – car une vie, en soi, n'a pas d'histoire, c'est l'homme, le conteur, le romancier qui fabrique, à partir des éléments épars et décousus de la vie⁸³, un récit articulé et signifiant (Thomas Mann : *"Das Leben erzählt sich ja gerade nicht, sondern es lebt sich!"*) – mais à la grille de son expérience, à la trame de son vécu ce que Frisch nomme *"das Erlebnismuster"* :

Vielleicht sind es zwei oder drei Erfahrungen, was man hat, eine Angst, die tausend Bilder entwirft, und anderthalb Hoffnungen, die nicht abzutragen sind, Gefühle, die sich wie ein Rosenkranz wiederholen, dazu einige Eindrücke auf der Netzhaut, die sich kaum wiederholen, so daß die Welt zum Muster der Erinnerung wird, das ist es, dazu die hunderttausend Ansätze zu einem Gedanken, der eigen wäre, das ist es, was wir haben, wenn wir erzählen. Erlebnismuster, aber keine Geschichte, glaube ich, keine Geschichte! Geschichten gibt es nur von außen. (Geschichten, 262-263)

Cette trame d'expérience est limitée et limitative, elle interdit les échappatoires, les faux-fuyants, les dérobades, les vrais bouleversements et les vrais changements, elle fait de ses choix et ses refus des actes prévisibles, qui se répètent, encore, toujours ... *"Erlebnismuster, ich meine: was in allen Erlebnissen, die einer hat, sich immer ähnlich bleibt, und wir wissen, da hilft kein äußerer Wechsel, auch weder Glück noch Unglück; die Art, wie einer sich erlebt, führt zu immer wieder ähnlichen Situationen."* Antworten, 332-333.

Les histoires de MNSG apparemment si décousues, formellement si peu en rapport les unes avec les autres, tissent donc un étroit réseau de

⁸³ Camus, à propos du monde romanesque, dans *L'Homme révolté*, écrivait : "L'homme s'y donne enfin à lui-même la forme et la limite apaisante qu'il poursuit en vain dans sa condition. Le roman fabrique du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort. "

dépendances et de contrastes : elles tournent toutes autour des mêmes expériences du Je, et révèlent peu à peu la trame, immuable, inchangée et interchangeable, de son expérience. Ce que nous disent toutes les fictions du Je, c'est qu'à partir d'un certain moment – la quarantaine –, tout se répète, et que le temps qui passe ne mène qu'à une chose : la mort. Le pluriel des fictions du Je, parce qu'il balaie un large éventail de possibles, et parce qu'il revient toujours au même constat, devient pour le Je l'instrument de la découverte et de la connaissance de soi, de sa vérité, son obsession profonde : *"Sagen wir's so: gerade die spielerische Fiktion, der jede Variante erlaubt ist, erweist sich als die zwingende Umschreibung der Erfahrung, als die Entdeckung der Person."*, Antworten, 333, je souligne⁸⁴. Dans MNSG, c'est par l'ensemble de ses fictions, qui témoignent de son angoisse de l'éphémère, de sa peur de la répétition, que le Je se devient, à lui-même, lisible. Wolf R. Marchand écrit à ce sujet :

[...] Frisch kennzeichnet eine Grunderfahrung, die alle Helden Frischs eines Tages überfällt, plötzlich und aus unerklärlichen Gründen, und fast alle sind im gleichen Alter wie Enderlin – um die vierzig Jahre –, das heißt in der Hälfte des Lebens, wenn der steigende Bogen mit einem Mal seinen Höhepunkt erreicht hat und einen Augenblick innehält. In diesem blitzartigen Augenblick ist die Zukunft nicht mehr unbeschränkt offen, nicht mehr alles Denkbare möglich, die Welt ist nicht mehr frag- und zweifellos weit, die jünglingshafte Sehnsucht ins Weite verfärbt sich zur Melancholie vor den eigenen Grenzen, den Frühling hinter sich sieht man den Herbst nahen, kurz: **Man erfährt jählings seine Vergängnis. Was man bisher erlebte, erhoffte, erreichte, versäumte, gerinnt zur ersten und tiefsten Erfahrung des Daseins: der Erfahrung der eigenen Vergängnis.** (ÜMF, 303, je souligne)

⁸⁴ En général, on fait ce constat d'une pluralité qui dévoile une expérience, une vision du monde originale et singulière, non pas à partir d'un seul livre, mais de plusieurs : lorsqu'on devient familier d'un auteur, on retrouve de livre en livre les mêmes thèmes qui reviennent, sous d'autres formes, avec plus ou moins d'insistance, traités avec plus ou moins de bonheur, mais qui lui restent propres, qui sont sa signature, le sceau de sa singularité... Lorsqu'il s'agit de plusieurs œuvres, ce n'est pas surprenant, puisqu'à un livre correspond un récit et un seul ; MNSG transpose le pluriel à l'intérieur d'un seul livre, et transgresse donc cette loi qui veut qu'un livre soit une fiction unitaire.

Le livre commence par la mort et se termine par la mort. La mort de la relation Lila-Svoboda préfigure la mort de la relation Lila-Gantenbein – et si la relation Enderlin-Lila n'est montrée qu'à son commencement, et si le personnage de Siebenhagen est nommé sans être traité plus avant, c'est parce que leurs amours avec Lila, elles aussi, n'échapperaient pas à cette loi inéluctable. L'expérience de l'abandon – cf. infra : *"Ich sitze in einer Wohnung"* – qui est l'expérience récurrente du Je, préfigure celle qui met fin à tous les possibles, toutes les variations : *"Anders gesagt: was keine Variante mehr zulässt, ist der Tod."* (Antworten, p. 331). Le Temps comme *"l'ennemi vigilant et funeste, l'obscur ennemi qui nous ronge le cœur"* (Baudelaire, *Spleen et Idéal*). *"Der Tod, das Nichtsein, ist die Folie, vor der das Ich des Buches ein Erlebnismuster durch ihm [...] mögliche Fabeln einkreist, deren Summe die Summe seiner Erfahrungen enthalten soll"* (Wolf R. Marchand, *ÜMF*, p. 300). Toutes les fictions du Je reflètent l'expérience de ce temps circulaire, renvoient non plus au temps linéaire et chronologique, mais à celui de l'éternel retour, de la mort qui succède à la vie. *"Die Zeit wird ja nicht geleugnet, sie ist sogar das eigentliche Medium, in dem erlebt wird. Aber Zeit nicht als chronologische Ordnung, sondern als Vergängnis. Ohne Zeit gäbe es keine Wiederholung. Und das Buch beginnt ja auch mit einem Tod."* (Antworten, p. 331)

Mettre en scène le temps circulaire exige que l'on se détourne de la tradition du récit comme intrigue, avec un début, un milieu, une fin, suppose que Frich découvre de nouvelles règles narratives. Mais ce n'est pas parce que ses règles sont neuves, et donc surprenantes, qu'elles n'existent pas. Ce n'est pas, en effet, parce que le livre ne satisfait en rien notre horizon d'attente de lecteur, et parce que rien, dans cette "poétique de l'encerclement" ne correspond aux caractéristiques narratives qui nous sont familières, qu'il faut voir en ce livre une expérimentation "chaotique". Simplement, il faut que le lecteur trouve, seul, l'unité dans ce pluriel, comprenne, seul, les règles, qui président à cette nouvelle

logique narrative. C'est cette nouvelle logique du récit que je vais essayer, maintenant, de reconstruire.

5. 2. 1. 2. Logique chronologique vs logique associative : deux définitions du récit traditionnel

Le récit, le roman, comme configuration du temps ; c'est un fait établi, c'est acquis : *"Le roman entretient avec le temps un rapport primordial, comme la peinture avec l'espace. [...] Lire un roman c'est, comme le chanteur de Saint-Augustin, faire l'expérience du temps."* Michel Raimond, 1989, p. 155. (*"Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers"*, écrivait déjà Lessing dans son *Laokoon* en 1766⁸⁵). C'est de ce constat que découle la mise en intrigue : à l'ordonnance temporelle correspond un ordre configurationnel. L'enchaînement causal se substitue à l'enchaînement chronologique (Sartre : *"Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique"*), la consécution des séquences est significative. Que cette consécution respecte ou non le temps chronologique, le principe de mise en intrigue demeure un principe linéaire. Ainsi, pour ne prendre que deux définitions du récit, qui ont l'avantage d'être courtes :

– celle de Claude Bremond dans *Logique du récit*, 1973, p. 99-100 : *"Que par ce message, un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps t, puis t + n, et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t + n des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t"*.

– et plus encore celle de William Labov, 1978, p. 295, pour qui le récit – oral – est une *"méthode de récapitulation de l'expérience passée consistant à faire correspondre à une suite d'événements (supposés) réels une suite identique de propositions verbales. Ce qui le caractérise, c'est que toutes les propositions y*

⁸⁵ Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Reclam UB 271, p. 129.

sont ordonnées temporellement, en sorte que toute inversion modifie l'ordre des événements"⁸⁶.

La définition de Labov est à la fois plus globale, plus précise et restrictive : le récit est lié exclusivement à l'homme (expérience) et au passé, et il instaure une adéquation contraignante entre enchaînement des événements et ordre des propositions. Pour illustrer sa thèse, on peut considérer les récits minimaux suivants, composés chacun de deux énoncés coordonnés par *et* :

(i) Pierre est sorti en claquant la porte *et* Marie a pleuré.

(ii) Marie a pleuré *et* Pierre est sorti en claquant la porte.

La relation cause-conséquence est déterminée par l'ordre d'apparition des énoncés : en (i), c'est la sortie de Pierre qui provoque les pleurs de Marie (on peut inférer que Pierre est colérique et Marie une victime), en (ii) ce sont les larmes de Marie qui sont à l'origine de la sortie de Pierre (on suppose que Marie est geignarde et Pierre exaspéré). Les deux histoires sont différentes : la consécution narrative reflète la consécution temporelle⁸⁷. Il est facile de montrer les limites d'une telle définition dès qu'il s'agit, non plus d'un récit oral, mais d'un roman, et qu'on se trouve confronté non plus à une micro-structure, mais à une macro-structure narrative⁸⁸ : le roman, on l'a vu, se passe difficilement d'anachronies, et

⁸⁶ William Labov, "La transformation du vécu dans la syntaxe narrative", *Le parler ordinaire : la langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, traduit aux éditions de Minuit, 1978, p. 289-335.

⁸⁷ Roland Barthes, dans son "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, 1966, voit d'ailleurs dans cet "écrasement de la logique et de la temporalité" (p. 16) une confusion, une erreur logique : "Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* ; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo proter hoc*" (p. 16, souligné dans le texte) ; et, un peu plus loin : "le récit *instil[tue]* une confusion entre la consécution et la conséquence, le temps et la logique" (p. 18) – je cite ici d'après non pas le numéro de *Communications* 8, mais d'après l'édition de poche parue au Seuil en 1981.

⁸⁸ Il serait injuste et malhonnête de restreindre les travaux de Labov à la définition de cette limite temporelle du récit : ce qu'il a démontré au contraire, c'est l'action conjuguée, dans tout récit, de deux types de propositions : celle des *propositions*

ce qui est valable au niveau d'une séquence s'avère intenable pour l'ensemble d'une œuvre. On ne peut pas, comme avec un film et une cassette vidéo, lorsqu'on appuie sur la touche *Rewind*, raconter des événements à l'envers, mais on peut les mélanger, les *déchronologiser* (Barthes, 1966, p. 18) : c'est ce que fait, de façon systématique, le monologue intérieur.

La définition de Bremond est plus large : elle admet un sujet autre qu'humain pour les récits – ce n'est pas, à mon sens, une extension véritablement pertinente⁸⁹ –, mais surtout, elle ne mentionne pas la dimension référentielle de passé comme intrinsèque au récit. L'instant *t* peut se situer indifféremment dans le passé ou le présent. De plus, le

libres, c.-à-d. «non fixées par une jonction temporelle», et qui peuvent se déplacer librement dans le récit, et celle des propositions narratives, qui elles ne peuvent être déplacées sans que le sens du récit soit modifié. Les propositions narratives renvoient à la fonction référentielle du récit (récapitulation de l'expérience passée), les propositions libres manifestent la fonction évaluative : «les procédés qu'emploie le narrateur pour indiquer le propos de son histoire, sa raison d'être, pourquoi il la raconte, où il veut en venir», p. 303. C'est de cette distinction que je me suis inspirée pour analyser l'opposition R1/ R2 dans KE. Le schéma narratif élaboré par Labov et Walezky est devenu LA référence d'une narratologie attentive non plus seulement aux structures, mais aux fonctions pragmatiques de la narration (cf. Adam, 1994, chapitre 10, 173-189).

⁸⁹A propos des récits centrés sur des objets, John Irving rapporte cette anecdote, dans son récit autobiographique, *La petite amie imaginaire* [*The Imaginary Girlfriend*, Garp Enterprises, LTd], traduit de l'américain par Josée Kamoun, Seuil 1996, p. 157-158 : *"Dans l'Iowa, j'avais un étudiant – brillant élève au demeurant, il fit une thèse sur un sujet que je ne saurais ni prononcer ni orthographier – qui écrivit un jour une nouvelle limpide et maîtrisée, récit d'un dîner du point de vue de la fourchette de l'hôtesse. Si l'idée vous fascine, ma cause est perdue d'avance. De fait, les camarades du jeune écrivain firent un triomphe à cette nouvelle ainsi qu'à son génial auteur ; ma froideur, que je ne sus déguiser, leur parut insultante et pour lui et pour eux tous par extension. A une exception près, pourtant. Je reçus le soutien fort inattendu d'un des éléments les plus discrets de la classe. C'était un Indien du Kerala, chrétien fervent ; son accent et la structure insolite de ses phrases lui attiraient le mépris de ses camarades [...]. La tornade, l'océan de louanges dithyrambiques qui déferla sur l'histoire de la fourchette noyait mes «oui mais euh...» et c'est alors qu'on entendit l'Indien chrétien du Kerala objecter : «Je suis désolé, mais cette histoire me bouleverserait peut-être si j'étais une fourchette, seulement, hélas! je ne suis qu'un être humain.»". Je suppose que Max Frisch, pour qui le domaine du roman est "das Private [...], das Einzelwesen, das Ich" (T1, GW6, p. 88), aurait approuvé cette réplique de l'Indien.*

récit n'est considéré que dans son orientation générale : c'est-à-dire que si le résultat final (l'instant $t + n$) est nécessairement postérieur dans le temps à l'état initial (l'instant t), aucune contrainte n'est stipulée quant à l'ordre de succession des événements *entre* le début et la fin. Les récits modernes, le monologue intérieur, ne sont donc pas exclus de cette définition du récit : les événements ont beau être temporellement dispersés, le lecteur peut encore les remettre à leur place, les restituer à leur chronologie première – cf. *Kassandra* –.

Les deux définitions, qu'elles prennent en compte ou non l'éventualité d'un ordre narratif différent de l'ordre temporel reposent sur l'évidence du temps linéaire, la conviction d'une continuité rectiligne entre passé, présent, et avenir. Que les tranches de temps soient ou non respectées dans leur succession référentielle, tant que le lecteur peut procéder à une reconstruction temporelle, poser les jalons d'une chronologie externe au texte, le récit reste linéaire.

C'est justement cette évidence que MNSG veut s'attacher à détruire : à contre-courant de toute la tradition narrative classique, il ébauche un ordre configurationnel qui n'est plus celui de la consécution temporelle et/ou causale. Il n'y a plus, comme dans les récits traditionnels, une intrigue qui se développe et suit, bon gré mal gré, son cours. Il n'y a plus de dynamisme intégrateur. Il n'y a plus de rapport de hiérarchie, de subordination entre les histoires, et une tension entre un état initial et un état final. Il y a des histoires parallèles, apparemment toutes d'égale importance, qui se chevauchent, et dont il faut trouver la parenté. Les histoires de G. surprennent, parce qu'elles substituent à une logique chronologique, d'enchaînement causal, les lois d'une logique associative : ce n'est plus en fonction de leur agencement et de leur intégration dans une intrigue linéaire, mais en fonction de leur parenté thématique que les histoires se suivent. **L'ordonnance narrative n'est plus d'ordre linéaire** (l'écoulement du récit parallèle, dans sa linéarité, et même s'il le bouleverse, à l'écoulement du temps), **mais fondée sur le rapport sémantique de similitude/dissimilitude, de**

ressemblance/contraste entre les histoires. Certes, Max Frisch n'est pas le premier à vouloir ébaucher un récit qui renonce à l'intrigue : nombreux sont les écrivains qui ont reconnu dans ce principe unificateur un principe de simplification et ont voulu introduire dans le récit la simultanéité : au nom d'un principe réaliste⁹⁰ ou bien d'un ordre musical (dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Queneau écrivait : "On peut faire rimer des situations ou des personnages comme on peut faire rimer des mots, on peut même se contenter d'allitérations", p. 42), mais au moment de la publication de MNSG, ce type de livres est encore marginal, détonne par rapport au reste de la production romanesque. C'est ce qui explique l'incompréhension dont il a été l'objet. Si le rapport de ressemblance et de contraste thématique est bien sûr évident pour le narrateur, qui tient en mains tous les tenants et aboutissants, il est plus difficile à établir pour le lecteur, qui trouvait dans l'intrigue une direction narrative commode et fiable. Le lecteur, c'est son droit, est paresseux, et il ne peut pas renoncer sans réticences à toute chronologie. Frisch était conscient des difficultés inhérentes à cette absence de linéarité pour le lecteur, et il les met en avant comme le principal écueil pour la compréhension :

Mein Vorhaben, eine Person zu spiegeln in ihren Fiktionen, bedeutet, daß **der Roman, obschon voller Geschichten, keine Handlung hat.** Er ist stationär. [...] Nun ist aber ein Buch kein Bild, das mit einem Blick zu lesen ist; das Lesen eines Buches ist ein zeitlicher Ablauf. Das verführt, dem Buch selbst einen Ablauf zu geben, und zwar einen falschen, einen kalendarischen, als würde eine Geschichtlichkeit erzählt. Und gerade das will es nicht. **Das Problem also war der Buchablauf,** der in diesem Fall, wie gesagt, nicht ein Handlungsablauf sein kann. **Wie laufen Fiktionen ab ? Assoziativ.** [...] **Das Vorhaben ist klar, das Problem aber, die Zwangsläufigkeit von Assoziationen auf den Leser zu übertragen.** (Antworten, 330, je souligne)

⁹⁰ Avec plus ou moins de succès : cf. KE, et l'échec de Ch. Wolf, ou au contraire l'œuvre polyphonique majeure d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* : "Im Roman heißt es schichten, häufen, schieben; [...] Vorwärts ist niemals die Parole des Romans!", *Bemerkungen zum Roman*, [1917], in *Theorie des Romans*, Reclam UB 9534, p. 75.

Voici quelques pistes qui éclairent plus précisément la façon dont Frisch a résolu ce renoncement au linéaire, au profit de l'associativité.

5. 2. 2. PRÉSENT VS PRÉTÉRIT

5. 2. 2. 1. La position théorique de Max Frisch

MNSG s'affiche comme fiction. De cette attitude fondamentale découle le refus de Frisch d'employer le prétérit (il dit : «das Imperfekt»), dans lequel il reconnaît le temps de la rétrospection, et donc, puisqu'il s'agit de fiction, d'une historicité simulée ; il y voit la marque d'une naïveté périmée pour une prose moderne, un mensonge devenu intenable – du moins pour lui-même :

Was mich beim Erzählen langweilte: das Imperfekt. [...] Es stört mich plötzlich, wenn ich mich gleichsam verstellen und tun muß, als glaubte ich, daß die Geschichte, die ich lese, tatsächlich geschehen sei. Vor allem aber wenn ich selber schreibe, stocke ich und finde mich unerwachsen, wenn ich so erzähle, als ob ich nicht erfinde, sondern berichte. Was soll's! Ich weiß: natürlich ist da von je her eine Ironie, wenn Fiktion sich im Imperfekt gibt, und je später umso mehr. [...] aber sobald ich selbst erzählen möchte, wie gesagt, lähmt mich das Imperfektum, das Geschichtlichkeit vorgibt. Und ich frage mich, warum. (Antworten, 326)

Le joug de l'authenticité, de l'historicité du prétérit (*Geschichtlichkeit*) est d'autant plus impossible pour MNSG que le livre s'attache à mettre en scène non pas ce qui est advenu, mais ce que le Je imagine qu'il pourrait / aurait pu advenir. Le passé est prisonnier du réel, parce qu'il est irrévocable : il ne donne aux événements et aux êtres qu'un accomplissement et un seul, il fait du possible une chimère et de la réalité une loi : "*Es war so oder so. Unwiderruflich. [...] ich weiß ja nicht wirklich, wie es war, und das Imperfekt gibt vor, als wüßte ich es, und unterstellt, daß es nur so und niemals anders hat geschehen können. Das glaube ich aber nicht.*" id., p. 327. Pour le Je de MNSG, pour qui l'être

transcende la seule biographie, le temps du prétérit, comme temps du passé, de ce qui est advenu, est plus qu'inadéquat : il est intolérable. L'hypothèse, le virtuel – puisque c'est ainsi qu'on peut qualifier les fictions dans MNSG – a dans la langue un mode qui lui est propre : le subjonctif. Mais, pour des raisons qu'il faudra approfondir⁹¹, Max Frisch choisit d'employer, à la place du prétérit, le temps verbal du présent. Avec, pour enseigne et commandement, la phrase : *"Ich stelle mir vor"*. (Il faut remarquer que Max Frisch lui-même, s'il explique exhaustivement les raisons négatives qui l'ont poussé à se détourner du prétérit, ne mentionne jamais explicitement les temps verbaux par lesquels il l'a remplacé : c'est moi ici qui, par déduction, parce que c'est effectivement le temps dominant de MNSG, attribue au présent les propriétés qu'il dit avoir découvertes en laissant de côté l'«imparfait»). *"Ich stelle mir vor"* : par cette phrase d'introduction, le présent de MNSG passe – d'après Max Frisch – du mode de l'indicatif, du réel à celui de l'irréel : *"Alles unter dem Vorzeichen: Ich stelle mir vor. Also weg vom Imperfekt: Es war einmal. Und da nichts berichtet wird, als sei es geschehen, sind plötzlich Varianten möglich."* id., p. 326. Le présent devient pour Max Frisch temps de l'hypothèse, le temps sans camouflage de la fiction, le temps des possibles narratifs : *"Sobald wir das Imperfekt [zugunsten des Präsens] aufgeben, zeigt sich der fiktive Charakter aller Geschichten, die erzählbar sind, um so reiner, und dabei ist mir wohler. Nicht aus Wahrhaftigkeitsfanatismus; aber der Mensch wird erzählbarer."*, ibid., p. 332. En outre, Max Frisch reconnaît dans le présent le temps le plus approprié au Je, le temps le plus proche de sa personne ; alors que le prétérit est plus proche du monde, et reste le temps des histoires, extérieur au Je : *"[MNSG ist] eine Suche [...] Nicht in Richtung auf die Welt, sondern in Richtung auf das Ich. Nicht die Frage: Wie verhält es sich wirklich? sondern: Wie erleben wir. Daher die Not mit dem Imperfekt; ich schreibe keine Geschichten, sondern ein Erlebnismuster"*, ibid., p. 328.

⁹¹ Cf infra, paragraphe sur Subj. II.

5. 2. 2. 2. Commentaire

Les raisons invoquées par Max Frisch pour justifier son refus du prétérit sont doubles : il met tout d'abord en avant la dimension référentielle de >passé< de ce temps verbal – évidence dont les linguistes se sont détachés pour la réhabiliter ensuite partiellement⁹² –, dont il fait découler dans un second temps le statut d'historicité (*Geschichtlichkeit*) du prétérit, incompatible pense-t-il, avec une fiction qui refuse de se camoufler : c'est ce second argument qui est contestable, et prête à discussion. La position de Frisch va à l'encontre des thèses qui dissocient radicalement temps verbal et temps référentiel, mais elle donne raison à ceux qui affirment non pas leur coïncidence, mais leur étroite filiation. Elle confirme en tout cas les conclusions auxquelles je suis moi-même parvenue en 1. 4. Pour les tenants de la disjonction entre temps verbal et temps référentiel, Frisch incarne peut-être la naïveté de l'homme ordinaire, qui, n'ayant pas réfléchi sur toutes les anomalies des temps verbaux, les associe naturellement aux tranches de temps. Mais il me semble justement que son statut de praticien de la langue interdit cette interprétation. Max Frisch a dans ses romans suffisamment fait l'usage des deux temps verbaux pour pouvoir juger de leurs mérites comparés. Je voudrais cependant, avant de montrer comment la linguistique éclaire différemment, tout en les corroborant, les motivations qui ont poussé Max Frisch à se détourner du prétérit, revenir sur un argument qui me paraît injustifié : l'opposition implicite [+fictif] /[-fictif] qu'il établit entre présent et prétérit ("*Sobald wie das Imperfekt [zugunsten des Präsens] aufgeben, zeigt sich der fiktive Charakter aller Geschichten, die erzählbar sind, um so reiner, und dabei*

⁹² Le concept de métaphore appliqué aux temps verbaux (Confais, 1990, 55sq) permet alors d'expliquer leurs emplois «déviant» : on ne verra plus, par exemple, la preuve d'une disjonction temps verbal /temps référentiel dans l'emploi du présent aoristique, mais un phénomène de sélection métaphorique : de mise en suspens, en veilleuse du sème [+discours], et de mise en relief des sèmes [+actuel] et [+processuel]. Avec le prétérit épique, c'est au contraire le sème [+récit] qui serait mis en avant, alors que celui de la [+rétrospection] serait mis entre parenthèses. Cf supra, 1. 4. 1.

ist mir wohler.”). Ce n'est pas parce que le présent est plus fictif que le prétérit qu'il est plus approprié aux fictions de MNSG, mais c'est la nature de ses fictions elles-mêmes (leur statut d'hypothèses) ainsi que le choix d'une attitude discursive différente, qu'il ne fait qu'évoquer sans l'approfondir, qui motivent effectivement son emploi. (Ce n'est pas un hasard si l'écrivain d'ailleurs décrit mieux et plus précisément ses motivations négatives – non au prétérit – que positives – oui au présent – : c'est parce que les motivations positives supposeraient qu'il reconnaît dans l'emploi des temps une opposition de «registres» – pour reprendre un terme de Weinrich –, de types de textes, et qu'il n'est pas censé, en tant qu'écrivain, se tenir au fait des découvertes de la linguistique – en l'occurrence d'ailleurs postérieures à la rédaction de MNSG). Le caractère [+fictif]/[-fictif] n'est donc pas le fait des temps verbaux (cf. supra 1. 4. 2.) ; pas plus Hamburger, qui voit dans le prétérit la marque de l'épique, que Frisch, qui voit dans le non-prétérit (le présent) la garantie de la pure fiction n'ont raison : ce n'est pas le temps verbal, mais le pacte conclu entre l'énonciateur (l'auteur-narrateur) et le destinataire (narrataire-lecteur) qui décide du statut fictionnel ou réel de l'histoire racontée : la mention de roman sur la couverture du livre (=le pacte romanesque), la formule introductrice du conte, l'attestation de fictivité réitérée à chaque histoire pour MNSG. Un récit, une fiction peut s'écrire aussi bien au prétérit qu'au présent : ce qui change, ce sont les implications pour le traitement de l'histoire et pour l'attitude du lecteur. C'est le seul point où la position de Max Frisch me paraît contestable. Tous les autres arguments sont confirmés par l'analyse linguistique, c. à d. : (1) l'absence d'ancrage du prétérit ; (2) l'ouverture du présent sur l'avenir ; (3) le présent comme le meilleur temps de la communication entre le narrateur et le lecteur.

(1) [MNSG ist] eine Suche [...] Nicht in Richtung auf die Welt, sondern in Richtung auf das Ich. Nicht die Frage: Wie verhält es sich wirklich? sondern: Wie erleben wir. Daher die Not mit dem Imperfekt; ich schreibe keine Geschichten, sondern ein Erlebnismuster.

C'est probablement dans ce constat a priori étrange et opaque que Max Frisch se rapproche le plus des découvertes de la linguistique. Le prétérit se caractérise par l'absence d'ancrage (cf. supra 1. 5. 3.), le présent suppose au contraire l'articulation sur les données Je-Tu-Ici-Maintenant. Le prétérit est coupé du Je-Origine de l'énonciateur, le présent en est indissociable : ainsi, le prétérit mettra l'accent non pas sur l'énonciateur, mais sur l'événement rapporté, non pas, comme le formule Frisch, sur le vécu, la "trame de l'expérience", mais sur l'histoire (cf. Adam, 1990, p. 237, citant Roland Barthes : "*Le rôle du passé simple est d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience*" ; Benveniste, 1966 : 244 ; "*Le repère de l'aoriste est le moment de l'événement*". Bien que le prétérit recouvre, on le sait, passé simple et imparfait, il n'en demeure pas moins le temps de l'énonciation historique). C'est, me semble-t-il, à ce même constat que renvoie l'opposition PRÉT. /PRÉS. comme présence ou absence de décalage entre le procès et le JE-Origine : alors que le présent est en effet marqué du sème [+actuel] (cf. M. Pérennec, 1984, p. 47 : "*Le présent marque la coïncidence entre le repère par rapport auquel est situé le procès [le repère-origine] et l'instance d'énonciation, il implique donc l'actualité du procès pour l'énonciateur.*"), le prétérit est marqué du sème [+distancé] (id., p. 50 : On définira le prétérit "*comme une forme verbale traduisant une relation de non-actualité entre l'énonciateur et le procès et [on décrira] cette non-actualité comme un décalage entre le repère-origine et l'instance d'énonciation.*"). Max Frisch, intuitivement, reconnaissait cette distance qu'implique le prétérit entre le «dire» de l'énonciateur et son «dit», et c'est justement cela qu'il refusait.

(2) [Das Imperfekt unterstellt] Es war so oder so. Unwiderruflich. / [Mit dem Präsens] sind plötzlich Varianten möglich.

Le PRÉT. exclut l'idée d'une continuation du procès dans le >présent<, le PRÉS. implique une continuation du procès dans le >présent< (Confais, 1990, p. 38) : en d'autres termes : **le présent est ouvert à droite, sur l'avenir** – sur le possible ; le prétérit ne l'est pas. Les fictions de

MNSG sont hypothèses : elles se renvoient les unes aux autres, se confirment ou se contredisent ; le jeu des variantes a remplacé l'intrigue ; cette instabilité de l'histoire n'est admissible que si le narrateur abandonne de fait sa supériorité en savoir sur le lecteur, s'il renonce à organiser en un tout linéaire les différents événements, s'il abandonne l'ordonnance chronologique qu'instaure le prétérit au profit de l'ignorance de l'avenir, de l'expectative, de l'incertitude consubstantielles au présent. MNSG choisit le présent comme le temps du devenir, comme le temps de l'incertitude du temps vécu. Marthe Robert affirme dans son *Livre de lectures* (1977, p. 116) "*Il n'y a pas en littérature de «présent historique», là le présent tue l'histoire*", qui défend la conception du récit comme ce qui est advenu, conception aux antipodes de celle de Frisch dans MNSG. Le présent tue l'histoire, peut-être ... mais il ne tue pas le roman : c'est en tout cas le temps verbal idéal pour le Je de MNSG dont le rêve impossible aurait été de disparaître sans laisser de traces : "*Abzuschwimmen ohne Geschichte*" (p. 288, dernière page, conclusion de la dernière histoire de Gantenbein).

(3) **Der Leser muß mitmachen. (Antworten, p. 330)**

Le présent implique le lecteur, exige de lui une attitude «tendue», active. Alors que le prétérit, parce qu'il relègue l'histoire dans un passé lointain, désengage le lecteur, le présent sollicite au contraire ses réactions et sa participation. Parce qu'il est ancré (ou du moins, en fiction, simule l'ancrage) sur la situation d'énonciation, les données Je-Tu-Ici-Maintenant, le présent fait coïncider, se confondre, temps de la narration et temps de la lecture et donne au lecteur le sentiment qu'il assiste en direct à l'élaboration de la fiction. **Le présent transforme la communication différée qu'est l'écriture romanesque en communication (pseudo-)simultanée**⁹³. Notre littérature de fin de

⁹³ La télévision use – et abuse souvent – de cette garantie d'authenticité qu'est le direct, et de l'attrait qu'il exerce sur les spectateurs : parce que le direct signifie que tout peut arriver, que les événements ne sont pas enfermés dans un cours pré-établi, réglé et connu d'avance. Le spectateur d'un match de foot ne regardera pas le match avec le

vingtième siècle, qui s'écarte de plus en plus de la conception du récit comme «ce qui est advenu», et chercher à imposer celle, plus neuve, de «ce qui advient en ce moment», trouve dans l'emploi conjugué du Je et du présent les plus sûrs moyens de tirer le lecteur de sa passivité – l'«attitude de détente» de Weinrich –. Il faut, disait Nathalie Sarraute, "attirer coûte que coûte [le lecteur] sur le terrain de l'auteur", (=le narrateur. Sarraute, 1950, p. 76, repris chez folio Gallimard). Ou bien, ce qui est l'autre façon de voir, que l'auteur-narrateur renonce à ses prérogatives de romancier-démiurge. On a vu que, dans un roman en Je rétrospectif, ce renoncement pouvait n'être qu'un artifice de plus, un camouflage de l'autorité auctoriale. Dans MNSG, la rencontre, sur le lieu de la fiction, entre le narrateur et le lecteur est d'autant plus convaincante, que les fictions sont en suspens, ludiques, non définitives, apparemment permutable, et non pas enchaînées par les liens de la nécessité. (Dans son discours de remerciement pour avoir reçu le prix Schiller de littérature, Max Frisch parle, pour qualifier son travail d'homme de théâtre, qui rejoint et complète son travail de romancier, de "Dramaturgie für den Zufall [...], Dramaturgie des Unglaubens, [...] der Permutation" – GW 5, 368-369, opposée à la tradition de la "Dramaturgie der Fügung, [...] der Peripetie", id., p. 366). Chez Max Frisch, conscient au plus haut point de ce TU implicite inscrit dans tout acte d'écriture littéraire, le "lecteur modèle" d'Umberto Eco⁹⁴, le choix du présent

même intérêt s'il est retransmis en direct ou différé : dans le premier cas, tout est à jouer, et il peut partager les mêmes espoirs et les mêmes angoisses que l'équipe qu'il soutient, croire à son rôle de supporter ; dans le deuxième cas, tout est déjà joué, il est de facto exclu du cours qu'ont déjà pris, sans lui, les événements.

⁹⁴ Dans son discours "Öffentlichkeit als Partner", prononcé en 1958, Max Frisch, a écrit de très belles pages sur ce lecteur imaginaire, ce «lecteur modèle» que se forge tout écrivain ("Öffentlichkeit als Partner", GW 4, p. 251-252) : "*Der erste schöpferische Akt, den der Schriftsteller zu leisten hat, ist die Erfindung seines Lesers. [...] Was der Schriftsteller sich unter seinem Leser vorstellt, wieviel Treue er aufbringt zu diesem Du, das nie als leibhaftige Person auftritt und uns nie einen Brief schreibt, wieviel an Partnerschaft ich mir zumute und aushalte, wieviel an lebendiger Gegenseitigkeit, die mich widerlegt von Satz zu Satz und bindet, so daß ich mich immer wieder befreien muß, und die mich nach jeder*

apparaît doublement motivé : autant que le temps verbal des possibles, il est celui qui instaure la plus grande communication entre le narrateur et le lecteur.

Warum schreibe ich? Ich möchte antworten: aus Trieb, aus Spieltrieb, aus Lust. Ferner aus Eitelkeit; man ist ja auch eitel. Aber das reicht nicht für eine Lebensarbeit; das verbraucht sich an Mißerfolgen, und wenn es zum Erfolg kommt, verbraucht es sich an der Einsicht, wie unzulänglich vieles ist. Warum schreibe ich dennoch weiter? **Was sich nicht verbraucht, ist das Bedürfnis** (ebenso ursprünglich wie der Spieltrieb) **nach Kommunikation**; sonst könnte man ja seine Versuche in der Schublade lassen.⁹⁵

Je prendrai un seul exemple pour illustrer le changement d'attitude locutoire qu'implique, pour le lecteur, l'emploi du présent dans le récit. Soit la scène suivante, humoristique :

Lila vor dem Spiegel.

»Hergott«, sagt sie, »ich komme zu spät.«

Sie findet ihre Halskette nicht.

»Wie spät ist es denn?« fragt sie.

Sie wird immer zu spät kommen, das kann Gantenbein nicht ändern, aber sie wird nicht ohne Halskette kommen; da er insgeheim Ordnung gemacht hat, weiß er, wo ihre Kette liegt, und da er liebt, legt er sie an einen Platz, wo Lila sie findet.

»Du«, sagt sie, »–ich habe sie!«

So klappt es immer. Irgendwie. (77-78)

C'est ici le rituel manque de ponctualité de Lila qui est gentiment tourné en dérision (avec à l'arrière-plan, un Gantenbein qui veille, «ange gardien» silencieux et efficace, qui remédie à ses étourderies). **Le**

*Befreiung wieder in Frage stellt und mich eben dadurch zur Reife treibt, soweit sie mir je möglich ist, dies ist für den Schriftsteller eine Frage auf Gedeih und Verderb, eine Ehe-Frage mehr als eine Talent-Frage. [...] Er [der Leser/Partner] ist kein Untersuchungsrichter und keine Verliebte, sondern eine Instanz, eine unsichtbare [...] Wir nennen es einfach Öffentlichkeit, was da als fiktive Instanz vor uns steht, strenger und liebevoller zugleich als Freund oder Feind. [...] Öffentlichkeit ist Einsamkeit außen ! – in diesem Sinn: **Ich habe meinen Partner, den erfundenen, sonst niemand.**” (je souligne).*

⁹⁵ "Der Autor und das Theater", (1964), GW 5, p. 350.

présent fait du lecteur le véritable spectateur des événements, comme au théâtre (cf. infra, étude du rythme dans MNSG, la scène comme unité structurante), il lui offre une attitude active : il l'implique, en le faisant véritablement participer à l'action en direct, et non pas, comme le ferait le prétérit, en différé. La même scène, transposée, au prétérit :

Lila vor dem Spiegel.

»Hergott«, sagte sie, »ich komme zu spät.«

Sie fand ihre Halskette nicht.

»Wie spät ist es denn?« fragte sie.

Sie würde immer zu spät kommen, das konnte Gantenbein nicht ändern, aber sie würde nicht ohne Halskette kommen; da er insgeheim Ordnung gemacht hatte, wußte er, wo ihre Kette lag, und da er liebte, legte er sie an einen Platz, wo Lila sie fand.

»Du«, sagte sie, »–ich habe sie!«

So klappte es immer. Irgendwie. (77-78)

La rupture entre le titre, qui annonce un tableau (scène de genre = femme au miroir), et la scène elle-même, non pas tableau, mais récit ; la distance qu'instaure le prétérit entre le dit (les dialogues) et le dire (le texte narratif), le savoir que présuppose la perspective rétrospective, tout cela ôte, de fait, toute dimension humoristique à la scène et lui donne même (en raison, par ex., des prospectifs en «würde», à l'allure prophétique), une dimension presque solennelle. (Confais, 1990, p, 193. remarque qu'un récit humoristique – une blague – ne peut se raconter au prétérit⁹⁶). Le lecteur ne peut plus du tout sourire du geste de Gantenbein, parce qu'il attend la suite, parce qu'il se demande

⁹⁶ Effectivement : la blague exige de l'auditeur une attitude active, une réaction. Le rire, le fou-rire dans le meilleur des cas, ou l'exclamation "ah, elle est bien bonne!" – attestent le bien-fondé et la pertinence de l'histoire. D'où le sentiment de gêne qui peut parfois s'installer lorsque le silence persiste, après la chute : l'absence de commentaire ou de réaction renvoie nécessairement à un dysfonctionnement de la communication : manque d'humour ou de discernement de l'auditeur – il a compris, mais il n'a pas ri ou bien il n'a pas compris, et donc ne peut pas rire – ou bien preuve de l'incompétence du locuteur – qui a mal raconté ou mal choisi sa blague –, dans les deux cas, on y voit un raté de la communication.

où cette position de retrait, de volontaire effacement, va le conduire ; le prétérit focalise l'attention sur le texte, et non pas sur les effets produits par lui ; la phrase "*so klappte es immer*" n'est plus une conclusion ironique, mais sonne comme une menace, comme un constat d'avant la catastrophe... Le prétérit fait naître une attente de la suite, exige que l'anecdote se poursuive, qu'elle ait des retentissements et des implications, il crée un «suspense», en même temps qu'il rattache la scène à un avant-texte, à ce qui la précède ; alors que le présent institue un temps toujours neuf, toujours ouvert, toujours renouvelable. Le présent de MNSG isole chaque scène de ce qui la précède et de ce qui lui succède, fait d'elle chaque fois un tout, une «île» narrative (pour parodier Sartre parlant du passé composé dans l'Etranger de Camus). Le présent comme le temps de notre existence, de notre conscience⁹⁷ : *Die Uhren zeigen immer jetzt. Ein Schutz vor der Erinnerung und ihren Schlünden*", MNSG, p. 40.

5. 2. 3. L'INDÉTERMINATION TEMPORELLE

Et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver à tout prix une suite logique de causes et d'effets là où tout ce que la raison parvient à voir, c'est cette errance, nous-mêmes ballotés de droite et de gauche, comme un bouchon à la dérive, sans direction, sans vue, essayant seulement de surnager et souffrant, et mourant pour finir, et c'est tout...

Claude Simon, *Tentative de restitution d'un retable baroque*

⁹⁷ Les linguistes qui attribuent aux temps verbaux une signification subjective reconnaissent effectivement dans le présent le temps du sentiment de l'existence, dans le prétérit celui du souvenir. Cf Confais, 1990, p. 175, citant Brinkmann : "*Pour Brinkmann, le PRÄS est le temps de la conscience ou du sentiment de l'existence («Daseinsbewußtsein», «Daseinsgefühl») : même si le présent est objectivement éloigné du moment de l'énonciation, le PRÄS marque ce qui est conçu comme présent au sens matériel ou spatial du terme ([...] «vorhanden»). A l'opposé, le PRÄT signale que le procès n'est pas vécu subjectivement comme existant et qu'il fait partie du «souvenir»*".

Dans MNSG, le renoncement au temps linéaire, et l'instauration d'un temps circulaire entraîne le bouleversement de plusieurs catégories temporelles : celles de la durée, de l'ordre, de l'intervalle et de la fréquence.

5. 2. 3. 1. L'absence de durée

– Datation absolue et relative

MNSG rompt avec la tradition narrative parce qu'il renonce de façon ostentatoire à toute indication à notre temps des horloges, à toute datation absolue⁹⁸, mais également, et c'est ce qui le rend si atypique, à toute datation relative.

L'absence de datation absolue (c'est-à-dire l'absence de lien entre les faits rapportés et la place qu'ils occupent dans notre calendrier) est fréquente dans les romans, et même caractéristique du genre fictionnel : "[c']est un procédé littéraire, ou qui se veut tel, et qui, à la faveur d'une sorte de connivence ou de convention entre l'émetteur et le récepteur, n'entrave pas la réception, ne surprend même plus le récepteur, et souligne, par le vague qu'il laisse planer, le caractère fictionnel du texte"⁹⁹. Dans *Kassandra*, par exemple, le mythe exigeait qu'on se détourne délibérément de toute référence au temps historique, pour favoriser l'émergence d'un temps fondamental, qui sans renoncer complètement à nos unités de mesure habituelles (heures, mois, années), mettait en valeur les rythmes naturels, l'alternance des saisons, celle du jour et de la nuit. L'atemporalité cependant restait partielle : il était possible de reconstruire une datation relative, de calculer la durée que couvrait le récit : une après-midi pour R1, une quinzaine d'années pour R2. En revanche, il est impossible de reconstruire une temporalité linéaire,

⁹⁸ On trouve cependant une date, une seule, dans le roman : l'histoire du Piz Kesch, est, dès la première ligne, ancrée dans le temps référentiel : "*Das war 1942, ein Sonntag im April oder Mai [...]*", p. 48. Bien sûr, le narrateur se garde bien de nous dire combien de temps s'est écoulée entre cette histoire et la narration qu'il en fait...

⁹⁹ Robert de Dardel et Anne-Marie de Both-Diez, "L'ancrage du texte dans le temps absolu", *La Pragmatique des Temps verbaux, Langue française*, 1985/n°67, p. 126.

quelle qu'elle fût, pour MNSG. – On sait que le roman se déroule après-guerre (cf. note 8), dans les années 60 – cf. supra, discussion entre intellectuels avec mention du mur de Berlin, p. 109 –, mais sur combien de temps ? Il est impossible de jamais répondre à cette question.

Si le récit est défini par l'imbrication de deux temporalités : celle du temps raconté à l'intérieur du temps du raconter, MNSG n'est effectivement pas un récit : il n'a pas de temps raconté. Ou alors, il a autant de temps raconté(s) que d'histoires. On peut en effet, de façon ponctuelle, évaluer approximativement la durée d'une des histoires : la dernière fiction qui se rapporte à Gantenbein nous le montre père, du jour de la naissance de sa fille au jour où elle est devenue demoiselle ("*Frauülein*", p. 277) et qu'un jeune homme l'attend (p. 278) : Béatrice a-t-elle seize ans, ou dix-sept, ou dix-huit ? (Seul repère : elle va encore à l'école). Mais cette fiction n'est elle-même qu'une fiction parmi d'autres. Ce qui vaut pour les personnages des histoires vaut également pour le narrateur : combien de temps s'écoule entre le moment où le Je décide de partir en quête d'une histoire qui exprime son expérience, et la fin du livre ? Dans *Antworten*, p. 327, l'auteur Max Frisch précise qu'il a mis trois ans à écrire son roman ; mais aucune indication de ce genre n'est jamais donnée dans le roman. Les événements décrits s'étendent certes sur plusieurs semaines, voire plusieurs mois. Mais combien d'années : une seule ? Deux, trois, cinq, dix ? Il est impossible de jamais savoir. Il n'y a pas une durée clairement délimitée, qui subsume le roman et qui couvre l'ensemble des fictions du Je .

– L'absence de sommaires

MNSG nous met face à une multitude de micro-récits qu'il est impossible d'agencer de manière linéaire. A l'alternance familière d'un rythme lent (les scènes) et d'un rythme rapide (les sommaires), MNSG substitue en effet une succession de scènes et d'ellipses. De façon systématique. Des ellipses totales, indéterminées, véritables blancs, qui font de chaque scène a priori une unité autosuffisante, une authentique île narrative. Aucune indication adverbiale temporelle ne vient jamais préciser la durée de l'ellipse : c'est une question qui reste en suspens...

Ce renoncement est un bouleversement inouï. De même qu'un texte ne peut être écrit sans coordonnants, parce que c'est de leur choix et de leur présence que découle la progression logique du texte, le roman traditionnel, basé sur une intrigue, ne pouvait se passer de sommaires : ce sont eux qui instituaient la cohésion temporelle narrative. Les sommaires parce qu'ils condensent en quelques lignes (ou quelques pages) le temps raconté (plusieurs heures, jours, mois, années)¹⁰⁰, assurent en effet dans le roman réaliste une fonction de transition, en ce qu'ils informent le lecteur de ce qui se passe entre deux scènes. Certes, ces événements – cette période – ne sont pas jugés dignes d'être racontés exhaustivement, mais on ne renonce pas pour autant à les passer complètement sous silence, par respect de l'enchaînement narratif. À défaut de sommaire, on se contente d'une modeste indication adverbiale, un complément de temps qui précise la durée ainsi élidée : c'est alors une ellipse déterminée¹⁰¹ : *nach einer Woche, einem Monat, einem Jahr...* MNSG substitue aux sommaires et aux ellipses déterminées le blanc des ellipses indéterminées.

Si le roman renonce complètement à cette forme classique de narration synthétique qu'est le sommaire, en tant que forme de coordination, il l'emploie cependant, à deux reprises. Il suffit de les examiner pour comprendre l'importance qui est dévolue à ces deux sommaires, importance proportionnelle à leur caractère exceptionnel.

Les deux sommaires sont en rapport avec le personnage d'Enderlin et raccourcissent de façon spectaculaire plusieurs dizaines d'années : le

¹⁰⁰ Genette, 1972, p. 130, donne comme définition : "narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détail d'actions ou de paroles".

¹⁰¹ Les catégories définies par Genette sont des concepts très utiles, mais dont les frontières sont, naturellement (n'est-ce pas le cas de nombreuses catégories ?), très proches, et mouvantes : ainsi entre le sommaire et l'ellipse déterminée, qui tous deux concernent la condensation du temps raconté (*Zeitraffung* selon G. Müller). Où commence l'ellipse, où s'arrête le sommaire ? Je considère qu'on ne peut parler de sommaire qu'au-delà de l'unité "phrase". En présence non plus d'une phrase complète, mais d'un CCT, je poserai qu'il s'agit alors d'une ellipse déterminée.

premier, déjà mentionné, cf. supra 4. 1. 3., retrace l'évolution d'un amour, des débuts exaltés à une fin désenchantée (cf. p. 114-117/121-124) ; il se clôt sur ces mots : *Vergangenheit ist kein Geheimnis mehr, die Gegenwart ist dünn, weil sie abgetragen wird von Tag zu Tag, und die Zukunft heißt Altern...* (p. 124).

Le deuxième sommaire se penche également, avec la même désillusion, sur le temps qui passe. Ce n'est plus la dégradation de l'amour qui est traitée, mais celle qu'inflige au corps et à l'âme le vieillissement (p. 143-144 : trente ans expédiés en deux pages – de quarante à soixante-dix ans et plus). Le deuxième sommaire retrace sans indulgence la déchéance physique, l'exclusion progressive du cercle des bien-portants et des vivants. La description est pessimiste, le vieillissement vu sous son angle le plus noir. Les deux premières décennies (de 40 à 60 ans) sont résumées avec force détails et précisions, et écrites au présent ; la dernière, écrite au futur, est survolée plus rapidement – l'année de la parution de MNSG, en 1964, Max Frisch avait 53 ans –. Le texte fonctionne sur l'itération (*Wenn-Sätze*), la répétition systématique des deux adverbes temporels opposés (*Noch* et *Schon*) qui circonscrivent chaque événement décrit de manière implacable, le fermant à gauche (*schon* : la limite – de la jeunesse, la vie qui valait la peine d'être vécue parce qu'elle n'était pas encore que répétition – est dépassée) et surtout à droite (*noch* : la limite – la mort, la totale décrépitude ? – n'est pas encore atteinte, mais elle se rapproche chaque jour un peu plus). Le sommaire énumère ainsi : l'approche de la cinquantaine, les dents et les yeux qui jaunissent (*Die Zähne erschrecken ihn, auch die Augen : alles Weiße wird aschig oder gelblich. So weit ist es schon.*), les poches sous les yeux, la calvitie naissante (*Die schlaffe Haut und die Taschen unter den Augen, wenn er beim Rasieren gezwungenermaßen in den Spiegel schaut, noch erscheint alles nur als ein Zeichen vorübergehender Müdigkeit. Er weigert sich, darüber zu erschrecken. Die Haare fallen nicht aus, sie fallen nur flacher, und was wächst, ist die Stirn; noch braucht man es nicht eine Glatze zu nennen.*) ; les défaillances, la fatigue du corps et le recours aux médicaments pour se maintenir en forme (*Das Gesicht wird lebendiger als der Körper,*

persönlicher von Jahr zu Jahr, sozusagen bedeutend, *wenn* es nicht müde ist, und müde ist es *oft*. Er verheimlicht es, *wenn* er müde ist, nach Kräften, *wenn* **nötig** mittels Pillen. **Noch ist es nicht soweit**, daß er sich nach dem Mittagessen hinlegen muß. Aber all dies wird kommen.) ; le sommet de la carrière professionnelle (**Noch** arbeitet er voll. Das schon. Er leistet sogar mehr als früher, weil die Erfahrung ihn erkennen läßt, was nicht gelingen kann, und beruflich kommt die beste Zeit.) qui sonne également l'heure du déclin et de la relève (Und es wird kommen, was er fürchtet: daß man ihm mit Respekt begegnet. Respekt vor seinen Jahren. Man wird ihn sprechen lassen, weil er älter ist, und da hilft keine Kameraderie, kein Buhlen um die Jungen. Sie werden immer jünger. Sie hören aus Höflichkeit zu und sagen immer seltener, was sie denken.) ; l'attention et la déférence des plus jeunes comme autant de preuves de son âge avancé (Er wird sich bemühen um [die Jungen], gleichzeitig sich weigern, *wenn* man ihm den Mantel halten will, und eingehen auf ihre Unerfahrenheit und auf ihre verstiegenen Erwartungen. Man wird ihn rührend finden, auch etwas lästig, ohne daß er's bemerkt.) ; le cap des soixante ans et des soixante-dix ans est passé grâce aux progrès de la médecine (Und vielleicht wird es noch siebzig, ja, dank der Mittel moderner Medizin.) ; et le présent qui reste à Enderlin devenu vieil homme, témoin vénérable, hors-jeu et exclu, immobile (Die Jungen (Vierzigjährige) werden untereinander streiten, während er daneben sitzt in Verschonung. Seine Ansichten sind nicht mehr zu ändern.) n'est autre qu'un quotidien rétréci, répétitif (Er wird **täglich** einen Spaziergang machen vielleicht mit einem Stock, jedenfalls mit einem Hut, **täglich** die Zeitung lesen, um nicht in der Vergangenheit zu spazieren.). Son temps est passé, il est derrière lui, il ne lui reste que la monotonie et les bavardages séniles (Gegenwart? Er weiß, wie es zu dieser Gegenwart gekommen ist. **Manchmal** wird er erzählen von seinen persönlichen Begegnungen mit Männern, die diese Gegenwart herbeigeführt haben, von seiner Zeit, die Geschichte ist, **jedesmal dasselbe** ...). Le sommaire se conclut sur cette question brutale, abrupte : **Warum hat man sich nicht erhängt?**

On le voit : aucun des deux sommaires n'assure une fonction de transition, ni ne renvoie à un contenu narratif de second ordre, et pour

cette raison, condensé¹⁰² ; ce qui est ici résumé ne veut pas être passé sous silence, mais mis en relief ; par la communauté de leur thème autant que par leur caractère exceptionnel, ces deux sommaires acquièrent une importance et un poids tout particuliers et se détachent clairement des autres micro-récits. Parce qu'ils synthétisent, par l'accélération et par l'itération, des dizaines d'années, ils ne retiennent du temps que ses méfaits et ses outrages. Ils trahissent et mettent ainsi à nu l'obsession du narrateur : la peur de vieillir, la peur de la répétition, l'impossibilité d'échapper au temps qui passe.

5. 2. 3. 2. L'ellipse : la question de l'ordre et de l'intervalle temporels¹⁰³

Pas plus que de dates, il n'y a de repère relatif initial dans MNSG : en dehors des histoires/unités narratives composées de plusieurs scènes¹⁰⁴, pour lesquelles une micro-chronologie peut être observée (*am andren Morgen, am andren Tag*), il n'y pas de point-origine à partir duquel

¹⁰² A titre d'exemple, je citerai ces quelques lignes, tirées de *Jane Eyre*, qui montrent parfaitement la fonction de condensation d'événements de second ordre, et surtout de coordination du sommaire traditionnel. Le chapitre X s'ouvre ainsi sur ces mots : "Jusqu'ici, j'ai rapporté en détail les événements de mon insignifiante existence. Aux dix premières années de ma vie j'ai consacré presque autant de chapitres. Je n'ai pas l'intention, toutefois, d'écrire une autobiographie complète, je ne ferai appel à ma mémoire que dans la mesure où je sais que ses réponses présenteront quelque intérêt. Je vais donc passer à peu près sous silence les huit années qui suivirent : quelques lignes vont suffire à faire la liaison nécessaire." (Ch. Brontë, *Jane Eyre*, trad. de Charlotte Maurat, 1964, Le Livre de poche, p. 123). Suit un sommaire de deux pages qui résume les huit années.

¹⁰³ Deirdre Wilson et Dan Sperber montrent l'importance de l'intervalle dans le calcul de la référence temporelle, dans leur article "Pragmatique et temps", *Langages* n°112, Jacques Moeschler éd., *Temps référence et inférence*, Larousse, décembre 1993, p. 8-24.

¹⁰⁴ On se rapportera à une unité narrative qui s'étend sur plusieurs dizaines de pages : par ex. l'histoire de la licorne et de la jalousie de Gantenbein-Philémon, p. 148-180, une des plus longues du livre, dont les séquences sont clairement délimitées par des indications temporelles adverbiales : *Ich sitze am Kamin, Mitternacht* (148), *Einmal (kurz darauf)* (150), *am andren Morgen* (154), *am Abend, Donnerstag* (155), *Am andren Morgen, Freitag* (156), etc... Bien que la chronologie factuelle soit reconstituée, on observe là aussi l'absence de repère initial ancré sur une chronologie externe au texte.

pourrait être reconstituée une chronologie des événements, il n'y a pas d'adverbes temporels qui permettent de reconstituer une macro-structure narrative.

C'est le règne de l'ellipse indéterminée : d'où l'impression de décousu, de chaos, d'illogisme, dont ne peut se défendre le lecteur. Ce qui serait la norme au théâtre ou au cinéma – on ne justifie pas un changement de lieu, de temps, de personnage ni sur la scène, ni à l'écran, on change, c'est tout, et le spectateur ne se pose pas la question de savoir comment on passe d'un décor à l'autre, d'un plan à l'autre... – est ressenti dans un roman comme une entorse à la tradition narrative. – On reconnaît là sans doute l'influence et l'expérience du Max Frisch dramaturge. Ainsi lorsqu'on examine ces trois unités narratives, que je choisis en raison de la référence explicite au théâtre :

A) [Im Wagen, Lila fährt, Gantenbein auf dem Beifahrersitz, ein Bewunderer Lilas – ein «hingerissener» Doktor – sitzt hinten :]

Ich sitze neben Lila und sehe eine Hand auf ihrer Schulter, eine Hand, die von hinten kommt, voll Verständnis für Lila und sie tröstet über eine blöde Kritik in der Presse. Es wäre harthherzig, wenn ich ganz und gar schweigen würde; die Kritik war wirklich sehr ungerecht-witzig, und ich lege meine Hand, die blinde, auf die andere Hand, die schon seit der Gedächtniskirche auf ihrer schwachen Schulter liegt, und sage: Mach dir nichts draus! Wir fahren schweigsam.

Usw.

B) Was ich im Theater gelernt habe:

Ein Schauspieler, der einen Hinkenden darzustellen hat, braucht nicht mit jedem Schritt zu hinken. Es genügt, im rechten Augenblick zu hinken. Je sparsamer, umso glaubhafter. Es kommt aber auf den rechten Augenblick an. Hinkt er nur dann, wenn er sich beobachtet weiß, wirkt er als Heuchler. Hinkt er immerzu, so vergessen wir's, daß er hinkt. Tut er aber manchmal, als hinke er ja gar nicht, und hinkt, sowie er allein ist, glauben wir es. Dies als Lehre. [...] **und dies ist es, was die Kunst der Verstellung wiederzugeben hat: die überraschenden Augenblicke, nur sie.** Plötzlich daran erinnert, daß dieser Mann ja hinkt, sind wir beschämt, sein Übel vergessen zu haben, und durch Beschämung überzeugt, so daß der Versteller eine ganze Weile nicht zu hinken braucht; er mag es sich jetzt bequem machen.

C) Eine alte Leidenschaft von Gantenbein, so nehme ich an, ist das Schach.
Und auch das geht ohne weiteres.
Hast du gezogen? frage ich.
Moment, sagt mein Partner, Moment!
Ich sehe und warte.
Ja, sagt mein Partner, ich habe gezogen.
Nun?
B 1 x A3, meldet mein Partner.
Also mit dem Springer! sage ich, und vor allem Partner, die noch nicht dran
gewöhnnt, daß ich das Brett im Kopf habe, sind meistens verdutzt, wenn ich,
meine Pfeife stopfend, sage: Also mit dem Springer. [...] ich zünde jetzt die
Pfeife an, während ich sage:
F 8 x B 3.
Mein Partner hat gehofft, ich habe meinen Läufer vergessen, und ist beschämt;
dadurch büßt er nicht bloß seinen Springer, sondern sein gutes Gewissen, ich
seh's, er beginnt zu pfuschen.
Nun, fragt Lila, wer gewinnt denn?
Gantenbein! sagt er, die Stimme so heiter wie möglich, aber nervös, ich sehe
seine Finger, heimlich zählt er die Figuren, er kann's nicht fassen. (92-93)

A et C renvoient au niveau des personnages. B relève du narrateur et du
commentaire évaluatif. Le fait que les séquences narratives soient
simplement juxtaposées crée de facto une ambiguïté. Ainsi, face aux
deux énoncés :

L'enfant a pleuré. Son père l'a frappé.

Trois possibilités s'offrent au décodage :

- L'enfant a pleuré et ensuite son père l'a frappé.
- L'enfant a pleuré et donc son père l'a frappé.
- C'est parce que son père l'a frappé que l'enfant a pleuré.

L'ordre temporel et causal peut fonctionner dans les deux sens – bien
que notre expérience du monde nous fasse opter de préférence pour la
troisième interprétation –. De même, les ellipses interdisent ici de
déterminer :

– l'ordre temporel : la scène dans la voiture précède-t-elle la scène du jeu
d'échecs, ou est-ce l'inverse ? Logiquement, les deux possibilités sont
envisageables : A s'est produit avant C, ou C s'est produit avant A.

– si l'on admet, bien que rien ne permette de privilégier cette interprétation plutôt qu'une autre, que A précède C, et que la consécution narrative respecte la consécution temporelle, il est en tout cas impossible de **calculer l'intervalle temporel** entre les deux scènes. Elles peuvent s'être déroulées le même jour comme être séparées de plusieurs semaines¹⁰⁵. Nous pouvons évaluer approximativement la durée de A ou de C (l'unité de temps peut varier de la minute à l'heure). Nous ne pouvons pas inférer, même sans aucune précision, la durée de l'intervalle qui sépare A de C. Genette dans *Figures III* remarquait que l'étude de la durée ne pouvait se faire qu'au niveau macroscopique, et restait forcément dépourvue de rigueur dès lors qu'on se trouvait confronté à un micro-récit¹⁰⁶. Dans MNSG, en raison de l'élimination systématique de la question de l'intervalle, c'est l'inverse qui se produit. La seule reconstitution temporelle possible est de l'ordre du segment narratif, et elle est donc, nécessairement, imprécise.

– Existe-t-il une **logique dans la succession de ces séquences** ? Quel rapport entre un retour en voiture et une partie d'échecs ? L'évaluation B se rapporte-t-elle à A ou à C ? Est-elle la conclusion de ce qui précède ou l'introduction de ce qui suit ? Ou les deux ? Ou encore : B ne renvoie-t-elle à aucune de ces scènes en particulier, mais à l'ensemble du roman en général ? En l'absence de lien causal explicite, le choix reste ouvert.

¹⁰⁵ Dans le langage ordinaire, et face à des énoncés simplement juxtaposés, il est possible, si l'on reconnaît une relation de causalité entre les énoncés, de calculer l'intervalle en fonction de notre connaissance du monde et de notre savoir encyclopédique. Ainsi, face à

(i) *Jean a laissé tomber le verre. Il s'est cassé.*

(ii) *Ils ont planté un gland. Il a poussé.*

On sait que l'intervalle est différent pour (i) et (ii) : de l'ordre de la seconde pour (i), de plusieurs années pour (ii). Ex de Sperber et Wilson, art. cit.

¹⁰⁶ Genette (1972), p. 123-124 : "L'analyse détaillée [des variations de durée] serait à la fois harassante et dépourvue de toute véritable rigueur, puisque le temps diégétique n'est presque jamais indiqué (ou inférable) avec la précision qui y serait nécessaire. L'étude [des effets de rythme] ne trouve donc ici quelque pertinence qu'au niveau macroscopique, celui des grandes unités narratives, étant admis que pour chaque unité la mesure ne recouvre qu'une approximation statistique."

B traite de l'art de la dissimulation au théâtre comme de l'art de l'économie, et de la pertinence : ce peut être une clé pour l'interprétation de MNSG, et une justification de l'utilisation systématique des ellipses ; Max Frisch transposant sur le plan romanesque cette loi de l'art du théâtre. Ne sont narrés que les événements étonnants ("*die überraschenden Augenblicke, nur sie*"), le reste, ce qui se passe entre les scènes est écarté de la narration comme superflu. B est alors une digression du narrateur qui renvoie au principe de construction de MNSG. Mais B peut également être compris comme la liaison thématique entre A et C : comme au théâtre, il s'agit pour Gantenbein de reconnaître les moments où jouer son rôle convainc sans réserve possible son entourage ; dans A comme C, Gantenbein tient à la perfection son rôle d'aveugle, et déconcerte et déjoue ce faisant ses adversaires : l'admirateur zélé de Lila comme le joueur d'échecs. Dans les deux scènes, ils se retrouvent confondus (A : *Wir fahren schweigsam* / B : *er ist beschämt, er büßt sein gutes Gewissen*) d'avoir voulu exploiter la cécité de Gantenbein, et le faux aveugle triomphe. Le commentaire B institue donc une sorte de liaison thématique entre A et C. Dès lors, peu importe que A précède C, ou l'inverse ; peu importe l'intervalle de temps qui s'est écoulé entre les deux scènes. Les deux scènes sont apparentées par leur contenu. **La succession n'est pas arbitraire ni immotivée, simplement, c'est une logique associative – qu'il appartient au lecteur de découvrir – qui supplée à l'absence de lien causal et/ou chronologique.**

On comprend mieux le désarroi et les griefs des premiers lecteurs de MNSG : l'ellipse, le principe de non-coordination systématique, font que chaque unité narrative n'est liée aux autres que par le travail interprétatif du lecteur. Au lieu de suivre un parcours guidé et clairement jalonné par le narrateur, le lecteur est contraint de trouver ses repères lui-même : la liaison associative reste toujours implicite. C'est au lecteur de l'anticiper et de la reconstruire. MNSG est donc un texte résolument ouvert : il compte autant d'espaces blancs, d'intervalles à

remplir (le nombre des ellipses est égal au nombre des histoires, moins une), que d'espaces pleins. Le lecteur, qui attend que le narrateur le prenne par la main, peut à bon droit se sentir floué, et ne voir dans cette succession d'histoires que simple coq-à-l'âne. Ainsi Werner Stauffacher, art. cit., (1967, 592) : *"Les poètes sont menteurs, d'après Friedrich Nietzsche ; ils doivent l'être, paradoxalement, pour communiquer leur «vérité» [...]. Le mensonge nécessaire, pour Frisch, n'aurait-il pas été de nous montrer le chaos des fictions, l'inconsistance de la vie humaine, l'angoissante recherche de l'identité – d'une façon moins chaotique, moins inconsistante, plus évidente ? [!!]"*, je souligne¹⁰⁷. Le Lecteur Modèle de MNSG ne doit justement point attendre qu'on lui montre le chemin ; il doit accepter que la cohérence ne soit pas aussitôt visible, il doit être résolument actif, pour actualiser ce qui n'est pas exprimé explicitement. *"Der Leser muß mitmachen"*, disait Max Frisch de son roman. Hors coopération, hors participation active du lecteur, point de salut pour MNSG : la logique associative, contrairement à la logique chronologique, ne coule pas de source.

¹⁰⁷ Umberto Eco, parlant des auteurs dirigistes, des lecteurs passifs et des textes fermés, écrit dans *Lector in fabula*, Grasset, Le Livre de poche, coll. Biblio, 1985, p. 70 : *"Certains auteurs cernent avec sagacité sociologique et prudence statistique leur lecteur modèle [...]. Pour parler comme les publicitaires, ils se choisiront un target, une «cible» (et une cible, ça coopère très peu, ça attend d'être touché). Ils feront en sorte que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soient ce que le lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre. Ils viseront à stimuler un effet précis ; pour être sûrs de déclencher une réaction d'horreur, ils diront avant : «Il se passa alors quelque chose d'horrible.»"* (target souligné dans le texte, caractères gras par moi). Le lecteur modèle de Max Frisch pour MNSG est à l'opposé de ce consommateur passif.

5. 2. 3. 3. La contamination du singulatif par l'itératif

On retrouve cette logique de l'analogie dans l'usage atypique que Max Frisch fait de la scène : le plus souvent souvent, en effet, une scène renvoie, à la fois, et en même temps, à une référence singulative (Genette, 1972, p. 146 : "*Raconter une fois ce qui s'est passé une fois*") et itérative (ibid., p. 147 : "*Raconter [...] en une seule fois ce qui s'est passé n fois*") ; par la loi de l'analogie, ce qui se passe une fois est toujours l'écho ou l'anticipation d'une autre fois, comme si jamais un événement ne pouvait avoir d'occurrence singulière, mais n'était qu'un maillon dans une chaîne de multiples occurrences semblables et comparables. A l'absence d'ordre, de durée, d'intervalle vient donc s'ajouter cette nouvelle indétermination. Le temps linéaire, par ce flottement continu des histoires du Je, cette perpétuelle oscillation entre une fois et toujours, subit donc une irréversible et profonde altération.

C'est Gérard Genette qui, le premier, s'est intéressé de près aux variations de «Fréquence» dans *Figures III*, en démontrant brillamment l'importance du récit itératif dans le récit proustien : l'originalité de la *Recherche*, dit-il, c'est d'avoir substitué à l'alternance traditionnelle scène/sommaire, celle de l'itératif et du singulatif (id., p. 170). Dans MNSG, on observe également cette inversion qualitative des fréquences qui caractérisait la *Recherche* : une dominance de l'itératif, au détriment du singulatif. Mais plutôt que de parler d'alternance, il faudrait parler d'enchevêtrement, de mélange et de confusion des deux types de fréquence, qui interdit de fait qu'on assigne à l'histoire-scène aucune référence temporelle stable. On objectera qu'un événement ne peut, à la fois, être unique et pluriel. Genette, citant quelques passages de la *Recherche* où la confusion singulatif/itératif ne peut être levée, écrit ainsi : "*Le récit passe sans crier gare d'une habitude à un événement singulier comme si [...] l'habitude pouvait devenir, voire être en même temps un événement singulier – ce qui est proprement inconcevable et désigne [...] un lieu d'irréductible irréalisme*". (id., p. 175, souligné dans le texte). Et cette objection vaut effectivement pour un roman réaliste. Mais elle ne

vaut plus pour MNSG : le roman parce qu'il place explicitement ses histoires dans un espace imaginaire, peut sans dommages entretenir et nourrir cette équivoque.

On va voir que cette suspension d'une frontière nette et irréductible entre le singulier et le pluriel temporels s'accomplit de deux manières : d'une part, par une contamination par l'itératif des scènes singulières, qui les envahit au point de leur faire perdre toute individualité. D'autre part, et c'est en cela que MNSG est profondément original et se démarque de toute tradition, par l'usage méthodique de la répétition : une même scène, une même histoire, sera racontée plusieurs fois, avec les mêmes mots, et d'infimes variations.

On a vu que MNSG substituait les ellipses aux sommaires : il ressort de cet échange que la seule unité narrative qui rythme le roman est la scène¹⁰⁸. La scène est le type de séquence narrative qui – si l'on excepte les dialogues – tend le plus à faire coïncider temps du raconter et temps raconté, à se rapprocher de l'isochronie. L'écrasante majorité des histoires du Je de MNSG pourrait très bien (à condition d'augmenter la part des dialogues) fonctionner comme scènes de théâtre, comme scénarios pour un film à sketches. A propos d'Homère et de Cervantes, Alfred Döblin écrivait en 1917 : *»Hier stehe ich, hier sterbe ich!« spricht jede Seite. Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nichts.*¹⁰⁹ Un test d'aptitude qu'on peut sans préjudice appliquer à MNSG : pour ne prendre que le premier tiers du livre, défilent comme saynètes : l'achat par Gantenbein de lunettes noires (23-25) ; sa première sortie d'aveugle, son accident et la rencontre avec Camilla Huber (26-31) ; la soirée où l'on félicite Enderlin d'avoir été invité à tenir une conférence à Harvard (36-38) ; la visite médicale de contrôle de G. pour obtenir un certificat de non-voyance (38-43) ; G. au café regardant les

¹⁰⁸ Exception faite des récits-contrastes et histoires pour Camilla.

¹⁰⁹ Alfred Döblin, "Bemerkungen zum Roman" [1917], in *Theorie des Romans*, Reclam UB 9534, p. 78.

femmes derrière ses lunettes noires (43-44) ; G. va chercher Lila à l'aéroport (74-77) ; Lila se maquille avant de sortir et ne trouve pas son collier de perles (77-78) ; soirée chez les Gantenbein, première version de leur rencontre racontée par Lila (78-80) ; Lila et G. au restaurant (80-81) ; Lila chez la couturière essayant des robes (83-86) ; G. spectateur aveugle d'une répétition de théâtre de Lila (86-89), etc, etc... Des scènes qu'on peut très bien imaginer représentées au théâtre. Mais l'équivalence serait partielle, et la représentation dramatique, parce qu'elle *actualiserait* le texte, suspendrait justement l'ambiguïté temporelle que le roman entretient constamment, entérinerait ce qu'il s'attache à contester : l'individualité du moment¹¹⁰. Le présent d'une mise en scène exclut l'itératif, alors que MNSG exalte la polysémie du présent, son double statut temporel d'actualité et d'intemporalité. On a en effet, pour chacune des scènes, une double interprétation :

1) il s'agit du présent de reportage, qui fait coïncider temps du procès, t_0 (temps de l'énonciation) et temps de référence. (C'est le seul présent possible au théâtre).

2) il s'agit du PRÉS. générique, des vérités générales, pour lequel t_0 coïncide avec le temps de référence, avec le temps de procès qui vaut pendant, avant et après t_0 : un présent que je qualifierai ici d'itératif.

– Le présent des histoires de MNSG n'est jamais un présent historique ou narratif (temps du procès antérieur à t_0 ; mais temps de référence coïncide avec t_0), puisque Max Frisch refuse toute perspective de rétrospection –.

Comment trancher ?

¹¹⁰ Frisch a conçu, sur le plan dramaturgique, un équivalent à MNSG, qui s'attache également à illustrer le principe des possibles et des variations : il s'agit de *Biographie : Ein Spiel*, joué pour la première fois en 1968. Mais cette tentative s'est avérée un échec : Frisch note dans son T2 : "*Stück aufgeführt, BIOGRAPHIE EIN SPIEL, mit vierfachem Sieg der Bühne [...] über den Autor; er bestreitet die Fatalität, die Bühne bestätigt sie – spielend*", GW VI, 103. "*Sobald gespielt wird, und sei die Variante-Szene noch so kurz, gilt es als geschehen. Macht des Theaters. Der fiktive Charakter (»Ich stelle mir vor«) ist in der Erzählung leichter zu sichern – was ich nicht erwartet habe.*" (M. Frisch, cité par Petersen, 1989², p. 142).

L'examen des indications temporelles adverbiales permet dans un premier temps de dissiper l'ambiguïté : elles affinent et précisent l'information véhiculée par le temps verbal¹¹¹. On interprétera alors la scène comme singulative ou itérative en fonction de la nature de ses compléments de temps. Ainsi, on opposera les scènes introduites par les situatifs ponctuels comme *einmal* (106, 132, 135, 137, 139, 142, 216, 252, 258 etc), *eines Tages* (168, 276...), *eines Abends* (148, 278...), la conjonction de subordination *als* (263, 281...), *heute* (99...), *gestern* (109...), *am andren Tag* (100, 201...), *am andren Morgen* (132, 156, 263...) aux scènes explicitement itératives : *manchmal* (78, 80, 95, 97, 126, 134...), *Wenn...* (80, 94, 148...), *immer* (74, 77, 89, 97, 197, 279...), *nie* (75...), *jedes Mal* (74...), *ab und zu* (89...), *meistens* (197...), *nachmittagelang* (83), etc... Mais on s'aperçoit vite que cette répartition en deux sous-ensembles distincts est impossible : le plus souvent, il n'y a pas distribution exclusive, mais concomitance des deux types d'indications temporelles. Ainsi la scène suivante :

(Enderlin, qui se croyait, à la suite d'une méprise, malade incurable, et pensait n'avoir plus qu'un an à vivre, a dépassé le cap de l'année fatidique et organise une fête en cet honneur)

Einmal ein Fest :

Niemand weiß den Anlaß, auch Burri nicht, der verspätet **wie immer** («Ich hatte grad noch eine Geburt») immerhin gekommen ist, ein ausgelassenes Fest,

¹¹¹ Weinrich a consacré un chapitre entier de son *Tempus* aux régularités distributionnelles des adverbes temporels et des temps verbaux, et démontré l'existence d'une combinatoire temporelle privilégiant certaines alliances plutôt que d'autres. Il décrit les CCT comme assumant une fonction d'expansion par rapport aux TV : "Les formes temporelles (verbales), comme tous les signaux syntaxiques, ont [...] pour fonction d'opérer un pré-classement grossier du monde, et d'ordonner sous l'angle de la communication tous les objets qui s'y prêtent. Quand aux classements plus fins que requièrent la plupart des situations, ce sont d'autres signes linguistiques, dépourvus de leur part de cette récurrence que nous avons dite obstinée, qui en ont la charge. Essentiellement, dans le cas des temps, certains adverbes, conjonctions et propositions. Le rapport qu'ils entretiennent avec les temps peut être défini comme une *expansion* : remplissage sémantique d'un cadre syntaxique donné, qui a pour effet de rendre plus précis le sens du morphème syntaxique." (Le Temps, op. cit., p. 271, souligné dans le texte)

Damen in Abendkleidern lagern sich auf dem Parkett, ein geistreicher Hahn im Korb (Siebenhagen ?) mit verschränkten Beinen, im Garten wird getanzt, Ständerlampen, der giftgrüne Rasen unter Ständerlampen, Burri im Smoking, er ist auf den Witz hereingefallen, der einzige, der den Anlaß hätte erraten können, der Orakel-Doktor –

Das Jahr ist vorbei.

Enderlin, der Gastgeber, hat sich ein Haus gekauft mit Garten und Schwimmbecken, das erleuchtet ist, und eben wird eine junge Dame hineingeworfen, ihre Schreie, weil's kalt ist, ein kolossaler Spaß, scheint es; nur Burri, der Geburtshelfer im Smoking, steht so herum und hat Hunger, Plattenmusik »Rien de rien, non, je ne regrette rien«, [!] während Burri sich von Resten bedient und noch immer nicht begreift, was das soll. Freunde mit glasigen Augen und verschobener Krawatte, ein Paar umschlungen auf dem Diwan, Enderlin draußen in einer Hängematte, **Enderlin im Alter von 42 Jahren und 11 Monaten und 17 Tagen genau**; sein Kater darüber, daß er derselbe geblieben ist –

Also altern!

Morgengrauen – (p. 142)

L'adverbe introducteur de la scène ne laisse aucun doute sur son caractère ponctuel : "*einmal*" marque certes l'indétermination de la localisation temporelle, mais également sa singularité. L'âge d'Enderlin, précisé avec minutie, au mois et au jour près, souligne de même l'individualité de ce moment, forcément unique, forcément différent de celui qui précède et de celui qui suit. Et cependant, face à ces repères singulatifs irréductibles, le déroulement de la scène (=la fête) apparaît rituel et immuable, comme si rien de neuf ni d'original ne se produisait et que chaque incident était déjà connu et prévu de toute éternité, déjà vécu. Même l'exceptionnel devient ici routinier : la mise au monde d'un être humain, (*ich hatte grad noch eine Geburt*), est évoquée en passant, placée entre parenthèses, pour justifier l'arrivée tardive de l'un des invités. Le retard de Burri, quel qu'en fût la cause, ne perturbe en rien le fonctionnement impeccable de cette fête bourgeoise, est une anicroche prévue et prévisible, qui s'inscrit dans une longue tradition de retards (*wie immer*). C'est cependant, plus que cette précision anecdotique, l'emploi systématique de l'article indéfini, le renoncement à toute détermination personnelle qui crée, dans ce passage, le sentiment de

déjà vu : seuls sont nommés l'hôte Enderlin et son ami Burri, les autres invités restent indifférenciés, représentants anonymes de la gent masculine et féminine au cours d'une soirée : il y a là les élégantes (*Damen in Abendkleidern*) qui entourent le play-boy spirituel de service (*ein geistreicher Hahn im Korb*) ; ceux qui dansent dans le jardin (passif impersonnel sans sujet "*es wird getanzt*") ; celle qui est jetée dans la piscine (*eine junge Dame*) ; ceux qui s'embrassent (*ein Paar umschlungen auf dem Diwan*) et puis, plus tard, au petit matin, les débraillés un peu ivres (*Freunde mit glasigen Augen und verschobener Krawatte*). Cette indétermination systématique vaut également pour le décor (*ein Haus mit Garten und Schwimmbecken, Ständerlampen, eine Hängematte*) et l'ambiance (*Plattenmusik*). – La mention du "je ne regrette rien" de la chanson d'Edith Piaf est bien sûr ironique, pour un Enderlin désabusé dont le succès et la réussite matérielle sont représentés ici dans toute leur vanité. Ce n'est pas l'impossibilité d'identifier les objets ou les invités qui dicte ici l'absence d'article défini, mais bien le refus de les identifier et de les arracher à l'anonymat¹¹² : ce sont eux comme ce pourrait être d'autres, ils sont indéfinis parce qu'interchangeables. La catégorie de l'indéfini est là autant au service d'une satire d'un certain milieu bourgeois, que pour souligner l'avenir sans surprise et sans horizon qui guette le quadragénaire Enderlin. C'est par elle que se trouve suspendue la valeur ponctuelle et singulative de la scène.

Dans MNSG, très peu de scènes restent, après examen, véritablement singulatives. Si le titre ou l'incipit ne permet, souvent, pas de décider de

¹¹² Marie-Hélène Pérennec (*Le Groupe nominal en allemand moderne*, Thèse, Paris IV, 1987) décrit l'opposition défini/indéfini comme une opposition 'identifiable' et 'non-identifiable' pour l'allocuté : "Un groupe nominal défini est donné par L comme identifiable par A dans la situation de parole S. Un groupe nominal indéfini est donné par L comme non identifiable par A dans la situation S." (p. 114). Elle souligne que la définitude est une convention, un choix qui relève de la seule volonté du locuteur. "Un locuteur qui présente un groupe nominal comme non défini n'indique pas par là, comme on le dit souvent, qu'il ignore l'identité du désigné [...] mais tout simplement qu'il ne juge pas souhaitable ou essentiel dans la situation de parole S que l'allocuté identifie le désigné." (p. 115, je souligne). C'est ce qui se passe ici : les invités sont réduits à des rôles, dépossédés de leur individualité.

la fréquence : *Lila vor dem Spiegel* (77) ; *Lila beim Kleiderkauf* (83), *Gantenbein steht in der Küche*, *Lila ist verzweifelt* (97), il suffit de lire la scène dans sa totalité pour y reconnaître l'abstraction de toute une série. Il s'y glisse toujours, comme ici, un "manchmal", un "immer", un "jedes Mal", qui en annule l'individualité. L'instant n'existe plus comme occurrence unique et irremplaçable, mais est rattaché à d'autres instants, avant et après lui, au point que ces instants se mélangent et se confondent :

Es verfeinert sich das Vermögen zu unterscheiden zwischen Gefühlen, die man hat, und solchen, die man schon gehabt hat. Das hat nicht mit Reife zu tun. Ich empfinde den Augenblick wie Erinnerung. Das ist alles. Ich erinnere mich, wie ich vor Jahren auch nicht geschrien habe, weil es auch nicht das erste Mal gewesen ist, und das erste Mal, als ich es gehört habe von einer Frau, daß sie bei einem andern gewesen ist, habe ich nur geschrien, weil es sich mit meiner Ahnung so vollkommen gedeckt hat, wie es sich seither deckt mit meiner Erinnerung an das erste Mal... (MNSG, 166)

MNSG est le roman d'une sensibilité temporelle itérative, pour qui hier, demain et aujourd'hui s'emmêlent et s'enchevêtrent au lieu de se succéder. "*Er kann nicht in der Einzahl denken*", est-il dit d'Enderlin et de sa relation aux femmes (p. 135) : cette sentence pourrait également définir le rapport particulier du Je-narrateur à l'instant. C'est cette sensibilité temporelle spécifique qui permet d'expliquer et de comprendre la deuxième forme, inhabituelle, d'itération : par laquelle une même scène devient récurrente, se retrouve, à contre-courant de toute logique du bon sens et de l'économie, duplicatée et multipliée.

5. 2. 3. 4. La répétition

"Si le génie français se montre vétilleux sur la répétition des termes, c'est d'abord qu'il redoute beaucoup l'inutile répétition des idées" : cette citation de Duhamel (donnée dans le *Petit Robert* au mot répétition) illustre bien la méfiance et le mépris communs pour la répétition, dès qu'il s'agit d'écriture. Opinion dictée peut-être par une longue pratique scolaire,

une certaine tradition de la rédaction et de la dissertation, qui voit dans la répétition la preuve d'une défaillance : se répéter, c'est manquer d'idées, c'est manquer de vocabulaire¹¹³. Lorsque Genette définit le récit répétitif : "*Raconter n fois ce qui s'est passé une fois. Soit un énoncé comme celui-ci : «Hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure»*" (1972, p. 147), il ajoute : "*Cette forme peut sembler purement hypothétique, rejeton mal formé de l'esprit combinatoire, sans aucune pertinence littéraire*" (id.), et souligne ainsi la dépréciation tenace qui s'attache à ce procédé. Ce procédé est, dit-il, spécifique aux textes modernes – il cite *La Jalousie* de Robbe-Grillet. La définition de Genette me semble insuffisamment précise, et son commentaire contestable, parce que susceptible de perpétuer les préjugés communs. Premièrement : la répétition n'est pas le produit de la modernité. Si elle est honnie en art narratif, elle est au contraire, et depuis toujours, un procédé de composition fondamental, en musique, et dans cet autre domaine de l'art littéraire qu'est la poésie¹¹⁴. De faiblesse, elle s'y transforme en vertu. La répétition est un principe musical. Ce qui nous amène deuxièmement à cet autre aspect de la répétition, que la définition et l'exemple donné par Genette passent sous silence : la pertinence de sa distribution. Un roman qui ferait se succéder la même scène plusieurs fois, sans que rien ne vienne s'intercaler entre ces redites, serait effectivement absurde. (Dans une chanson, le refrain sera forcément entre des strophes !). Si l'auteur choisit de répéter un segment narratif, c'est pour qu'il acquiert, à chaque nouvelle occurrence, et une importance accrue, et un sens différent, en

113 Dans *Les testaments trahis*, Gallimard 1993, Folio 2703, Milan Kundera cite une phrase de Kafka, et en fait défiler les différentes traductions (par Vialatte, Claude David et Bernard Lortholary) : la pratique du beau style – la synonymisation systématique - et la proscription de la répétition éloigne souvent plus que de raison les traductions de Vialatte et de David de l'original (cf. "Une phrase", p. 121-145). Il faut, dit-il, respecter les répétitions de l'auteur, si l'on veut respecter son style.

114 C'est même le procédé poétique qui atteste le plus grand nombre de figures de style : dans *Poetik in Stichworten*, d'Ivo Braak, Hirt, Kiel, 1980, il n'y a pas moins de 13 formes de répétition recensées !

fonction de son avant et après textuels. Je proposerai donc comme nouvelle définition de la répétition : *raconter la même chose plusieurs fois, mais à des moments différents*. Répéter, c'est à la fois multiplier le même et distribuer ce même de manière pertinente. Avec la répétition, autant que l'occurrence multiple – avec ou sans variations – de la même scène, importent les lieux textuels de son apparition¹¹⁵.

Dans MNSG, les scènes récurrentes sont nombreuses, et ce sont elles, plus que les scènes itératives, qui annulent la successivité temporelle et plongent le lecteur dans un temps répétitif et circulaire. Ce sont elles qui permettent de cerner la grille de l'expérience du Je (*"Erst die Varianten zeigen die Konstante"*, Antworten, 327), elles qui structurent le roman, lui donnent son développement et son sens.

Je distinguerai deux grandes formes de répétition : la répétition avec variations, la reprise du même permettant alors de mettre en relief les différences et les altérations subies d'une fois sur l'autre ; et la répétition sans variations, qui élève au rang de thème majeur les scènes auxquelles elle se rapporte : c'est elle qui sera l'objet de ma dernière partie.

La répétition avec variations

Le changement n'existe que par sa confrontation au même ; de même que le mouvement n'est perceptible que par rapport à un repère immobile : nous avons tous fait l'expérience d'être assis dans un train arrêté en gare, qu'on croit démarrer à la vue des voitures du train qui s'ébranlent sur le quai opposé. Le changement, comme le mouvement, ne devient réellement tangible que s'il est rapporté à un repère stable,

¹¹⁵ Michel Raimond, dans *Le Roman*, parle de «chronotopologie», pour désigner la science qui se chargerait de mettre en valeur l'importance, pour une séquence narrative, de sa distribution : *"Ne perdons pas de vue que, dans tout roman, la place, je devrais dire le moment où figure tel épisode est d'une importance capitale. De même qu'il y a une «chronobiologie» attachée à mesurer l'efficacité des médicaments selon l'heure à laquelle on les absorbe, il faudrait parler d'une «chronotopologie» qui se proposerait d'étudier systématiquement l'efficacité d'un épisode selon le moment où il vient s'insérer dans le récit."*, p. 156-157.

une norme immobile. C'est sur ce principe que se fonde le premier type de répétition dans MNSG. Ce premier type assume donc une double fonction antithétique : il souligne le même autant qu'il le conteste, il se sert de l'identique pour mieux faire saillir l'altérité (ou l'inverse).

1. La répétition concerne le même personnage

Je prendrai un seul exemple : Gantenbein va chercher Lila à l'aéroport (74ff, 99f, 279 ff). Une fois le mariage célébré, c'est la première scène qui nous montre Gantenbein et Lila en tant que couple (74ff) :

Wir sind glücklich wie kaum ein Paar.

Ich stelle mir vor:

Lila betrügt mich (um dieses sehr dumme Wort zu gebrauchen) von Anfang an, aber sie weiß nicht, daß ich es sehe, und freut sich wie ein Kind, wenn ich sie draußen am Flughafen abhole jedes Mal. Ich **warte** auf der Zuschauerstraße, gestützt auf mein schwarzes Stöcklein, die Brille im Gesicht, versehen mit der gelben Armbinde. Sie winkt nicht, wenn sie dann im geführten Rudel der Passagiere über das weite Betonfeld geht, und natürlich winke ich auch nicht. **Um nicht aus der Rolle zu fallen** vor Freude. Ich sehe einen Herrn, der ihr den Mantel trägt, und Lila, während sie Ausschau hält, hängt ihm ein. Jetzt hat sie mich gesehen! Ich seh's. Und dann verschwinden sie unten in der Zollhalle. **Nie werde ich fragen, wer dieser Herr gewesen ist.** Denn Lila erwähnt ihn ja nie, und ich könnte nicht erklären, wieso ich von seiner Existenz überhaupt weiß, nicht **ohne meine Rolle dadurch aufzugeben.** Frage ich, wie meine Lila denn ihren ganzen Kram, Taschen und Mäntel, Schirm, Magazine und alles was zu ihr gehört, auf ihrer Reise zu schleppen gedenke, versichert sie, daß immer jemand da sei, der einer Dame hilft. Ich brauche mir darüber keine Sorgen zu machen. Manchmal dauert es in der Zollhalle sehr lang, Lila kann nichts dafür, **Ich liebe das Warten auf Flugplätzen**, [...] gern höre ich die hallenden Lautsprecher, die Welt ist voller Ziele [...] (p. 74-75)

D'entrée de jeu, leur relation est placée sous le signe 1) de l'attente – de Lila par G. ; 2) du silence et du mensonge réciproques (cf. p. 95 : *"Vielleicht ist die Ehe nur eine Frage des Takts"*) : Lila est faussement fidèle, lui est faussement aveugle ; leur harmonie dépend donc de l'acceptation par G. de l'attente, de sa patience ; de leur capacité à tous deux à jouer

leurs rôles sans faillir. La même scène, qui reprend fidèlement le même déroulement :

Gantenbein am Flugplatz: – man könnte meinen, das komme jeden Tag vor, einmal in jeder Woche mindestens, Gantenbein am Flugplatz und immerzu in dieser gleichen Halle, gestützt auf seinen schwarzen Stock, um Lila abzuholen mit seiner Blindenbrille; dabei kommt es nicht einmal jede Woche vor, Gantenbein weiß, **das scheint ihm nur so, als stehe er zeitlebens**, so wie jetzt, zeitlebens am Flugplatz und in dieser Halle und genau an dieser Stelle, um Lila abzuholen zeitlebens...wie heute, wie immer [...] **Patsch, der Hund, hat es leichter mit dem Warten** ; er wartet nicht, er ist ein Hund mit gespitzten Ohren, schnuppert umher, **Gegenwart von der Schnauze bis zum Schwanz, ein Hund ohne Zeit, ein Hund immerzu** [...] Ein Hund hat's gut. Von seinen Gedanken **gelangweilt**, die er kennt wie das Zucken der Uhrzeiger, wandelt Gantenbein hin und her und her und hin, froh um das Muster auf dem Boden, das die Zeit gliedert, und **gespannt nicht auf Lila**, gespannt, ob er jedesmal mit dem schwarzen Stöcklein gerade die Rillen im Plattenbelag trifft [...] **was Lila trägt, ist seine Geduld, die Kraft eines Mannes, der langsam wartet, langsam wandelt, langsam Schritt vor Schritt, langsam hin, langsam her, langsam wie die Uhrzeiger wartet zeitlebens.** [...]

Lila ist gelandet, und siehe da, **Lila allein**, beladen mit Mantel und Handtaschen und Magazinen, **mutterseelenallein**.

Was ist geschehen?

Kein Herr hilft am Zoll –

Wozu jetzt noch die Blindenehe?

Kein Herr geht grußlos am blinden Gantenbein vorbei – [...] keiner ist dabei, der die Blindnis des Gatten nutzt. Es fehlt wenig, daß Gantenbein winkt. Als Lila durch die Schranke kommt, ihr Kuß wie immer. Dann Arm in Arm wie immer. Nur Gantenbein ist anders, schweigsam, während Lila tut, als sei es wie immer. [...] und als sie einander gegenübersitzen: ihre Freude wie immer, ihre Freude, daß sie wieder zuhause ist. Freut sich Gantenbein nicht? Er staunt. Ihre Freude, daß sie wieder zuhause ist, jahrelang hat Gantenbein getan, als glaubte er daran, und sieht erst jetzt, **wie vollkommen ihr Spiel gewesen ist**, haargenau wie die Wirklichkeit jetzt. **Das ist es vielleicht, was ihn sprachlos macht.** Sie setzt sich auf seine Knie wie immer. Zum erstenmal streicht er nicht über ihr Haar, obschon es dasselbe ist wie immer; sondern Gantenbein erhebt sich mit dem Vorwand, durstig zu sein. [...]

Lila betrügt ihn nicht.

Dafür hat er keine Rolle. (p. 279-281)

Mieux que ne le feraient de longs commentaires, la répétition, par les variations qu'elle fait subir aux personnages, révèle ici l'usure des rôles tenus par G. et Lila. G. n'est plus le jeune époux fringant qui doit juguler sa joie, et se retenir de faire signe pour ne pas se trahir ; il n'attend plus immobile que le temps s'écoule, reconnaissant de pouvoir bientôt étreindre sa Lila (*Ich liebe das Warten auf den Flugplätzen*) ; le moment des retrouvailles, de s'inscrire ainsi dans une série a perdu définitivement sa saveur ; il n'y a plus de jouissance possible du présent et de l'instant (cf. comparaison avec le chien Patsch, *Gegenwart von der Schnauze bis zum Schwanz*) ; les minutes passent interminables ; il s'ennuie, il fait les cent pas, il doit se contraindre à la patience, par des efforts précis et mécaniques (la série des *langsam ... langsam ...* comme le tic-tac régulier et obsédant des aiguilles d'une montre) ; il ne reste pour G. de cette attente, qui semble, comme un gouffre, avoir absorbé tous les autres moments de sa vie de couple : non plus l'espoir de voir bientôt apparaître Lila, mais le sentiment, insupportable, de la répétition, du temps circulaire devenu symbole de son impuissance¹¹⁶. Le premier pilier sur lequel reposait le couple Lila-Gantenbein – la patience de G. – est donc largement ébranlé.

L'apparition de Lila, seule, va ébranler le deuxième pilier : G, n'a plus à jouer l'aveugle, elle n'est pas accompagnée. Les rôles qu'ils avaient jusqu'à présent assumés, auxquels ils s'étaient strictement conformés, deviennent inutiles : *Wozu noch die Blindenehe ?* Ce changement, d'une importance capitale pour G, n'affecte en rien l'insouciance et la gaîté de Lila (le leitmotiv des *wie immer*). Où est le mensonge, où est la sincérité ? Il ne sait plus, lui, quelle attitude adopter (*Lila betrügt ihn*

116 Les héros de Frisch sont tous obsédés par la répétition, et l'impossibilité de s'y soustraire. Cf cette exclamation de Stiller : *Meine Angst: die Wiederholung –!Wiederholung! Dabei weiß ich: alles hängt davon ab, ob es gelingt, sein Leben nicht außerhalb der Wiederholung zu erwarten, sondern die Wiederholung, die auswegslose, aus freiem Willen (trotz Zwang) zu seinem Leben zu machen, indem man anerkennt: Das bin ich!... Doch immer wieder (auch darin die Wiederholung) genügt ein Wort, eine Miene, die mich erschreckt, eine Landschaft, die mich erinnert, und alles in mir ist Flucht, Flucht ohne Hoffnung, irgendwohin zu kommen, lediglich aus Angst vor Wiederholung –* (S., p. 68-69)

nicht. Dafür hat er keine Rolle). G. choisit alors de sortir de son rôle, de mettre fin au silence, de passer aux aveux – et aux accusations. Et provoque ainsi la catastrophe, leur chute : ses paroles provoquent leur rupture définitive.

Dans son T1, Max Frisch écrivait :

Du sollst Dir kein Bildnis machen

[...]

In gewissem Grad sind wir wirklich das Wesen, das die andern in uns hineinsehen, Freunde wie Feinde. Und umgekehrt! auch wir sind die Verfasser der andern; wir sind auf eine heimliche und unentrinnbare Weise verantwortlich für das Gesicht, das sie uns zeigen, verantwortlich nicht für ihre Anlage, aber für die Ausschöpfung dieser Anlage. Wir sind es, die dem Freunde, dessen Erstarrtsein uns bemüht, im Wege stehen, und zwar dadurch, daß unsere Meinung, er sei erstarrt, ein weiteres Glied in jener Kette ist, die ihn fesselt und langsam erwürgt. (GW 2, p. 371)

[...]

Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfaßbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen –

Ausgenommen wenn wir lieben. (id., p. 374)

Vingt ans après avoir rédigé ces lignes, la foi de Max Frisch en les pouvoirs vivifiants de l'amour s'est tarie ; l'amour, seul sentiment capable de lutter contre la pétrification de l'autre, de l'enfermement dans une image taillée s'avère impuissant. L'histoire de Lila et de Gantenbein témoigne justement de l'impossible chimère d'un amour nouveau et différent, de leur incapacité à s'accepter l'un et l'autre hors des sentiers qu'ils se sont mutuellement tracés. La scène de l'aéroport est donc placée à deux moments stratégiques du récit : elle encadre, de manière symétrique, le début et la fin de l'histoire du couple Lila-Gantenbein. Sa répétition est savamment orchestrée : elle clôture, dans les deux sens, une relation qui justement meurt de son immobilité, de l'impossible affranchissement par les deux partenaires des rôles qu'ils se sont

donnés ; elle illustre, sur le plan narratif, le joug implacable de toute image taillée.

2. La répétition concerne des personnages différents

– le dîner au restaurant sous le regard attentif des serveurs : de Lila et de Gantenbein (80) ; de Lila et de Svoboda (201f).

– les vacances "Family-style" en bord de mer : de Lila et de Gantenbein (156f) ; de Lila et de Svoboda (220f) ; du jeune couple italien observé par le narrateur (220ff, 224).

- la dispute près de la cheminée, le verre de whisky fracassé contre le mur : évoquée d'abord par le narrateur (113), imaginée (148ff), puis récusée par Gantenbein (180) ; vécue par Svoboda (209 ff) ; et en définitive par Gantenbein (281 ff).

On comprend mieux, au vu de cette simple énumération, les liens de ressemblance et d'analogie que la répétition tisse entre les personnages. L'absence d'une successivité causale serait pour le lecteur intolérable s'il ne parvenait pas à reconstruire un sens global. Adam, 1994⁴, p. 17-18 : *"Quand il lit un récit, l'utilisateur de la langue a besoin de savoir, en gros, de quoi il s'agit. [...] Il établit, au moins à titre d'hypothèse au début, un sens global ou un thème donnant un sens à ce qu'il lit ou entend. [...] Sans de telles inférences globales, nous serions incapables d'établir une cohérence dans une séquence de plusieurs phrases."* C'est ici la répétition qui assume une fonction configurationnelle ; qui permet d'ordonner l'ensemble, a priori divers, des histoires et des personnages. Et de les hiérarchiser. Ce sont Svoboda et Gantenbein qui partagent visiblement les mêmes expériences. Et nous savons ce qui est arrivé à Svoboda, caractérisé depuis le début du roman comme mari trompé puis ex-mari, estampillé par l'expérience de l'abandon. La répétition des mêmes événements dans les mêmes lieux permet au lecteur d'anticiper pour Gantenbein l'inéluctable dénouement et de comprendre, rétrospectivement, l'apparente anarchie dans la succession des séquences. Pourquoi le personnage d'Enderlin disparaît-il bien avant la fin du roman (p. 145) ?

Parce que son expérience : être l'amant, appartient à la genèse de l'histoire d'amour. (Expérience visiblement secondaire pour le Je, puisqu'elle n'est pas répétée). Pourquoi le personnage de Svoboda, en revanche, n'est-il développé avec conséquence que dans le troisième tiers du roman (à partir de la page 199), bien qu'il précède, comme ex-mari, l'actuel mari Gantenbein ? – Svoboda, soigneusement tenu à distance par l'emploi quasi-exclusif de la 3^{ème} personne, Svoboda dont le Je-narrateur se démarque inlassablement : "*Ich möchte auch nicht Svoboda sein!*" (211) ; "*Aber ich bin nicht Svoboda*" (236), comme d'un double par trop ressemblant : "*Bin ich Svoboda?*" (261) ... – Parce que c'est justement l'expérience de l'abandon et la séparation qui attend Gantenbein. L'inversion et le désordre temporels deviennent alors motivés : c'est parce que la chronologie recule derrière l'opération configurative que l'ordre des événements n'est pas respecté.

Wie laufen Fiktionen ab? Assoziativ. Wann das Buch-Ich einmal in Jerusalem gewesen ist, spielt keine Rolle; es ist in Jerusalem gewesen. Manchmal denkt es daran, manchmal nicht. Wann denkt es daran? **Nicht daß einer in Jerusalem gewesen ist, sondern wann er davon spricht, oder mit einem anderen Beispiel: nicht daß diese oder jene Gantenbein-Episode erfunden wird, sondern wann, das ist es, was etwas aussagt, was die Person abbildet als Bewegung zu sich selbst.** (Antworten, 330)

La configuration entre les trois personnages, triangle apparemment stable, s'avère mobile et permutable, et c'est Gantenbein (comme le titre d'ailleurs l'indique) qui en est le pivot : Gantenbein, époux de Lila, ex-amant (comme Enderlin) et futur ex-mari (comme Svoboda). A propos d'individualité, Max Frisch écrivait : "*Man glaubt schon, man sei der Geliebte, und unversehens ist man der Gatte, der sich einen Geliebten vorzustellen hat, und der Geliebte wiederum hat sich nach und nach den Gatten auch vorzustellen.*" (Antworten, 326). Les rôles, pas plus que les moments, s'avèrent n'avoir d'individualité et d'existence autonome. L'épisode savoureux des lettres dans le tiroir fracturé est à cet égard très

instructif¹¹⁷ (p. 171-173) : Philemon-Gantenbein, dévoré par la jalousie au sujet de Nils - la licorne (le nom d'un animal imaginaire pour un sentiment qui se nourrit d'imaginaire), n'y tient plus : une nuit, à trois heures du matin, il se lève et fracture le tiroir dans lequel Lila conserve son courrier personnel. Fébrile, il lit les lettres, à la recherche d'un indice qui confirmera ses doutes : *"es ist nicht zu fassen, wie wenig in einem echten Liebesbrief steht, beinahe gar nichts, wenn man die Ausrufszeichen nicht als Gefühle zählt, eine einzige Aussage: Ich warte beim Kiosk"* ; Il tourne en dérision le discours amoureux, impersonnel et insipide¹¹⁸, pour découvrir, devant une date, stupéfait, que ces lettres sont les siennes propres, que c'est lui qui les a écrites, à l'époque où Lila était encore mariée à Svoboda...Le temps comme une boucle, implacable, pour les acteurs de l'histoire *"Ein Mann. Eine Frau"* : c'est lui qui maintenant est jaloux, lui l'époux qui souffre d'imaginer l'amant... Le temps circulaire comme l'indique d'ailleurs le *Lilalil* par quoi commencent les lettres, le prénom de Lila aussi bien à l'envers qu'à l'endroit...

117 Clin d'œil de Max Frisch à la table à ouvrage d'Effi Briest ?

118 *"»Deine Stimme, Deine Stimme gestern am Telephon, Deine ferne Stimme, aber Deine Stimme, plötzlich Deine Stimme«, das ist einfach langweilig, finde ich, Lebenskitsch, aber sowie in diesen Briefen sich eine wirkliche Persönlichkeit meldet, nicht bloß ein Männchen, das balzt mit Kugelschreiber oder Schreibmaschine, eine Persönlichkeit, die ihn an Intelligenz übertrifft mindestens in seinem betrunkenen Zustand, nein, liest er nicht"*, p. 173.

5. 2. 4. MON COMMENCEMENT EST MA FIN, MA FIN EST MON COMMENCEMENT¹¹⁹

Un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénouement, avant que la plume attaque le papier. Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité.

Edgar Poe, *Genèse d'un poème*

C'est par l'étude d'un micro-récit qui porte tout le roman que je terminerai ce chapitre sur MNSG : parce que ce récit concentre, schématise et révèle tout ce que j'ai essayé de montrer jusqu'à présent. Je le reproduis ici dans sa totalité :

Ich sitze in einer Wohnung: – **meiner** Wohnung... Lang kann's nicht her sein, **seit hier gelebt worden ist**; ich sehe Reste von Burgunder in einer Flasche, Inselchen von Schimmel auf dem samtroten Wein, ferner Reste von Brot, aber ziegelhart. Im Eisschrank (ich habe nachgesehen, ohne Hunger zu haben) krümmt sich Schinken, in Kälte verdorrt und beinahe schwarz, auch etwas Käse ist noch da, rissig wie Baumrinde, grünlich, und ein Glas mit Rahm, der aber nicht mehr fließt, und in einer Schüssel schwimmt noch ein trüber Rest von Kompott, Aprikosenschlamm. Ferner eine Dose mit Gänsleber. **Wegzehrung für eine Mumie ? Ich weiß nicht**, warum ich es nicht in den Kehrichteimer geworfen habe... Ich hocke in Mantel und Mütze, weil es draußen regnet. Ich hocke auf der Lehne eines Poltersessels und spiele mit einem Korkenzieher. Korkenzieher bleibt Korkenzieher, Standard, Hausgerät im Stil der Epoche. Ich sehe: jemand hat **unsere** Teppiche gerollt, mit Kampfer eingeseignet und gerollt, Schnur drum, die Fensterläden geschlossen gegen Regen und Sonne und Wind, gegen Sommer und Winter; ich öffne sie nicht. Alle Polstermöbel sind mit weißen Tüchern bedeckt. Komisch anzusehen: als spielten sie Feme. Oder wie eine Totenfeier in einem Land mit fremden Bräuchen. Auch die Aschenbecher sind geleert, sehe ich, nicht bloß geleert, sondern sogar gewaschen; alle Blumenvasen geleert und gewaschen, damit es nicht nach Fäulnis stinke... Ich hocke noch immer in Mantel und Mütze, Händen in den Hosentaschen. Es riecht nach Staub und Bodenwischse. **Von den Personen, die hier einst gelebt haben, steht fest: eine männlich, eine**

¹¹⁹ J'emprunte ce chiasme à Jean Ricardou (1990, p. 70), qui lui-même le tient d'un rondeau symétrique de Guillaume de Machault.

weiblich. Ich sehe Blusen im Schrank, etwas Damenwäsche, die nicht mehr in den Koffer paßte oder nicht mehr Mode ist, **Krawatten auf der andren Seite**, drei lahme Jacken für den Herrn im Winter, zwei für den Sommer, und unten stehen **die Schuhe**, gereiht wie zum Appell, teils mit Leisten drin. Warum sind leere Schuhe so entsetzlich? Ich nehme **einen Damenschuh**, bunt und blumenleicht, ja, ich rieche dran. Es riecht nach Leder, nichts weiter. Ich halte den Atem an, erschreckt wie ein Einbrecher, und horche. Wer soll schon kommen! Immerhin könnte es ja klingeln, ein Hausierer vielleicht, der nicht wissen kann, **daß hier nicht mehr gewohnt wird.** Ich horche, einen Schuh in der Hand; **ich möchte nicht zuhaus sein.** Abgesehen von einem Wasserhahn in der Küche, der immer schon getropft hat, ist es still. Wie in Pompeji. Auch das Telefon schweigt. Ich sehe: **sie hat den Stecker herausgezogen.** Leider habe ich keine Streichhölzer. Wie still es ist, wenn man nicht raucht! Draußen die Straßenbahn, dazwischen Hupen, aber hier hinter geschlossenen Fensterläden, wo ich in Mantel und Mütze hocke auf der Lehne eines weißverhüllten Polstersessels, während es draußen regnet, hier ist es wie in Pompeji: **alles noch vorhanden, bloß die Zeit ist weg. Wie in Pompeji: man kann durch Räume schlendern, die Hände in den Hosentaschen, und sich vorstellen, wie hier einmal gelebt worden ist, bevor die heiße Asche sie verschüttet hat.** Und es hallt auch (weil die Teppiche gerollt sind) wie in Pompeji – Einmal klingelt's tatsächlich.

Ich mache nicht auf –

Der Herr meines Namens ist verreist.

Ich hocke vergeblich in Mantel und Mütze, die feuerlose Pfeife im Mund; **ich kann es mir nicht vorstellen, wie hier gelebt worden ist, weniger als in Pompeji, obschon ihr blauer Morgenrock noch im Badzimmer hängt...** vielleicht ist es besser, daß ich keine Streichhölzer habe; **es genügt, daß ich es mir vorstelle: wie der Mann, der hier gewohnt hat,** ein Streichholz anzündet, wie er's in der hohlen Hand hält, das Flämmchen, bis es groß genug ist, um es an den Vorhang zu halten, ein erstes, ein zweites, ein drittes und viertes und fünftes, der Vorhang brennt nicht, von Lodern keine Spur, es mottet bloß, glimmt, stinkt, auch der Lampenschirm brennt nicht so richtig, brenzelt nur und bekommt ein Loch mit braunem Rand, lächerlich, man müßte Benzin haben, Benzin über die Vorhänge, damit sie wirklich in Flammen aufgehen, die Polstersessel, Teppiche, Bücher, Kleider, es ist mit Streichhölzern nicht zu machen, es wäre bloß lächerlich. (17-19)

La récurrence, sans variations autre que celle de la réduction, de ce passage, à trois reprises dans le roman : au début (17-19), vers le milieu (179-180) et à la fin (283), en fait la pierre de touche de tout le roman : il place l'ensemble de l'œuvre dans un mouvement circulaire, car il en est

la fin, le développement et le commencement. (Dans MNSG, seules deux séquences narratives sont répétées sans variations, et donc marquées comme déterminantes dans la configuration narrative. Outre cette description, il y a le cauchemar d'un malade dans un hôpital, à l'aube : la vision oppressante d'un cheval qui disparaît happé dans le gris – le "mur de granit" – d'un ciel matinal, répétée 2 fois : 11-12/132¹²⁰.)

Formellement, on serait tenté de voir dans cette description, insérée dans le macro-récit, une mise en abyme, telle que l'a définie Lucien Dällenbach dans le *Récit spéculaire* : "Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient"¹²¹. Les rapports entretenus entre l'œuvre et ce micro-récit méritent toutefois d'être précisés : le récit secondaire n'est pas, ici, celui qu'on pense. Ce n'est pas l'œuvre qui contient le micro-récit, mais l'inverse. C'est ce micro-récit qui contient l'œuvre. Le Je-narrateur, se décrit, seul, dans un appartement fantômatique, déserté par sa femme : c'est l'expérience de l'abandon, de la solitude après la séparation – la confrontation avec le non-être et le mourir –, qui est mise en scène. Après lui, ce sont les personnages de Gantenbein et de Svoboda qui traverseront cette épreuve. C'est pour cerner cette expérience, en elle-même indicible, que le Je s'est mis en quête d'histoires, et s'est inventé des doubles :

120 Quelques mots seulement sur le rêve du cheval – animal qui incarne à la fois l'impétuosité des désirs et l'instinct contrôlé et domestiqué – : c'est une métaphore qui révèle l'aspiration à l'infini et la limitation de l'homme ("*ein Lebewesen, es hat aus dem Granit herauszuspringen versucht, was im ersten Anlauf nicht gelungen ist und nie, ich seh's, nie gelingen wird*"); l'échec de la tentative du cheval de se libérer incarne la peur panique du malade face à la mort ("*nur der Kopf mit fliegender Mähne ist aus dem Granit heraus, wild, ein Kopf voll Todesangst, der Leib bleibt drin, hoffnungslos, die weißen Augen, irr, blicken mich an, Gnade suchend*"), et en montre l'agonie, la victoire de la mort sur la vie : "*unversehens erstarrt, eine Mähne aus roter Terrakotta, leblo, Terrakotta oder Holz, mit einem kreideweißen Gebiß und mit glanzschwarzen Nüstern, alles kunstvoll bemalt, lautlos zieht sich der Pferdekopf langsam in den Fels zurück.*"

121 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, 1977, p. 18.

Vielleicht gibt es kein anderes Mittel, um Erfahrung auszudrücken, als das Erzählen von Vorfällen, also von Geschichten: als wäre es die Geschichte, aus der unsere Erfahrung hervorgegangen ist. Es ist umgekehrt, glaube ich. Was hervorgeht, sind die Geschichten. Die Erfahrung will sich lesbar machen. Sie erfindet sich ihren Anlaß. (GW 4, Geschichten, p. 263)

Les histoires du Je de MNSG ne sont que la tentative d'atténuer le tragique et l'insupportable de cette expérience, vêtements qui doivent en couvrir la nudité : "*Ich werde mir neue Kleider kaufen, dabei weiß ich: es hilft nichts [...] Ob billig oder teuer, englisch oder italienisch oder einheimisch, bleibt einerlei; immer entstehen die gleichen Falten am gleichen Ort, ich weiß es*" (MNSG, p. 19). Au bout du compte, c'est ce micro-récit qui détermine le cours des histoires du Je, en construit, à l'avance, le développement et la fin. Le terme de mise en abyme me paraît dès lors ici inadapté : plutôt qu'un drame moindre au service d'un drame principal, qui le copie et le reflète, il faut y reconnaître la source et l'aboutissement de tout le roman : son récit matriciel, et non une simple enclave. Jean Ricardou remarquait :

Avec chaque mise en abyme, il y a lieu de s'interroger, au-delà de sa fonction symptomatique, sur l'éventualité de son rôle matriciel. En somme, il ne faut pas hésiter à quelquefois renverser toute la figure et remplacer l'idée d'un micro-récit comme mise en abyme d'une macro-histoire par l'hypothèse d'une macro-histoire comme *mise en périphérie* d'un micro-récit. [...] Il fonctionnerait comme un modèle, un jeu de directives, un ensemble d'injonctions. Il s'apparenterait moins à une opération augurale qu'à une activité magique ; il serait moins une *expression* anticipée que la base d'une *production*. (*Le Nouveau Roman*, 1990, p. 65-66, souligné dans le texte)

C'est exactement cette inversion hiérarchique qui se produit dans MNSG.

Un homme aime une femme. Elle l'a quitté. Il est seul dans ce qui fut leur appartement : autrefois lieu de vie, espace privilégié de leur amour et leur union, cet appartement est aujourd'hui déserté et à l'abandon. C'est dans ce lieu fantômatique que Max Frisch choisit de mettre en scène, à trois reprises son Je-narrateur : au cœur de la solitude, au cœur de l'absence, face aux vestiges de ce qui fut leur couple. Caractérisation directe et inambiguë qui fait de tout le roman une sorte de "vanité" narrative. (Ces natures mortes du dix-septième siècle qui illustraient la fragilité et la précarité des choses). Ce qui a été n'est plus : l'appartement à moitié vide, symbole tangible et visible de leur séparation, devient également l'incarnation du non-être, de la mort partout présente et toujours victorieuse.

– LE DÉDOUBLEMENT FACE À L'INDICIBLE

Ce qui frappe dans cette description, c'est l'absence totale de pathos et de sentimentalisme. Le Je-narrateur, acteur principal du drame que reflètent ces murs, se montre ici – à quelques exceptions près – impersonnel et objectif jusqu'à l'étrangeté. Emotions et évaluations sont élidées, tenues à distance respectueuse, le ton protocolaire : comme s'il n'y avait pas pour le Je d'autre méthode pour rendre compte de cette expérience traumatique que celle du procès-verbal. Cette difficulté du Je à se dire et à raconter son histoire se constate dès la première ligne, et tout au long du texte : dans l'effacement volontaire par le Je des marques de sa subjectivité énonciative. Cela commence par le renoncement aux adjectifs possessifs, remplacés spontanément par la catégorie de l'indéfini (cf. le choix premier de l'article indéfini pour déterminer le substantif *Wohnung* : "*Ich sitze in einer Wohnung*", l. 1 / "*Ich sehe Blumen im Schrank, etwas Damenwäsche [...] Krawatten auf der andren Seite*" l. 21) / "*Ich nehme einen Damenschuh*", l. 25, etc...) et culmine dans le refus du

sujet à employer la première personne, dès qu'il s'agit d'évoquer le passé : cf. la formule digne d'un huissier "*Von den Personen, die hier gelebt haben, steht fest: eine männlich, eine weiblich*", l. 20. Ce refus se manifeste de manière ostensible dans l'emploi de passifs impersonnels pour le moins surprenants : "*Lange kann's nicht her sein, seit hier gelebt worden ist*", l. 2 / "*man kann [...] sich vorstellen, wie hier einmal gelebt worden ist*", l. 37 / "*ich kann es mir nicht vorstellen, wie hier gelebt worden ist, weniger als in Pompeji*", l. 44 / cf. également "*ein Hausierer, der nicht wissen kann, daß hier nicht mehr gewohnt wird*". Ces passifs sont effectivement d'autant plus prégnants que les phrases sont entièrement rhématiques¹²², et qu'ils concernant, à trois reprises, le verbe d'état qui suppose un sujet animé par excellence : *leben*. Si ce n'étaient la rectification, non dénuée de réticences (cf. le tiret et les points de suspension), du *ein* par *mein* à la première ligne (*Ich sitze in einer Wohnung:—meiner Wohnung...*), et à la ligne 12, l'occurrence de l'adjectif possessif "*unser*" qui se soustrait à l'indétermination systématique ("*jemand hat unsere Teppiche gerollt*", l. 12), on pourrait croire que le Je-narrateur est un simple spectateur, un simple témoin non impliqué. Ce détachement de soi va même jusqu'à la complète objectivation : *Der Herr meines Namens ist verreist* l. 42 ; "*es genügt, daß ich es mir vorstelle: wie der Mann, der hier gewohnt hat...*", l. 46).

Hébétude et insensibilité protectrices ? Affectation d'indifférence pour endiguer la douleur de la rupture ? Le fait est là : entre le moi appartenant au passé et le moi qui parle, il y a l'expérience de la rupture, révélatrice, initiatique ... indicible : juste avant cette scène, le Je-narrateur écrit : "*Es ist wie ein Sturz durch den Spiegel. mehr weiß einer nicht, wenn er wieder erwacht, ein Sturz wie durch alle Spiegel, und nachher, kurz darauf, setzt die Welt sich wieder zusammen, als wäre nichts geschehen. Es ist auch nichts geschehen*", p. 17. Non pas, nous le savons, qu'il ne se soit rien passé, mais ce qui s'est passé est incommunicable : "*Ich kann es mir nicht vorstellen, wie hier gelebt worden ist, weniger als in*

¹²² Je veux dire : dépourvues de thème qui ne soit pas seulement la catégorie temporelle portée par le verbe. Ici le parfait.

Pompeji". Le Je n'a pas de mots pour dire son expérience ("*Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben*", disait déjà Stiller, S., p. 63) et dès lors, la tentation est grande pour lui de la nier, de faire comme s'il n'avait jamais basculé dans ce royaume d'absolue solitude : de tout brûler, de tout faire disparaître. Tentation à laquelle il résiste pourtant, car il en reconnaît l'inanité : "*es wäre bloß lächerlich*". Ce qu'il va faire : imaginer des histoires.

L'aveu d'impuissance du narrateur à dire sa propre expérience ("*Ich kann's mir nicht vorstellen*"¹²³) est donc le pendant exact et négatif de la formule incantatoire par quoi il va désormais introduire chacune de ses histoires "*Ich stelle mir vor*". C'est lui qui nous donne la clé des dérives imaginaires du Je : comme autant de tentatives de cerner et d'apprivoiser, ce qui est, en soi, indicible.

– VON DEN PERSONEN, DIE HIER GELEBT HABEN, STEHT FEST : EINE MÄNNLICH, EINE WEIBLICH.

Un homme – une femme : c'est la configuration récurrente du roman, celle de toutes les histoires : Gantenbein, comme Enderlin, comme Svoboda, aiment Lila. "*Somit ein Liebespaar im Mittelpunkt? Keineswegs. Dieser Roman erzählt nicht von Adam und Eva heute, sondern letztlich nur von Adam*", Marcel Reich-Ranicki, 1991, p. 44. Ici, la femme est l'Autre, la part manquante : celle qui est partie (cf. l. 22), dont il ne reste rien, hormis quelques effets dans un placard : vestiges indifférents, dépouilles-symboles de sa désertion ("*Warum sind leere Schuhe so entsetzlich? Ich nehme einen Damenschuh [...], ja ich rieche dran. Es riecht nach Leder, nichts weiter*", l. 25 / "*Ich kann mir nicht vorstellen, wie hier gebelbt worden ist [...], obwohl ihr blauer Morgenrock noch im Badezimmer hängt...*", l. 43). Qui était-elle ? Rien, dans cette scène, ne nous permet de

¹²³ Le roman s'ouvre également sur ce constat, à propos de la mort d'un inconnu, le Je-narrateur dit : "*Es muß ein kurzer Tod gewesen sein, und die nicht dabei gewesen sind, sagen, ein leichter Tod – ich kann es mir nicht vorstellen – ein Tod wie gewünscht*", p. 7 : le Je-narrateur ne peut pas parler avec cette désinvolture ; il a atteint un âge où soudain la mort d'un étranger ne laisse plus indifférent, parce qu'elle renvoie à sa propre mort.

le deviner. Seule la solitude de l'homme est ici représentée, et omniprésente, étouffante, son Absence : c'est effectivement en cela que Lila se distingue dans le roman des autres personnages. Lila n'est jamais vue qu'à travers les yeux des hommes (G. , S. ou E.), Lila au nom révélateur, nommée d'après la couleur que donnent au monde les lunettes d'aveugle de Gantenbein ("*Zürich ist eine blaue Stadt, nur meine Brille macht sie aschgrau, so daß man Angst bekommt, aschgrau mit einem Stich ins Lila*", p. 26), Lila comme le Tu féminin du Je, mais un Tu qui n'est jamais lui-même un Je, un Tu condamné à n'être que le miroir et le reflet du Je et de ses doubles. Sur la relation amoureuse et la(les) femme(s), Max Frisch écrivait :

Sie mögen noch so anders sein nach Alter, Herkunft, Art und Aussehen, unsrerseits empfinden wir sie wie Schwestern, die einander kennen müßten. Das ist wunderbar und schrecklich. Irgendwie werden sie, sobald sie uns näherkommen, immer so wie wir, und es ist anzunehmen, daß sie einem andern gegenüber ganz anders sind, so, wie ich sie niemals kennen kann, immer so wie er... [...] Es ist immer unser Du. **Es ist unsere eigene Einsamkeit, die uns letztlich immer das gleiche Gesicht zeigt, unser Gesicht, das endgültig ist**, und über dieses Du hinaus kommen wir nie. **Es ist nur so, daß manchmal ein Mensch in dieses Du hineinkommt, kürzer oder länger.** (Tagebuch 1, GW 2, p. 496)

La femme change, la solitude reste ... Dans MNSG, Adam est successivement Enderlin, Gantenbein et Svoboda : des hommes qui ont des caractères et des personnalités différentes, mais Eve est toujours Lila, inchangée, la même pour les trois personnages, celle qui incarne l'aveuglement de l'homme, son incapacité à sortir de soi. A l'origine, le manuscrit de MNSG portait le titre *Lila oder ich bin blind*¹²⁴ :

¹²⁴ cf. GW 5, p. 585.

Denn Lila ist überhaupt keine Figur. Und das ist ja der Jammer, der erzählt wird. Lila ist eine Chiffre für das Weibliche, das andere Geschlecht, wie das Buch-Ich es sieht; seine Chiffre, von der es nicht loskommt. Drum gibt es nur sie, die es nicht gibt. Das ist ja die Kömodie. Was von Lila erzählt wird, porträtiert nur ihn. Lila ist ein Phantom, also nicht zu fassen, daher seine Eifersucht. [...] Das macht, daß er sich blind vorkommt. (Antworten, 40. und 41., p. 333-334)

La scène de l'appartement nous confronte avec une solitude du Je-narrateur qui est échec et condamnation : parce qu'elle n'a pas été choisie, parce que la femme, fantôme, la hante par son absence. Toutes les histoires du Je, souvent drôles et loufoques, acquièrent alors une dimension tragique, d'être ainsi placées sous le sceau de la séparation.

– LA SÉPARATION COMME LE NON-ÊTRE ET LA PRÉFIGURATION DE LA MORT.

Vielleicht müßte man unterscheiden zwischen Zeit und Vergängnis: die Zeit, was die Uhren zeigen, und Vergängnis als unser Erlebnis davon, daß unserem Dasein stets ein anderes gegenübersteht, ein Nichtsein, daß wir als Tod bezeichnen. [...] wir leben und sterben jeden Augenblick, beides zugleich, nur daß das Leben geringer ist als das andere, seltener, und da wir nur leben können indem wir zugleich sterben, verbrauchen wir es, wie eine Sonne ihre Glut verbraucht; wir spüren dieses immerwährende Gefälle zum Nichtsein, und darum denken wir an Tod, wo immer wir ein Gefälle sehen, das uns zum Vergleich wird für das Unvorstellbare, irgendein sichtbares Gefälle von Zeit: ein Ziehen der Wolken, ein fallendes Laub, ein Wachsen der Bäume, ein gleitendes Ufer, eine Allee mit neuem Grün, ein aufgehender Mond. [...] Es gibt kein Leben ohne Angst vor dem andern, schon weil es ohne diese Angst, die unsere Tiefe ist, kein Leben gibt: erst aus dem Nichtsein, das wir ahnen, begreifen wir für Augenblicke, daß wir leben [...] Ohne dieses spiegelnde Wachsein, das nur aus der Angst möglich ist, wären wir verloren; wir wären nie gewesen...(Tagebuch 1, GW 2, 499-500)

Un homme est quitté par sa femme : au-delà du drame personnel de la fin d'un amour, c'est la mort à l'œuvre à chaque instant, mais visible seulement en sa fin, que Max Frisch met ici en scène. La séparation se pare ici de symboles ostensiblement funèbres, qui font de ce lieu une

sombre antichambre du non-être, une résidence-catacombe : la scène s'ouvre sur le tableau sinistre des restes d'un repas : vin moisi, pain sec et dur, jambon noirci, fromage également moisi, fruits pourris ... Le terme français de nature morte est ici à prendre au pied de la lettre, ce n'est pas la vie qui est montrée, mais bien la décomposition et le périssable. Suivent des indications et des comparaisons étranges, qui, toutes, abondent dans le même sens : les aliments sont déclarés "*Wegzehrung für eine Mumie*" (l. 8) ; c'est un lieu de silence et d'obscurité, nul bruit ni lumière n'y peut pénétrer ("*jemand hat [...] die Fensterläden geschlossen gegen Regen und Sonne und Wind, gegen Sommer und Winter*", l. 13 / "*Abgesehen von einem Wasserhahn, der immer schon getropft hat, ist es still*", l. 29 ; "*Wie still ist es [...]!*", l. 32) ; les meubles sont recouverts de blanc, comme autant de linceuls : "*Alle Polstermöbel sind mit weißen Tüchern bedeckt*" (l. 15), comme pour un tribunal de mort ou une fête funéraire "*Komisch anzusehen: als spielten sie Feme. Oder wie eine Totenfeier in einem Land mit fremden Bräuchen*" (l. 15-16) – On remarque l'in vraisemblance : la personne qui a vidé les vases et les cendriers, recouvert les meubles de housses protectrices, roulé les tapis, fermé les volets, aurait, délibérément, laissé des aliments pourrir sur la table ? C'est une contradiction qui révèle ici le parti pris de morbidité – ; pour conclure sans équivoque possible, le narrateur déclare que ce lieu échappe au temps et évoque Pompéï : "*alles noch vorhanden, bloß die Zeit ist weg. Wie in Pompeji*" l. 35. (Dans le deuxième passage, il dit encore plus clairement : "*Alles ist noch da, nur das Leben nicht mehr.*", p. 179). Et c'est dans cette résidence-catacombe que le Je-narrateur est caractérisé : non pas dans son vivre, mais confronté au mourir, à la fin de toutes les variantes et de tous les possibles. "*Noch kein Mensch hat seinen Tod erlebt; jeder erlebt die Todesangst, die Erwartung*" (GW 2, p. 711).

L'appartement, lieu de la séparation et de l'abandon devient alors l'espace qui rend visible le périssable, le symbole du non-être inimaginable, et rappelle au lecteur de MNSG, au début, au milieu et à la fin du roman, que nous subissons tous cette loi toujours vraie, mais intolérable :

Et ce que vous appelez mourir c'est achever de mourir,
et ce que vous appelez naître c'est commencer à mourir,
et ce que vous appelez vivre c'est mourir en vivant. (Quevedos)

2. 5. CONCLUSION

MNSG est un roman paradoxal : à la fois ouvert et fermé, à la fois mobile et immobile : ouvert dans ses micro-récits, par la scission du narrateur en plusieurs personnages, par sa logique associative, sa façon de procéder par bonds, les blancs qu'il laisse au lecteur ; et fermé, implacablement circulaire, pour tout ce qui relève de la macro-structure, par la récurrence et la répétition. En général, on ne retient du roman que son premier aspect : son caractère atypique et insaisissable, le jeu de rôles du Je, l'ouverture des possibles. *"D'imagination en imagination, de rôle en rôle, la structure est en mutation constante. On dirait quelqu'un qui s'amuse à faire rouler des billes sur un plan incliné, et qui doit toujours en lancer une nouvelle avant que l'ancienne ait perdu son énergie propre et commence à redescendre la pente"*¹²⁵. Et c'est effectivement l'interprétation qui s'impose après la première lecture. Or, j'ai voulu montrer la permanence de la macro-structure, qui ne se découvre qu'à la relecture, dévoiler que derrière la narration ludique une composition très stricte était à l'œuvre, qui certes ne coïncidait en rien avec celle qui nous est familière, mais ne renonçait pas pour autant à la régularité et la cohérence. C'est seulement parce que ces principes de composition sont inusités qu'ils ne peuvent être aussitôt reconnus. Le propre de la circularité, chère à bon nombre d'œuvres modernes, est d'exiger un surcroît de travail interprétatif de la part du lecteur¹²⁶. Toute

¹²⁵ Gerda Zeltner, "Max Frisch : un Je sans garantie", *Max Frisch-Dossier / Littératures 2*, pro helvetia, Zürich, l'âge d'homme, Lausanne, 1981, p. 105. (Un titre qu'elle emprunte d'ailleurs à une des leçons de poétique d'Ingeborg Bachmann à Francfort. "Das schreibende Ich" art. cit., p. 42)

¹²⁶ cf. Jan Baetens, "Qu'est-ce qu'un texte «circulaire» ?", *Poétique 94*, 1993, 215-228. Cf. conclusion de l'article, p. 226 : *"Exemplaires de la façon dont la lecture peut devenir récréation et prolongement de l'œuvre, les travaux [récents] suggèrent finalement ce qui pourrait être l'un des enjeux de toute recherche sur la circularité : la chance donnée au lecteur de lire crayon en main [1]. [...] Que les écritures qui comptent le plus sur la reprise active par le lecteur soient justement celles qui s'attaquent le plus aux structures linéaires du texte [...] est un symptôme certain de la connivence entre circularité formelle et ouverture sur la lecture. [2] Qu'inversement les procédés circulaires demeurent plutôt discrets dans les œuvres les*

préoccupée de mettre à jour cette logique narrative, j'ai fabriqué pour le roman une «image taillée» qui l'enferme peut-être dans une réflexion solennelle sur l'homme et le temps, en privilégiant des passages qui justement contrastent, par leur gravité, avec l'humour qui règne habituellement dans le roman. C'est un tort que je voudrais rétablir ici : MNSG n'est pas un roman prétentieux, mais extrêmement divertissant. Il permet au lecteur de réfléchir en jouant : jamais dirigiste, jamais trop lourdement interprétatif, il nous laisse le plaisir de nous croire pleins de discernement :

Was zuweilen am meisten fesselt, sind die Bücher, die zum Widerspruch reizen, mindestens zum Ergänzen: – es fallen uns hundert Dinge ein, die der Verfasser nicht einaml erwähnt, obschon sie immerzu am Wege liegen, und vielleicht gehört es überhaupt zum Genuß des Lesens, daß der Leser vor allem den Reichtum seiner eignen Gedanken entdeckt. [...] Wogegen ein Buch, das sich immerfort gescheiter erweist als der Leser, wenig Vergnügen macht und nie überzeugt, nie bereichert, auch wenn es hundertmal reicher ist als wir. Es mag vollendet sein, gewiß, aber es ist verstimmend. Es fehlt ihm die Gabe des Gebens. Es braucht uns nicht. Die anderen Bücher, die uns mit unseren eigenen Gedanken beschenken, sind mindestens die höflicheren; vielleicht auch die eigentlich wirksamen. Sie führen uns in den Wald, wo sich die Wege in Sträuchern und Beeren verlaufen, und wenn wir unsere Taschen gefüllt sehen, glauben wir durchaus, daß wir die Beeren selber gefunden haben. (GW 2, p. 447).

C'est justement parce que c'est un livre qui fait découvrir au lecteur "la richesse de ses propres pensées" que l'étiquette de roman de laboratoire me semble ici inadaptée. Le Nouveau Roman était un mouvement de révolte. Il se définissait essentiellement par sa négativité. Sa recherche était avant-tout une recherche formelle, qui allait jusqu'à nier l'importance et la valeur du sens dans une œuvre d'art. Max Frisch se démarque explicitement de ces manipulations narratives (Antworten, 21., p. 329 : "*Nein, kein nouveau roman*") : peut-être a-t-il en commun de chercher lui-aussi, et de ne pas se contenter des schémas narratifs

moins proposées à cette interprétation active va d'ailleurs dans le même sens." [1] souligné dans le texte, [2] par moi.

préfabriqués, mais sa quête n'est pas dirigée vers la forme (cf. l'attitude provocante de Robbe-Grillet : *"le véritable écrivain n'a rien à dire, il a seulement une manière de dire"*, 1964 : 42). Jamais dans MNSG la forme n'existe seulement pour elle-même, suprêmement indifférente à tout ce qui lui est extérieur (cf. Robbe-Grillet, 1964 : 139 : *" [...] bâtir quelque chose à partir de rien, qui tient debout tout seul sans avoir à s'appuyer sur quoi que ce soit qui soit extérieur à l'œuvre ; c'est aujourd'hui l'ambition de tout le roman."*), préoccupée seulement du mouvement par lequel elle s'édifie ; la recherche formelle est ici porteuse de sens ; elle n'est pas dirigée vers elle-même, mais vers le Je, vers la manière dont le Je appréhende la réalité. "WIE ERLEBEN WIR?" (Antworten p. 328), telle est la question qui porte tout le roman. Et c'est parce que, selon Max Frisch, chaque individu est constitué d'une infinité de possibles, qu'il instaure ce jeu de rôles du Je avec les pronoms personnels, c'est parce que notre expérience du temps n'est pas celle de la successivité, mais souvent celle de la simultanéité – par la répétition– , qu'il déconstruit l'intrigue chronologique linéaire, qu'il renonce à l'ordre, à la durée, à la fréquence singulative, comme autant de catégories de l'esprit. Ce que Max Frisch avait exprimé dans son premier Journal en ces termes :

Die Zeit verwandelt uns nicht.

Sie entfaltet uns nur. [...]

Sie wäre damit nur ein Zaubermittel, das unser Wesen auseinanderzieht und sichtbar macht, indem sie das Leben, das eine Allgegenwart alles Möglichen ist, in ein Nacheinander zerlegt; allein dadurch erscheint es als Verwandlung, und darum drängt es uns immer wieder zur Vermutung, daß die Zeit, das Nacheinander, nicht wesentlich ist, sondern scheinbar, ein Hilfsmittel unserer Vorstellung, eine Abwicklung, die uns nacheinander zeigt, was eigentlich ein Ineinander ist, ein Zugleich, das wir allerdings als solches nicht wahrnehmen können, so wenig wie die Farben des Lichtes, wenn sein Strahl nicht gebrochen und zerlegt ist. (GW2, 361)

C'est le privilège du roman que de faire voir le temps : MNSG assume cette responsabilité et ce privilège. La conception du temps qui s'y déploie est peut-être même beaucoup plus proche de la conception symbolique du temps que ne l'est notre tradition narrative linéaire : le

symbole du temps est la roue, la roue inexorable, et non pas la droite ... En inscrivant toutes ses histoires dans un cercle implacable, qui va de la mort vers la mort, MNSG dessine un temps symbolique, celui de notre expérience, comme "*image mobile de l'immobile éternité*" (Augustin).

CONCLUSION

La relation entre narrativité et temporalité, souvent commentée et analysée, a trouvé sa description la plus accomplie dans la monumentale narratologie de Paul Ricœur, *Temps et récit*, en trois volumes, qui la décrit comme une relation circulaire, de réciprocité :

Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel [...] : le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. (Ricœur, 1983 : 17)

Je me suis intéressée aux détails et à la mise en forme de cette temporalité narrative, pour mettre en relief une autre forme de réciprocité, qu'on a généralement négligée : celle qui unit les temps du récit à la voix narrative. **L'étude de la temporalité est en effet inséparable de celle de la catégorie de la personne, et, à l'inverse, on ne peut étudier la forme personnelle d'un récit sans en étudier sa temporalité.** La configuration temporelle d'un récit varie suivant la situation du narrateur par rapport à ce qu'il raconte, découle directement du choix de la première ou de la troisième personne. C'est un fait dans lequel on s'est souvent contenté de ne voir qu'une manifestation secondaire, alors qu'il est au contraire de tout premier plan¹. A partir du moment où on admet l'importance de la catégorie de la personne, il faut réviser, ou du moins préciser notre conception traditionnelle du récit, qui érige en lois universelles des choix esthétiques dominants. Nos définitions du récit (le récit est pauvre en

¹ Pour ne citer que les études les plus illustres : ni Genette dans "Discours du récit", *Figures III*; ni Ricœur dans *Temps et récit*, qui analyse trois romans contemporains comme fables sur le temps (*Mrs Dalloway*, *Der Zauberberg*, *A la Recherche du temps perdu*), ne prennent en considération le critère linguistique du pronom personnel.

indications sur son énonciation, il privilégie les temps non-déictiques – «histoire» pour Benvenise, récit pour Weinrich – , il implique une attitude détachée de la part du lecteur) ne valent en effet que pour le récit à la troisième personne :

– qui noue entre récit et passé, récit et mémoire, des liens de dépendance mutuelle, indéfectibles : "[...] *denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts.*"², affirme ainsi Thomas Mann dans son Avant-propos à *La Montagne magique*. Le récit à la troisième personne implique un rapport de postériorité entre l'histoire et le narrateur ("*Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui la raconte ?*", Ricœur 1984 : 186), et relègue le présent de la voix narrative au second plan.

– qui cantonne le lecteur dans un rôle passif, dans une attitude de détente : le récit se déroule sans qu'il ait jamais à intervenir : tout est déjà su et connu, toute l'histoire se déroule dans un espace temporel où lui-même n'est pas impliqué.

Dès qu'on s'intéresse à la fiction, et donc à ses deux modes narratifs (le Il ou le Je), on comprend le caractère partiel de ces descriptions. Le récit en Je manifeste ce que le récit à la troisième personne permet d'oublier : que le récit est, temporellement duel, un dire autant qu'un dit ; et que le narrateur, fût-il non représenté, invisible, transparent ("*Le romancier doit dans sa création imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire*" Flaubert³) fait toujours, structurellement, partie du récit.

Le récit en Je est, d'une certaine façon, exemplaire : parce qu'il rend visible ce qui fait la spécificité de l'art narratif (par rapport à l'art dramatique) : la dimension de la médiation.

Cependant, si on l'a toujours oublié dans toutes les définitions classiques du récit – alors qu'il constitue, malgré tout, la moitié de la production romanesque – c'est parce que, par ailleurs, il conteste cette autre

² Thomas Mann, Vorsatz zu *Der Zauberberg*, [1924], Fischer, p. 7

³ Lettre à Amélie Bosquet, 20 août 1866.

caractéristique de la fiction : celle de se déployer dans un monde coupé de la situation temporelle de l'énonciateur – et du destinataire.

Il faut admettre qu'il y a deux façons de raconter la fiction : la première, celle du Il, construit une trame temporelle qui se suffit à elle-même et maintient à distance le couple fictif narrateur-lecteur. La deuxième, celle du Je, choisit d'articuler l'énonciation sur les données sur les données JE-TU-ICI-MAINTENANT de l'énonciation, et instaure de la sorte une relation privilégiée entre l'énonciateur (le narrateur-personnage) et le destinataire (le lecteur) : mais cette articulation reste, bien sûr fictive, puisqu'on ne quitte pas le domaine de la fiction : c'est ce que j'ai appelé le «pseudo-ancrage». Si, en général, seule la première forme est reconnue, c'est parce qu'elle est inambiguë et explicite. Alors que le récit en Je est un genre «impur». **Il importe, au sein de la fiction, des formes qui lui sont hétérogènes, non-fictionnelles : il transpose les règles du système énonciatif dans un espace normalement caractérisé par l'absence d'ancrage.** Au lieu de revendiquer clairement son statut de fiction, il cherche à se camoufler et se dissimuler. C'est une fiction, mais une fiction qui ne dit pas son nom⁴. Les propriétés qui lui sont propres découlent alors directement de son statut de (faux) «embrayeur» : sa relation privilégiée au présent, autant que la connivence qu'il instaure avec le lecteur.

– DUALITE TEMPORELLE DU JE :

Le Je interdit au récit de s'adonner uniquement au passé, il fait du présent et du moi narrateur la suprême instance dont découle et dépend toute l'histoire. Plus on avance dans le temps, plus les efforts du roman pour échapper à une vocation unilatérale de «dire le passé» s'affirment et s'imposent ; plus devient tangible et incontestable sa quête parallèle de

⁴ Le lecteur peut objecter que MNSG est un roman en Je qui clame haut et fort son statut de fiction : oui, mais ce sont les histoires que le Je se – et nous– raconte qui sont fictionnelles, le niveau de la narration, lui simule quand même la réalité : celle d'un homme – un écrivain – qui a vécu une expérience douloureuse et qui essaie d'en rendre compte.

saisir le moment présent : lettres, journaux, confession écrite ou orale et finalement monologue. Toutes ces tentatives se caractérisent par la volonté de réduire au minimum (jusqu'à atteindre la pure coïncidence) l'écart entre la narration et le narré, d'ajouter à la dimension conventionnelle de «ce qui est advenu», celle plus neuve de : «ce qui advient en ce moment». Et c'est le Je qui légitime et donne droit de cité au présent de la voix narrative. Le récit en Je, parce qu'il réfléchit la forme de son énonciation, suspend la prééminence temporelle du passé (prétérit/passé simple) dans le récit et restitue le présent à sa place première et originelle : celle d'origine des temps, à partir de laquelle s'ordonnent et s'organisent les événements.

En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un processus *d'appropriation*. L'énonciateur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques [...] De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. **Le présent est proprement la source du temps.** Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose pas d'autre moyen de vivre le «maintenant» et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde.

Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation". *Langages* 17, mars 1970, p. 14, je souligne.

On a longuement étudié ce qu'est à la fiction le prétérit et le passé simple : l'étude des romans à la première personne doit montrer au contraire le rôle et l'importance du présent dans le roman⁵.

⁵ Ingeborg Bachmann cite dans sa conférence "Das schreibende Ich" cet extrait de Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* : "Die Vergangenheit ist immer neu : Sie verändert sich dauernd, wie das Leben fortschreitet. Teile von ihr, die in Vergangenheit gesunken schienen, tauchen wieder auf, andere wiederum versinken, weil sie weniger wichtig sind. **Die Gegenwart dirigiert die Vergangenheit wie die Mitglieder eines Orchesters.** Sie benötigt gerade diese Töne und keine anderen. So erscheint die Vergangenheit bald lang, bald kurz. Bald klingt sie auf, bald verstummt sie. In die Gegenwart wirkt nur jener Teil des Vergangenen hinein, der dazu bestimmt ist, sie zu erhellen oder zu verdunkeln." (*Frankfurter Vorlesungen, Probleme*

– LE RÔLE DU LECTEUR

C'est une étude d'autant plus importante, qu'elle renvoie directement à la place et au rôle que nous occupons, nous lecteurs, quand nous lisons de la fiction. La description du lecteur comme destinataire «passif», «détendu», ne s'applique pas plus au récit en Je que ne lui convenait la description du récit comme «ce qui est advenu». Avec le Je, le lecteur se trouve directement impliqué : parce que le Je appelle un Tu, et parce qu'il fait de l'identification du lecteur avec le personnage non plus une virtualité de la fiction, mais une contrainte linguistique. Le Je crée un espace temporel commun – le présent –, par lequel la communication littéraire, de différée, devient (fictivement) simultanée. Avec le Je, le récit est constamment orienté vers son destinataire : il devient, plus qu'un art de la connaissance (le narrateur est possesseur d'un savoir dont est dépourvu le lecteur), un art de la communication. Le Je peut faire participer le lecteur à une histoire en devenir, où tout n'est pas joué, ni décidé ; il entraîne le lecteur au plus profond de l'expérience du personnage, en lui faisant percevoir le monde à travers ses propres émotions, ses propres souvenirs, sa propre mémoire ... Il confond en une conscience commune les trois instances, distinctes dans un récit à la troisième personne, du narrateur, du personnage et du lecteur.

Les théories de la réception et la pragmatique du texte nous ont désormais rendu familiers avec l'idée que chaque texte contient des blancs, des silences, des ellipses, qui exigent d'être comblés par le lecteur ; que chaque œuvre n'accède au sens et à la cohérence que par le biais de ce travail interprétatif. Le texte est appréhendé comme tissu de «non-dit», d'«implicite». Umberto Eco a même forgé le concept de «lecteur modèle», qui implique que chaque texte prévoit et dessine un lecteur qui lui est propre (*"Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif"* Eco, 1985 : 65, souligné dans le texte). L'étude du Je et des temps verbaux m'a permis de mettre en évidence que la nature de la relation narrateur-lecteur était, au départ, déterminée par le

zeitgenössischer Dichtung, 1984, p. 53, je souligne).

choix du pronom personnel. A pronom personnel différent, structure de lecture différente : le Je transporte au sein de la fiction le rapport d'interlocution dont est exclu le Il, l'Absent : **le choix du Je prévoit – impose – un rapport d'intimité**. Le Je choisit de tutoyer son lecteur. La liberté ou – l'absence de liberté – du lecteur ne peut se déployer qu'à l'intérieur de cette intimité. Les deux œuvres illustraient justement les deux pôles de la coopération interprétative : constamment requise et sollicitée dans MNSG, insidieusement jugulée et baillonnée dans KE. Chaque écrivain, ou plutôt chaque œuvre, exploite en effet à sa manière ce rapport de connivence obligée. Nous avons vu en quoi le Je et l'emploi du présent permettaient d'être autoritaire sans en avoir l'air : le Je assumant alors constamment et discrètement la fonction évaluative (on se révolte plus facilement devant une autorité manifeste ; un livre comme KE devient vite fatigant à la relecture : quoiqu'on fasse, quoiqu'on veuille, le message reste le même, univoque. L'interprétation ne change pas. Et c'est d'autant plus insupportable que le Je nous impose de partager ses vues) ; et comment au contraire, il pouvait donner au lecteur le sentiment de participer, de véritablement prendre part à une histoire qui semble, par le présent, surgir au fur et à mesure de sa lecture ; comment le narrateur pouvait, à son gré, et grâce à l'alternance des pronoms personnels mettre près de lui ou à distance ses personnages ... Mais ce ne sont là que deux actualisations possibles, et il faudrait voir ce que d'autres combinaisons permettent d'obtenir dans d'autres œuvres, dans d'autres romans.

Le jeu des pronoms personnels et des temps verbaux me semble une piste d'autant plus fertile pour l'analyse des textes, que la littérature contemporaine choisit souvent maintenant de marier et de combiner les deux types narratifs. Si le Je avait dû au 19^e siècle se plier aux exigences du roman réaliste de la 3^e personne, pour s'arracher ensuite violemment à sa tutelle et revendiquer son originalité (récits achronologiques, monologues intérieurs du 20^e siècle), il semble qu'aujourd'hui l'heure de la réconciliation ait sonné, et que les deux genres narratifs aient abandonné toute rivalité : non seulement notre époque n'accorde pas de préférence au

Je ou au Il, mais elle choisit souvent de les harmoniser, de jouer sur les deux tableaux. Les modèles et les combinaisons classiques (Je+présent ; Il+prétérit) font place à d'autres plus neuves, qui exploitent, chacune à leur manière, de nouvelles virtualités narratives : nous avons vu l'alternance des pronoms personnels et la dérive référentielle : mais la question «Qui parle ici ?» peut avoir de multiples motivations : j'aimerais montrer, dans une autre œuvre de Ch. Wolf, *Kein Ort. Nirgends* – roman en Il, qui n'a rien d'un roman à thèse, mais est un tissu complexe et fascinant de citations et d'invention romanesque – en quoi cette alternance – parfaitement maîtrisée – a pu, également, être générée par la censure – l'auto-censure, et reflète la situation particulière de l'écrivain de l'ex-RDA. L'alternance peut d'ailleurs ne peut pas être continue : il y a les écrivains qui mélangent sciemment les deux types narratifs (et dont fait partie Christa Wolf, héritière en cela de Uwe Johnson, Max Frisch), mais également ceux qui introduisent le Je dans le Il de manière sporadique (l'emploi de la première personne dans *Das dreißigste Jahr*, de Ingeborg Bachmann : l'irruption de la poésie dans la prose), il y a ceux, de plus en plus nombreux, qui écrivent (presque) entièrement au présent, mais à la troisième personne. On peut s'interroger sur les contrastes qui naissent de cette opposition : l'œuvre d'un Peter Härtling est à cet égard exemplaire, qui écrit des biographies d'écrivains (Hölderlin, Mörike), en faisant le double choix de la distance et la proximité (le présent, érigé en temps dominant, joue un rôle d'ancrage, mais le Il maintient à distance le personnage et le lecteur) : pourquoi ? Quels sont les avantages de cette combinaison ? En fait, les jeux des pronoms personnels avec le temps nous donnent, dans chaque œuvre, une voie différente pour la cerner et la comprendre : car c'est là l'intérêt et l'avantage, me semble-t-il, d'une étude structurelle qui appréhende le texte dans sa surface : elle doit **mettre à jour des constellations qui sont, nécessairement, particulières** – même si on peut dégager des "types" plus généraux –, des systèmes temporels qui sont spécifiques à l'œuvre-même. Les travaux de sémiotique narrative étudient le parcours du sens, qui irait du simple au complexe, des profondeurs vers la surface : ils envisagent le texte, non pas tel que le

lecteur le perçoit, mais tel qu'il a été produit ; ils veulent en construire la structure prototypique⁶. Je ne conteste pas l'intérêt de cette démarche, mais l'étude d'un texte littéraire me semble justement pertinente lorsqu'elle peut mettre à jour ses variations par rapport au type – ou prototype – : je crois – et j'espère que l'analyse des deux œuvres menée ici aura contribué à montrer la pertinence de cette croyance – qu'il est possible de dégager des règles générales sans renoncer pour autant à appréhender les œuvres littéraires dans leur unicité et leur originalité.

⁶ Il semble d'ailleurs que les sémioticiens eux-mêmes – les élèves de Greimas – choisissent de remonter des profondeurs vers la surface, et s'intéressent au texte en tant que discours spécifique : l'étude traditionnelle (les figures de style, l'intuition ...) n'est plus honnie, mais réhabilitée. Cf. Fontanille et Zilberberg, "Valence et valeur", *Nouveaux Cahiers sémiotiques*, septembre 1996.

BIBLIOGRAPHIE

1. LINGUISTIQUE, LITTÉRATURE ET NARRATOLOGIE

A moins d'une autre indication, le lieu de publication est Paris

ADAM (Jean-Michel)

1990 - *Eléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga.

1991 - *Le Récit*, PUF, collection Que sais-je ? (1ère éd. 1984).

1992 - *Textes et prototypes*, Nathan Université.

1994 - *Le Texte narratif*, Nathan Université, Série "Linguistique", (1ère éd. 1985).

ALBUS (Günter) éd.

1985 - *Kulturgeschichtliche Tabellen zur deutschen Literatur, Von den Anfängen bis 1870*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag.

BACHMANN (Ingeborg)

1984 - *Frankfurter Vorlesungen : Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München, Zürich, R. Piper & Co. Verlag.

Leçons données à l'Université de Francfort par Ingeborg Bachmann pendant le semestre d'hiver 1959 -1960. Spécialement :

"Das schreibende Ich", 41-61.

"Der Umgang mit Namen", 62-79.

BAETENS (Jan)

1993 - "Qu'est-ce qu'un texte circulaire", *Poétique* 94, 215-228.

BAKHTINE (Mikhaïl)

1970 - *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil.

(1ère éd. 1929 - *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, Leningrad)

1978 - "Du discours romanesque", *Esthétique et théorie du roman* [traduit du russe par Dario Olivier, 1ère éd. 1975], Gallimard, 83-233.

BALZAC (Honoré de)

1831 - Préface à *La Peau de chagrin*, Le Livre de Poche, (texte de l'édition originale), préface de Pierre Barbéris, 1972, 3-13.

1842 - Avant-Propos à *La Comédie humaine*, Balzac, Pléiade I.

BANFIELD (Ann)

1995 - *Phrases sans parole : Théorie du récit et du style indirect libre*, Seuil [traduit de l'anglais par Cyril Veken, titre original : *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, 1982].

BANGE (Pierre)

1986 - "Towards a pragmatic analysis of narratives in literature", North-Holland, *Poetics* 15, 73-87.

BARTHES (Roland)

1953 - *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil.

1966 - "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, repris au Seuil, coll. Points n°129, 1981, 7-33.

1968 - "L'effet de réel", *Communications* 11, repris dans le recueil *Littérature et réalité*, Seuil, coll. Points n°142, 1982, 81-90.

1970 - *S/Z*, Seuil.

BENVENISTE (Emile)

1966 - *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard.

Particulièrement la partie "L'homme dans la langue" :

"Structure des relations de personne dans le verbe", chap. XVIII, 225-236.

(1946 - *Bulletin de la Société de Linguistique*, XLIII, fasc. I., n°126)

"Les relations de temps dans le verbe français", chap. XIX, 237-250.

(1959 - *Bulletin de la Société de Linguistique*, LIV, fasc. I)

"La nature des pronoms", chap. XX, 251-257.

(1956 - Extrait de *For Roman Jakobson*, La Haye, Mouton & Co)

"De la subjectivité dans le langage", chap. XXI, 258-266.

(1958 - *Journal de Psychologie*, juil.-sept., P.U.F.)

BLANCKENBURG (Friedrich von)

1774 - *Versuch über den Roman*, extraits repris dans *Theorie des Romans*, Stuttgart, Reclam 9534, 1977, 10-14.

BOOTH (Wayne C.)

1970 - "Distance et point de vue", *Poétique* 4, 511- 524 (repris dans *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points n°78, 1977, 85-113).

Paru originellement dans *Essays in Criticism*, XI, 1961.

BÜHLER (Karl)

1965² - "Das Zeigfeld der Sprache und die Zeigwörter", *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [Jena, 1934], mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz, Stuttgart, Fischer, 79- 148.

BUTOR (Michel)

1964 - *Répertoire II. Etudes et conférences 1959-1963*, Minuit.

1969 - *Essais sur le roman*, Livre de poche.

exemplaire consulté : tel Gallimard, 1992.

"L'usage des pronoms personnels dans le roman", 73-88.

"Recherches sur la technique du roman", 109-124.

Articles parus pour la première fois aux Éditions de Minuit en 1964.

COHN (Dorrit)

1981 - *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, coll. Poétique [traduit de l'anglais par Alain Bony, titre original : *Transparent minds*, Princeton University Press, Guildford, Surrey, 1978].

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.

CORDESSE Gérard

1986 - "Note sur l'énonciation narrative", *Poétique* 65, 43 -46.

1988 - "Narration et focalisation", *Mise au point, Poétique* 76, 487 - 498.

DÄLLENBACH (Lucien)

1969 - "Faux portraits de personne", *Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy 1*, 10/18, 108-130.

1977 - *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abîme*, Seuil.

DANON - BOILEAU (Laurent)

1982 - *Produire le fictif : Linguistique et écriture romanesque*, Klincksieck.

Plus particulièrement le chap. V : "Discours et Histoire : Un narrateur disparaît", 85-94.

DANON - BOILEAU (Laurent) éd.

1984 - Les Plans d'Enonciation, *Langages*, mars 84, n° 73.

DARDEL (Robert de) et **BOTH-DIEZ** (Anne-Marie de)

1985 - "L'ancrage du texte dans le temps absolu", *La Pragmatique des Temps verbaux, Langue française*, n°67, 114-128.

DÉMORIS (René)

1975 - *Le Roman à la première personne : Du Classicisme aux Lumières*, Armand Colin, Publications de la Sorbonne.

DÖBLIN (Alfred)

1917 - "Bemerkungen zum Roman", *Theorie des Romans*, Reclam 9534, Stuttgart 1977, 75-79.

DUCROT (Oswald)

1984 - *Le Dire et le dit*, Minuit.

Particulièrement le chapitre VIII, "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", 171-233.

DUCROT (Oswald) et **TODOROV** (Tristan)

1972 - *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.

DUJARDIN (Edouard)

1931 - *Le Monologue intérieur*, Messein.

ECO (Umberto)

1985 - *Lector in fabula*, Grasset (1ère éd. Milan, 1979).

1992 - *Les Limites de l'interprétation*, Grasset (1ère éd. Milan, 1990 *I Limiti dell'interpretazione*, exemplaire consulté Le Livre de Poche, 1994).

EMMERICH (Wolfgang)

1989 - *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945-1988*, 5^{ème} édition revue et corrigée, Francfort s/Main, Luchterhand.

FOURQUET (Jean)

1990 - "Werden + infinitif", *Nouveaux Cahiers d'allemand*, 1990/n°1 mars, 79-93.

FRENZEL (H. A. et E.)

1991 - *Daten deutscher Dichtung, Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*, München, DTV (1ère éd. 1953, Köln, Kiepenheuer & Witsch).

FRIEDEMANN (Käte)

1965 - "Die Rolle des Erzählers in der Epik", *Zur Poetik des Romans*, Klotz V. éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 162-196 (1ère éd. Berlin, Verlag H. Haessel, 1910).

GENETTE (Gérard)

1969 - "Frontières du récit", *Figures II*, Seuil, 49-69.

1972 - "Discours du récit", *Figures III*, Seuil, 65-273.

GLOWINSKI (Michal)

1987 - "Sur le roman à la première personne", Document, *Poétique* 72, 497-507 (texte écrit en 1967, 1ère éd. Varsovie, 1983).

GOETHE (Johann Wolfgang) et **SCHILLER** (Friedrich)

1797 - *Über epische und dramatische Dichtung*, repris dans *Theorie des Romans*, Reclam 9534, Stuttgart, 1977, 17-20.

GRICE (H. Paul)

1979 - "Logique et conversation", (traduit de l'américain par Frédéric Berthet et Michel Bozon), *La conversation*, *Communications* 30, [1975], 57-72.

HAMBURGER (Käte)

1968 - *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett (1ère éd. 1957).

1986 - *La logique des genres littéraires*, [traduit de l'allemand par Pierre Cadiot], Seuil.

HAMONT (Philippe)

1977- "Pour un statut sémiologique du personnage", *Poétique du récit*, éd. R. Barthes *et al.*, Seuil, coll. Points n°78, 1977, 115-180.

1982 - "Un discours contraint", *Littérature et réalité*, Seuil, coll. Points n° 142, 1982, 119-181.

HILLEBRAND (Bruno) éd.

1978 - *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

ISER (Wolfgang)

1971 - *Die Appellstruktur der Texte : Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Universitätsverlag.

1976 - *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag.

1985 - *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, [traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer], Bruxelles, Pierre Mardaga, collection Philosophie et Langage.

JAKOBSON (Roman)

1963 - *Essais de linguistique générale I : les fondations du langage*, Minuit.

Plus spécialement :

Chap. 2, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", 43-67 (voir surtout 61-67, sur la typologie des genres littéraires).

Chap. 9, "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe", 176-196.

Chap. 11, "Linguistique et poétique", 209-248.

JAMES (Henry)

1884 - "L'Art de la fiction", réédité par M. Zéraffa, traduction M. Sibon et M. Zéraffa, *L'art de la fiction : Henry James*, Klincksieck, Collection d'esthétique, 1978, 17-36.

JAUSS (Hans Robert)

1978 - "Ursprung und Problematik des modernen Zeitromans", *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, A. Ritter éd. , Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 95-163 (1ère éd. 1955, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu"*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 7-53).

JOLY (André)

1987 - "Personne et acte d'énonciation", *Essais de systématique énonciative*, Université de Lille 3, Presses Universitaires de Lille, 59-122.

JOST (François)

1975 - "Le Je à la recherche de son identité", *Poétique* 24, 479-487.

JOUE (Vincent)

1992 - *L'effet personnage dans le roman*, PUF.

KAYSER (Wolfgang)

1965 - "Wer erzählt den Roman ?", Klotz V. (éd.), *Zur Poetik des Romans*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 197-216.

1970 - "Qui raconte le roman ? ", *Poétique* 4, 498-510.

1978 - "Das Problem des Erzählers im Roman" (1ère édit. 1956) , B. Hillebrand (éd.), *Zur Struktur des Romans*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 188-202.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine)

1980 - *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin.

1982 - "Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ?", Toronto, *Texte* n°1, 27-49.

KLOTZ (Volker) éd.

1965 - *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

KUNDERA (Milan)

1986 - *L'Art du roman*, Gallimard, folio 2702.

1993 - *Les Testaments trahis*, Gallimard, folio 2703.

LABOV (William)

1978 - "La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative", *Le Parler ordinaire : la langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, tome I, Minuit, 289-335. (éd. originale 1972).

LÄMMERT (Eberhart)

1978 - "Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie", *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, A. Ritter éd, Darmstadt, 1978, 322-336 (1ère éd. 1973, *Geschichte, Ereignis und Erzählung*, R. Koselleck et W. D. Stempel éd., München, Wilhelm Fink Verlag, 503-515).

LATZEL (Sigbert)

1985 - "Zur partiellen Synonymie der deutschen Tempora", *Nouveaux Cahiers d'allemand*, 1985/n°4 octobre, 375-388.

LEJEUNE (Philippe)

1975 - *Le Pacte autobiographique*, Seuil.

1980 - *Je est un autre*, Seuil.

LINDKEN (Hans Ulrich) éd.

1977 - *Theorie des Romans*, Stuttgart, Reclam Arbeitstexte für den Unterricht 9534.

LOCKEMANN (Wolfgang)

1965 - "Zur Lage de Erzählforschung", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge 15, 63-84. Repris dans *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, 1978, 268-298.

MAINGUENEAU (Dominique)

1986 - *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, nouvelle édition 1990 .

1990 - *Pragmatique pour le texte littéraire*, Bordas.

1993 - *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Dunod.

MANN (Thomas)

1924 - Vorsatz zu *Der Zauberberg*, Fischer, 7-8.

MARIN (Louis)

1978 - *Le récit est un piège*, Minuit.

MARSCHALL (Matthias)

1995 - *Textfunktionen der deutschen Tempora* [Les fonctions textuelles des temps allemands], Genève, Editions Slaktine, Collection Thèses, 1995.

MAUPASSANT (Guy de)

1887 - "Le Roman", *préface de Pierre et Jean*, Presses Pocket, 1989, 35-52.

MOESCHLER (Jacques) éd.

1993 - Temps, référence et inférence, *Langages*, décembre 93, n° 112.

MUELLER (Günther)

1968 - "Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst", *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Elena Müller (éd.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 247-268. (1ère éd. 1947), repris dans *Zur Struktur des Romans*, Bruno Hillebrand éd., Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1978, 64-82.

ORTEGA y GASSET (José)

1925 - *Ideas sobre la novela* : extraits repris dans "Gedanken über den Roman", *Theorie des Romans*, Stuttgart, Reclam 9534, 79-88.

PAVEL (Thomas G.)

1988 - *Univers de la fiction*, Seuil.

PERENNEC (Marcel)

1984 - "Imparfait, passé simple et prétérit : Réflexions sur la temporalité à partir d'une étude contrastive", *La Linguistique à la session 1984 de l'agrégation d'allemand*, Nice, 45-71.

PERENNEC (Marie-Hélène)

1991 - "Ironie et polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer *Das Ende einer Welt*", *Cahiers d'études germaniques* (Aix), Revue semestrielle, 1991/n°21, 137-147.

1992 - "Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'Ingeborg Bachmann *Simultan*", *Systèmes interactifs, Mélanges en l'honneur de Jean David*, édités par Gertrud Gréciano et Georges Kleiber, Klincksiek, 47-62.

1993 - "L'abolition du futur dans *Störfall* de Christa Wolf", *Etudes allemandes* 6, Recueil dédié à Joël Lefebvre, 349-360.

1994 - "Polyphonie und Textinterpretation", *CEG* n°27, 125 - 136.

PRAK (Emmanuelle)

1992 - *Dialectique présent-passé dans *Kassandra* de Christa Wolf*, Mémoire de D.E.A, soutenu à l'Université Lumière, Lyon II.

1994 - "Expérimentation et contraintes narratives : représentation graphique des jeux avec le temps dans *Kassandra* de Christa Wolf", *CEG* n°27, 151-162.

PROUST (Marcel)

1971 - "Contre Sainte Beuve", *Pastiches et Essais*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 211- 232 (1ère éd. 1954)

QUENEAU (Raymond)

1965 - "Technique du roman", *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 26-33.

RAIMOND (Michel)

1966 - "Le romancier et ses personnages", *La Crise du roman*, José Corti, 464-479.

1968 - "Anthologie théorique et critique, Deuxième partie", *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, collection U, 228-362.

1989 - *Le Roman*, Armand Colin, collection Coursus.

RECANATI (François)

1979 - *La Transparence et l'énonciation : Pour introduire à la pragmatique*, Seuil, coll. L'ordre philosophique.

Plus particulièrement "La Réflexivité de l'énonciation", 91-127.

REUTER (Yves)

1988 - "L'importance du personnage", *Pratiques, Le Personnage*, n°60, décembre 1988, 3-22.

RICARDOU (Jean)

1967 - *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, collection "Tel Quel".

Chap. 2, "l'Écriture et ses romans" : "Réalités variables, variantes réelles", 23-43.

Chap. 4, "Construction" : "Temps de la narration, temps de la fiction", 161- 170.

1970 - "Nouveau Roman, Tel Quel", *Poétique* 4 , 433-454.

1978 - *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, collection Poétique.

2ème partie, "Le Texte en conflit", 24-88.

1990 - *Le Nouveau Roman* , Seuil, coll. Points 212, (1ère éd. 1973).

RICŒUR (Paul)

1984 - *Temps et récit : la configuration dans les récits de fiction*, tome II, Seuil, exemplaire consulté : édition de poche, 1991.

1985 - *Temps et récit : le temps raconté*, tome III, Seuil, exemplaire consulté : édition de poche, 1991.

RIFATERRE (Michael)

1982 - "L'illusion référentielle", *Littérature et réalité*, Seuil, coll. Points, n°142, 91-118 (publié originellement en anglais dans *Columbia Review*, 57, 2, 1978).

RITTER (Alexandre) éd.

1978 - *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wege der Forschung Band 447.

ROBBE-GRILLET (Alain)

1963 - *Pour un nouveau roman*, Minuit. Plus spécialement :

"Sur quelques notions périmées", 25-44.

"Nouveau Roman, homme nouveau", 113-122.

"Temps et description dans le récit d'aujourd'hui", 123-134.

"Du réalisme à la réalité", 135-144.

ROBERT (Marthe)

1972 - *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, repris chez Gallimard dans la collection *tel*, n°13.

1977 - *Livre de lectures*, Grasset.

1987 - *Le Puits de Babel*, *Livre de lectures IV*, Grasset.

RYAN (Marie-Laure)

1980 - "Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure", *Poetics*, North-Holland Publishing company, Volume 9, août 1980, 403-422.

1981 - "The pragmatics of personal and impersonal fiction", *Poetics*, North-Holland Publishing Company, Volume 10, n° 6, 517-539.

SALLENAVE (Danièle)

1991 - *Le Don des morts. Sur la littérature*, Gallimard.

SARRAUTE (Nathalie)

1993 - *L'ère du soupçon : Essais sur le roman*, Gallimard. Particulièrement

"L'ère du soupçon", *Temps modernes*, février 1950.

"Conversation et sous-conversation", *N. N. R. F.*, janvier, février 1956.

SARTRE (Jean-Paul)

1939 - "M. François Mauriac et la liberté", NRF, février 1939.

1948 - *Situations 2. Qu'est-ce-que la littérature ?*, Gallimard.

SCHANEN (François)

1978 - "Observations sur le système verbal de l'allemand moderne", *Linguistica Palatina*, n°22.

SCHANEN (François) et **CONFAIS** (Jean-Paul)

1986 - *Grammaire de l'allemand : Formes et Fonctions*, Nathan.

SIMONIN (Jenny)

1975 - "Pour une typologie des discours", *Langue, discours, société*, J. Kristeva et al., Seuil, p. 85-120.

1984 - "Les plans d'énonciation dans *Berlin Alexandeplatz* de Döblin ou de la polyphonie textuelle", *Langages* n°73, mars 84, 30-56.

SPIELHAGEN (Friedrich)

1965 - "Der Ich-Roman", *Zur Poetik des Romans*, Volker Klotz éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 66-161 (1ère éd. Leipzig, Verlag Staatckmann, 1883).

SPITZER (Leo)

1959 - "Les *Lettres portugaises*", *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, p. 210-247.

STAIGER (Emil)

1946 - *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis Verlag.

STANZEL (Franz K.)

1965 - "Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens", *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 319-338.

1985³ - *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

STAROBINSKY (Jean)

1970 - "Le style de l'autobiographie", *Poétique* 3, Seuil, 257-265.

SULEIMAN (Susan R.)

1978 - "Le récit exemplaire", *Poétique* 34, 468-489.

1979 - "La structure d'apprentissage", *Poétique* 37, 24-42.

1983 - *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF écriture.

"Roman à thèse et modernité", 27-33.

"Redondance et lisibilité", 185-238.

TODOROV (Tzvetan)

1966 - "Les catégories du récit littéraire", *Communications* n° 8, Seuil (repris dans *L'analyse structurale du récit*, Seuil, Points, 1981, 131-157).

1970 - "Problèmes de l'énonciation", *Langages* n°17, 3-11.

1971 - "Langage et littérature", *Poétique de la prose*, Seuil, collection Poétique, 32-40.

1975 - "La lecture comme construction", *Poétique* 24, Seuil, 417-425.

1981 - *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique*, Seuil.

TOURSEL (Nadine) et **VASSEVIÈRE** (Jacques)

1994 - *Littérature : Textes théoriques et critiques*, Nathan Université, collection fac.

TROUSSON (Raymond)

1993 - Préface de *Romans Libertins au XVIIIe siècle*, Robert Laffont, collection Bouquins, I-LXVIII. Voir également, dans le même ouvrage, la Chronologie (littérature européenne de 1730 à 1800), LXX-XCIX.

VALENTIN (Paul)

1984 - "Was bedeutet das deutsche Präteritum? Zum Gegensatz Bedeutung/Bezeichnung", *La Linguistique à la session 1984 de l'agrégation d'allemand*, Nice, 31-44.

VANBERGEN (Pierre)

1974 - *Pourquoi le roman ?*, Nathan, Bruxelles, Editions Labor, collection "Problèmes".

VAN ROSSUM (Françoise)

1970 - "Point de vue et perspective narrative", *Poétique* 4, 1970, 476-497.

VUILLAUME (Marcel)

1979 - "Le fonctionnement des déictiques de temps dans les textes narratifs en allemand", *Linguistica Palatina*, n°26.

1986 - "Y-a-t-il des procédés d'identification du discours indirect libre?", *La Linguistique à la session 1986 de l'agrégation d'allemand*, Lyon.

1990 - *Grammaire temporelle des récits*, Minuit.

1993 - "Le repérage temporel dans les textes narratifs", *Langages*, n° 112, 92-105.

WEINRICH (Harald)

1964 - *Tempus : Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer.

1973 - *Le Temps : le Récit et le commentaire*, [traduction de Michèle Lacoste], Seuil.

1979 - "Les temps et les personnes", *Poétique* 39 : Théorie de la réception en Allemagne, 338-352.

WILSON (Deirdre) et **SPERBER** (Dan)

1993 - "Pragmatique et temps", Temps, référence et inférence , *Langages*, n°112, 8-25.

ZERAFFA (Michel)

1969 - *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Klincksieck. En particulier, à l'intérieur de la Première partie "Le regard du romancier" : les chapitre I "La révolution esthétique des années vingt" (17-34) et II "Point de vue et personne", (35-76) ; également la conclusion "Esthétique romanesque et histoire de la personne", (457-470).

2. CHRISTA WOLF

A. ŒUVRES DE CHRISTA WOLF

A moins d'une autre indication, les œuvres citées sont éditées chez Luchterhand, Darmstadt und Neuwied.

1979 - *Kindheitsmuster*, SL 277 (1ère éd. 1976, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar)

1980 - *Lesen und Schreiben - Neue Sammlung*, SL 295

"Die zumutbare Wahrheit - Prosa der Ingeborg Bachmann", 172-185.

"Max Frisch, beim Wiederlesen oder : Vom Schreiben in Ich-Form", 200-208.

1981 - *Kein Ort. Nirgends*, Sl 325 (1ère éd. 1979, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar).

1983 - *Kassandra*, SL 455.

1983 - *Voraussetzungen einer Erzählung : Kassandra*, SL 456.

1987 - *Die Dimension des Autors : Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche, 1959-1985*.

1990 - *Im Dialog, Aktuelle Texte*, SL 923.

1994 - *Auf dem Weg nach Tabou : Texte 1990-1994*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.

B. BIBLIOGRAPHIES**BOCK** (Hans-Michael)

1989 - Christa Wolf, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur = KLG*, éd. par Heinz Ludwig Arnold, Munich, Edition Text + Kritik. (Stand : 31. Nlg)

GEIST (Rosemarie) **ROST** (Marita)

1990 - "Auswahlbibliographie", *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*, Luchterhand, Darmstadt, 417-541.

SAUER (Klaus)

1983- *Christa Wolf Materialienbuch, Neue überarb. Aufl.*, SL 265, 163-192.

C. LITTERATURE CRITIQUE**ANZ** (Thomas) éd.

1991 - *Es geht nicht um Christa Wolf: Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, spangenberg, München 40 (Anthologie critique des articles de journaux parus lors de la polémique autour de *Was bleibt*). Plus spécialement :

Ulrich Greiner, "Mangel an Feingefühl", 66-70 (*Die Zeit*, 1. Juni 1990).

Günter Grass, "Nötige Kritik oder Hinrichtung? Gespräch mit Helmut Karaseck und Rolf Becker", 122-134 (*Der Spiegel*, 16. Juli 1990).

Wolf Biermann, "Nur wer sich ändert, bleibt sich treu", 139-156 (*Die Zeit*, 24. August 1990)

BAUMGART (Reinhard)

1983 - "Ein Marmorengel ohne Schmerz. Über Christa Wolfs Erzählung *Kassandra*", *Der Spiegel*, Hamburg, 1983/ n°14, 208-210.

BRANDES (Ute)

1984 - "Das Zitat als Beleg. Christa Wolf *Kein Ort. Nirgends*", *Zitat und Montage in der neueren DDR-Prosa*, Francfort/Berne/New-York, Lang (Forschungen zur Literatur-und Kulturgeschichte, 3), 61-100.

BRESSON (Daniel)

1982 - "La langue et les relations grammaticales dans l'organisation du récit : *Kindheitsmuster* de Ch. Wolf", *Cahiers d'études germaniques* (Aix), n°6, 123-149.

CRAMER (Sibylle)

1983 - "Eine unendliche Geschichte des Widerstands. *Kein Orts Nirgends. Cassandra.*", *Christa Wolf Materialienbuch*, édité par Klaus Sauer, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1979, édition de 1983, 121-142.

BRINKMANN (Henning)

1985 - "Aufeinanderfolge von Sätzen in Christa Wolfs Erzählung *Kassandra*", *Studien zur deutschen Grammatik, Innsbrucker Beiträge für Kulturwissenschaft : Germanist. Reihe 25*, éd. par Erwin Koller et Hans Moser, Innsbruck, Inst. für Germanistik, Univ. d'Innsbruck, 75-92.

DELINIÈRE (Jean)

1985 - "Une explication de texte (*Kassandra*, Luchterhand. Darmstadt 1984, p.155)", *NCA, Nancy*, 1985/n°1 mars, 99-107.

DRESCHER (Angela)

1990 - *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*, Luchterhand, Darmstadt.

FOLDENAUER (Karl)

1984a- "Annäherung an *Kassandra*. Zu Christa Wolfs «Voraussetzungen» und Erzählung «*Kassandra*», *NCA*, 1984/3, 295-309.

1984b - "«Diese sicheren Anfänge...» Zum Erzählanfang von Christa Wolfs *Kassandra*, *NCA, Nancy*, 1984/4, 393-401.

GREINER (Bernhard)

1981 - "Die Schwierigkeit "Ich" zu sagen". Christa Wolfs psychologische Orientierung des Erzählens, *DV für Literatur und Geistesgeschichte*, 323-342.

1985 - "Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf".

GROS (Christine)

1987 - "*Kein Ort. Nirgends.* de Christa Wolf et le réalisme socialiste", *Connaissance de la RDA*, 1987/24, 29-44.

HARTUNG (Günter)

1981 - "Christa Wolf : *Kein Ort. Nirgends.*", *Connaissance de la RDA*, 1981/13, 25-34.

HEIN (Christoph)

1987 - "Leserpost oder ein Buch mit sieben Siegeln", repris dans *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*, Luchterhand, Darmstadt, 398-413.

HILZINGER (Sonja)

1985 - "Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands. Über Christa Wolfs "Kassandra-Projekt", repris dans *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch*, Luchterhand Darmstadt, 216-232.

HÖRNIGK (Therese)

1989 - *Christa Wolf*, Steidl, Göttingen.

"Gespräch mit Christa Wolf", 7-42

"Projektionsraum Romantik", 185- 202.

JÄGER (Manfred)

1983 - "Die Grenzen des Sagbaren : Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf", *Christa Wolf Materialienbuch* , Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1979, éd. 1983, 143-163.

MAUSER (Wolfram) éd.

1985 - *Erinnerte Zukunft : 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, Würzburg, Königshausen & Neumann. Spécialement :

Wolfram Mauser, Vorwort, 7-16.

Bernhard Greiner, "Mit der Erzählung gehe ich in den Tod" :

Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf, 107-140.

OBSCHERNITZKI (Doris)

1991 - Wer wird, und wann, die Sprache wiederfinden...", *Cahiers d'études germaniques* (Aix), Revue semestrielle, 1991/n°21, 9-21.

PERENNEC (Marie- Hélène)

1993 - "L'abolition du futur dans *Störfall* de Christa Wolf", *Etudes allemandes*, Recueil dédié à Joël Lefèbvre, 349-360.

RADDATZ (Fritz)

1983 - "Das Gedächtnis - eine andere Form des Sehens. Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* u. e. Bd mit Überlegungen zur Poetik", *Die Zeit*, Hamburg, 1983/13, Beil. Literatur, 1-2.

STRAUCH (Ulrike)

1984 - "Literatur heute muß Friedensforschung sein. Einige Anmerkungen und Interpretationshilfen zu Ch. Wolfs *Kassandra*", Nancy, *NCA* 1984/3, 311-325.

TUNNER (Erika)

1985 - "Eumelos, le "Tranfigurateur". A propos d'un personnage secondaire dans le récit *Kassandra* de Ch. Wolf", *Allemagne d'aujourd'hui*, 91, 62-70.

TRAN (Thi Mai)

1982 - "*Kein Ort. Nirgends*. Christa Wolf. Une façon d'être hors-la-phrase", *Cahiers d'Etudes germaniques* n°6, 1982, 151-157 .

VINKE (Hermann) éd.

1993 - *Akteneinsicht Christa Wolf: Zerrspiegel und Dialog*, Hamburg, Luchterhand Literaturverlag.

VIOLLET (Catherine)

1985 - "Autobiographie et disparition du «je»", *Leçons d'écriture*, Paris, 195-206.

1987 - "Nachdenken über Pronomina : Zur Entstehung von Christa Wolfs *Kindheitsmuster* , *LiLi* (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik), n°68, 52-62.

WICHNER (Ernest) et **WIESNER** (Herbert) éd.

1993 - *Literaturentwicklungsprozesse : die Zensur der Literatur in der DDR*, Francfort s/Main, Suhrkamp.

3. MAX FRISCH

A. ŒUVRES DE MAX FRISCH

– Pour les écrits "théoriques" :

Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, éd. Hans Mayer, avec la collaboration de Walter Schmitz, Francfort, suhrkamp, 1996⁷. Et s'il faut faire un choix :

Tagebuch 1946-1949, 2. Bd, ("Du sollst Dir kein Bildnis machen", 369-371)

"Öffentlichkeit als Partner", 4. Bd, 244-252 (1958).

"Unsere Gier nach Geschichten", 4. Bd, 262-264 (1960).

"Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen", 5. Bd, 323-334 (1964).

"Der Autor und das Theater", 5. Bd, 339- 354 (1964).

– Pour les romans, en édition de poche chez suhrkamp :

1954 - *Stiller*, st 105 (1973).

1957 - *Homo faber. Ein Bericht*, st 354 (1977).

1964 - *Mein Name sei Gantenbein*, st 286 (1975).

B. BIBLIOGRAPHIES

GERLACH (Rainer)

1983³ - Bibliographie zu Max Frisch, *Text und Kritik*, Heft 47/48, 114-149 (Stand : 31. 12. 1982) - (classement chronologique).

KRANZBUEHLER (Bettina)

1992- "Kommentierte Auswahlbibliographie", *Max Frisch*, Walter Schmitz éd., Francfort, suhrkamp taschenbuch 2059, 373-422.

STEPHEN (Alexander)

1978 - Max Frisch, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, = *KLG*, Munich, Heinz Ludwig Arnold éd., (11ème révision -Nachlieferung-, 1982).

PETERSEN (Jürgen H.)

1989² - "Bibliographie", *Max Frisch*, Stuttgart, Metzler, 196-212.

C. LITTERATURE CRITIQUE

BAUMGART (Reinhard)

1964 - "Othello als Hamlet", *Der Spiegel*, Hamburg, 2. 9. 1964.

BLOCH (Peter André) et **SCHOCH** (Bruno)

1971 - "Gespräche mit Max Frisch", *Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache dargestellt am Problem der Tempuswahl*, Bern, Francke, 68-81.

CAUVIN (Marius)

1967 - "Max Frisch, l'absolu et le nouveau roman", *Etudes Germaniques* n°85, 1/1967, 93-98.

CONTAT (Michel)

1982 - "Max Frisch, la subversion par l'écriture", Interview parue dans *Le Monde* du 20. 9. 1982.

HAGE (Volker)

1983 - *Max Frisch*, Reinbeck, Rowohlt (Bildmonographie).

HEIN (Christoph)

1982 - "Achtung, Abgründe ! Laudatio für Max Frisch anlässlich der Verleihung des Heinrich-Heine-Preises", *FAZ*, 23. 12. 1982.

HEIßENBUETTEL (Helmut)

1964 - "Ein Erzähler, der sein Handwerk haßt ?", *Die Welt*, 3. 9. 1964.

JOHNSON (Uwe)

1975 - *Max Frisch : Stichworte, Ausgesucht von Uwe Johnson*, Francfort, Suhrkamp.

1991- "Der Briefwechsel : Lieber Uwe, Lieber Herr Frisch", *DU, Die Zeitschrift der Kultur*, Nr 12, décembre 1991, 74-79 + 115.

JUERGENSEN (Manfred)

1972 - *Max Frisch. Die Romane. Interpretationen*, Bern, Francke.

LUBICH (Frederick A.)

1992² - *Max Frisch : Stiller, Homo Faber und Mein Name sei Gantenbein*, Munich, Wilhelm Fink, UTB 1564.

MARCHAND (Wolf R.)

1968 - "Max Frisch : «Mein Name sei Gantenbein»", *Zeitschrift für deutsche Philologie Nr 87*, repris dans dans *Max Frisch*, éd. par Walter Schmitz, suhrkamp taschenbuch, 295-324.

MAYER (Hans)

1964 - "Mögliche Ansichten über Herrn Gantenbein. Anmerkungen zu Max Frischs neuem Roman, *Die Zeit*, 18. 9. 1964.

PETERSEN (Jürgen H.)

1989² - *Max Frisch*, Metzler, Realien zur Literatur, Bd 173, Stuttgart.

REICH- RANICKI (Marcel)

1994 - *Max Frisch, Aufsätze*, Francfort, Fischer 11397. Plus spécialement

- "Entwürfe zu einem Ich", 39-51. (reprend l'article paru dans *Die Zeit*, 18. 9. 1964 : "Plädoyer für Max Frisch. Zu dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* und Hans Mayers Kritik")

- "Bürger und Artist", 101-111 (paru après la mort de Frisch, en 1991).

SCHMITZ (Walter) éd.

1992⁶ - *Max Frisch*, Materialien, Francfort, suhrkamp taschenbuch 2059.

STRUK (Karin)

1987 - "Der Schriftsteller und die Frauen", Max Frisch, éd. par Walter Schmitz, Francfort, suhrkamp, 11-16 (art. paru en 1976).

TABAH (Mireille)

1980 - "La critique du langage et ses aspects formels dans les romans de Max Frisch", *Etudes Germaniques*, 1980/2, 163-175.

TOMAN (Lore)

1977 - "Bachmanns «Malina» und Frischs «Gantenbein» : zwei Seiten des gleichen Lebens, *Literatur und Kritik* 12, 274-278.

STAUFFACHER (Werner)

1965 - "Langage et mystère", *Etudes Germaniques*, 3/1965, 331-345.

1967 - "Gantenbein - Une nouvelle forme romanesque. Réponse à M. Cauvin", *Etudes Germaniques*, 4/1967, 592-593.

STEPHEN (Alexander)

1978 - Max Frisch, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Munich, Heinz Ludwig Arnold éd., (11ème révision -Nachlieferung-, 1982).

1983 - *Max Frisch, Autorenbücher*, Munich, Beck, édition Text u. Kritik.

WOLF (Christa)

1987 - "Max Frisch beim Wiederlesen oder : vom Schreiben in Ich-Form", *Die Dimension des Autors*, Darmstadt et Neuwied, Luchterhand, 166-174 (2ème éd.).

1994 - "Ein Posten ist vakant. Zum Tod von Max Frisch", (rédigé en 1991), *Auf dem Weg nach Tabu, Texte 1990-1994*, Kiepenheuer & Witsch, 35-37.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 2
---------------------	------

PREMIERE PARTIE : MISE AU POINT THEORIQUE

CHAPITRE UN

FICTION ET TEMPS VERBAUX

1. 1. LES TEMPS VERBAUX ET LA PROBLEMATIQUE DES GENRES LITTERAIRES	p. 20
1. 1. 1. Les genres littéraires comme reflet d'une tranche de temps	p. 20
1. 1. 2. L'analyse de Käte Hamburger et la disjonction temps verbal/ temps référentiel	p. 23
1.1.2.1. Fiction et réalité et la notion de prétérit épique	p. 23
1.1.2.2. Pour une temporalité épique	p. 27
1. 2. LES TEMPS VERBAUX COMME MARQUEURS D'AGENCEMENTS TEXTUELS	p. 29
1. 2. 1. Benveniste et les plans d'énonciation	p. 29
1. 2. 2. Weinrich et la dichotomie récit/commentaire	p. 31
1. 3. TEMPS ET THEORIE LITTERAIRE DES RECITS DE FICTION	p. 40
1. 3. 1. Günther Müller et la dyade temps du raconter - temps raconté	p. 40
Remarques : "Zeitraffung" vs enlissement du récit	p. 43
1. 3. 2. Gérard Genette : Discours du récit	p. 45
Présentation	p. 45
Critique de Genette : la prévalence du temps du raconter	p. 52
1. 4. TEMPS FICTIONNEL ET TEMPS REFERENTIEL	p. 57
1. 4. 1. Le refus de la totale disjonction entre temps verbaux et temps référentiel : le concept de métaphore appliqué aux temps verbaux	p. 57
1. 4. 2. Le temps fictionnel : un pseudo-temps	p. 61

1.4.2.1. L'absence d'ancrage énonciatif	p. 61
1.4.2/2. Temps fictionnel et double temporalité	p. 65
1. 5. LE JE EST AUSSI UN RECIT : REVISION DES CONCEPTS DE DISCOURS/HISTOIRE	p. 70
1. 5. 1. La non-pertinence des critères de classement : temps verbaux/pronoms personnels	p. 70
1. 5. 2. Pertinence de l'opposition discours/histoire	p. 72
1. 5. 3. Discours/histoire : ancrage vs non-ancrage	p. 76

CHAPITRE DEUX PETIT HISTORIQUE DU RECIT EN JE

2. 1. LE JE ET LA PRATIQUE DES ECRIVAINS	p. 79
2. 1. 1. Le Je au 18ème siècle	p. 80
2. 1. 2. Le 19ème siècle	p. 85
2. 1. 3. Le 20ème siècle	p. 89
Les vicissitudes de Je : conclusion provisoire	p. 96
2. 2. LE JE ET LA NARRATOLOGIE	p. 98
2. 2. 1. La thèse de l'équivalence du Je et du Il dans les récits	p. 101
2.2.1.1. L'Esprit du récit de Wolfgang Kayser	p. 102
2.2.1.2. La non pertinence de la catégorie de la personne : Wayne C. Booth	p. 107
2.2.1.3. Technique et roman : la catégorie de la personne comme première structure de la signification	p. 112
2. 2. 2. Le pronom personnel et les typologies	p. 115
2.2.2.1. La triade narrative de Franz K. Stanzel	p. 118
2.2.2.2. Dorrit Cohn : <i>La Transparence intérieure</i>	p. 126

CHAPITRE TROIS LA DUALITE DU JE

3. 1. ENTRE FICTION ET REEL : LE JE COMME FORME HYBRIDE	p. 137
3. 1. 1. Le récit en Je conçu comme autobiographie	p. 137

3. 1. 2. Le récit en comme imitation de formes non-littéraires	p. 139
3. 2. LE JE ET LE REGNE DU PSEUDO	p. 143
3. 2. 1. Le Je comme embrayeur	p. 143
3.2.1.1. Définition	p. 143
3.2.1.2. Faux ancrage et fausse attestation de réalité	p. 145
3. 2. 2. La polyphonie du Je	p. 148
3. 3. PROPRIETES DU JE	p. 152
3. 3. 1. Le couple Je-Tu vs Il : présence vs absence	p. 152
3.3.1.1. Benveniste et l'opposition personne/non-personne	p. 152
3.3.1.2. Critique d'André Joly	p. 155
3. 3. 2. Le récit en Je fait entrer le lecteur dans la fiction	p. 157
3.3.2.1. Le lecteur comme double du Je	p. 157
3.3.2.2. La dualité temporelle du Je	p. 163

DEUXIEME PARTIE : ETUDE DES CEUVRES

CHAPITRE QUATRE

KASSANDRA : LE JE OU L'ILLUSION DE LA LIBERTE

4. 1. INTENTIONS	p. 173
4. 1. 1. Mythe et littérature	p. 173
4. 1. 2. Théorie et pratique	p. 177
4.1.2.1. Deux livres pour un seul projet	p. 177
4.1.2.2. Tradition et nouveauté : masculin et féminin	p. 180
4.1.2.3. Plaidoyer pour une poétique en réseaux	p. 181
4. 1. 3. Littérature et réalité : l'utopie de la transparence	p. 183
4. 2. REALISATIONS	p. 186
4. 2. 1. <i>Kassandra</i> : entre récit et monologue	p. 187
4.2.1.1. Caractéristiques du monologue intérieur	p. 187
4.2.1.2. <i>Kassandra</i> comme récit remémoratif	p. 188
4. 2. 2. Le Je ou l'unité divisée	p. 194
4.2.2.1. Deux récits, deux systèmes temporels	p. 195
4.2.2.2. Un Je, deux moi	p. 198
4.2.2.3. Le présent aoristique	p. 203

4. 3. CONCLUSIONS : LE JE ET L'AUTORITE FICTIVE :

LE JE COMME FORCE DOUCE	p. 212
4. 3. 1. Représentations graphiques des jeux avec le temps	p. 212
4.3.1.1. Les changements temporels	p. 212
4.3.1.2. Distribution du temps du raconter entre R1 et R2	p. 216
4. 3. 2. Le jeu des contradictions	p. 222
4.3.2.1. Poétique en réseaux et limites temporelles	p. 222
4.3.2.2. Intrigue et représentation réaliste	p. 224
4.3.3. <i>Kassandra</i> comme roman à thèse	p. 225

CHAPITRE CINQ

VARIATIONS POUR UN JE : *MEIN NAME SEI GANTENBEIN*

(Remarque préliminaire : *Gantenbein* et l'ère du soupçon) p. 245

5. 1. LE JE DES POSSIBLES	p. 248
5. 1. 1. Un Je qui ne dit pas son nom	p. 248
5. 1. 2. Un récit entre Je et Il	p. 252
5. 1. 2. 1. Définition	p. 252
5. 1. 2. 2. Narrateur en quête de personnages	p. 253
5. 1. 3. Qui est qui ?	p. 260
5. 1. 3. 1. Le Je et ses doubles : critères discriminatoires	p. 261
5. 1. 3. 2. La dérive référentielle du Je	p. 264
5. 1. 3. 3. L'alternance du Je et du Il :	
entre consonance et dissonance	p. 270
5. 1. 4. Conclusion : le Je des possibles	p. 285
5. 2. LE TEMPS CIRCULAIRE	p. 294
5. 2. 1. Contre la linéarité	p. 294
5. 2. 1. 1. Pour une poétique de l'indicible :	
circonscrire au lieu de décrire	p. 294
5. 2. 1. 2. Logique chronologique vs logique associative	p. 301
5. 2. 2. Présent vs Prétérit	p. 306
5. 2. 2. 1. Position théorique de Max Frisch	p. 306
5. 2. 2. 2. Commentaire	p. 308
5. 2. 3. L'indétermination temporelle	p. 315
5. 2. 3. 1. L'absence de durée	p. 316

5. 2. 3. 2. Le règne de l'ellipse : l'absence d'ordre et d'intervalle	p. 321
5. 2. 3. 3. La contamination du singulatif par l'itératif	p. 327
5. 2. 3. 4. La répétition comme principe structurant	p. 333
5. 2. 4. Mon commencement est ma fin, ma fin est mon commencement	p. 343
5. 2. 5. Conclusion	p. 352
CONCLUSION	p. 358
BIBLIOGRAPHIE	p. 366