



**HAL**  
open science

**”De l’Histoire à la littérature et de la littérature à la vie  
” : une étude comparée de sept romans européens  
contemporains**

Eirini Papadopoulou

► **To cite this version:**

Eirini Papadopoulou. ”De l’Histoire à la littérature et de la littérature à la vie ” : une étude comparée de sept romans européens contemporains. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030018 . tel-00978656

**HAL Id: tel-00978656**

**<https://theses.hal.science/tel-00978656>**

Submitted on 14 Apr 2014

**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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3  
ÉCOLE DOCTORALE 120 – LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

**Thèse de doctorat**  
**Discipline: Littérature générale et comparée**

**AUTEUR**  
**Eirini PAPADOPOULOU**

« De l’Histoire à la littérature et de la littérature à la vie » : Une étude comparée de sept romans européens contemporains.

*Thèse dirigée par M. Philippe DAROS*

Soutenu le 11 janvier 2013

**Jury :**

M. Constantin Bobas

M. Henri Tonnet

M. Stéphane Michaud

### **Résumé en français :**

Le but de cette recherche qui se déploie en trois parties est de montrer comment l'Histoire en tant que champ cognitif peut, par l'intermédiaire de l'art romanesque, dévoiler des vérités profondes concernant la vie et la pensée contemporaine.

Plus précisément, dans le cadre de la première partie, en traçant d'abord brièvement le portrait du roman historique classique, nous présentons sept romans européens de notre époque qui ont comme thématique commune des grands événements historiques. Nous expliquons de quelle époque traite chacun d'eux et quels lieux ils présentent comme lieux d'action de leurs histoires ; nous commentons alors la signification historique majeure du temps et de l'espace choisis.

Par la suite, nous mettons l'accent sur les personnages romanesques de notre corpus dans le but de découvrir comment leur appartenance à une époque historique précise influence leur existence et comment surgit conséquemment le besoin de déchiffrer leur monde. De plus, nous nous intéressons à la relation éprouvée entre la puissance de la mémoire, qui hante les personnages se battant pour se réconcilier avec elle, et la construction de leur identité narrative, une identité tant individuelle que collective.

Finalement, dans une dernière partie, nous tentons de faire le lien entre le temps de chaque roman et la structure narrative que son écrivain a choisie en suggérant qu'il joue un rôle considérable dans le processus de réception de la littérature. Cette dernière occupera ensuite notre réflexion : nous nous interrogerons donc sur les paramètres qui déterminent la façon dont l'écrivain et le lecteur perçoivent effectivement ces œuvres littéraires.

**Titre en anglais :** "From History to literature and from literature to life": A comparative study of seven European contemporary novels.

### **Résumé en anglais :**

The purpose of this research, divided in three parts, is to show how History, as cognitive field, can reveal deep truths of contemporary life and thought through the art of novel.

More precisely, in the first part, after briefly drawing the portrait of classic historical novel, we present seven modern novels that have as common ground important historical facts. We explain which time each novel deals with and which

places it presents as sites of action of its story. We comment, as well, on the considerable historical meaning of the chosen times and places.

Afterwards, we focus on the fictional characters of our corpus so as to discover how their belonging to a precise historical time influences their existence and how, consequently, the need to fathom out their world is provoked. Furthermore, we are interested in the proven relation between the power of memory that haunts the characters who are fighting so as to be reconciled with it and the construction of narrative identity, equally individual and collective.

Finally, in the last part, we try to show the connection between the time of each novel and the narrative structure that each writer has chosen for it by suggesting the importance of its role in the process of the literary reception. The latter will subsequently make us wonder about the parameters that determine the way the writer and the reader receive effectively these literary works.

Mots clés en français : roman historique, histoire, mémoire, identité, personnages, structure, réception, contexte, fiction, fictionalisation, historicité, temps, espace, guerre

Mots clés en anglais : historical novel, history, memory, identity, characters, structure, reception, context, fiction, fictionalization, historicity, time, space, war

## **Remerciements :**

*Je tiens tout d'abord à remercier le directeur de cette thèse, Monsieur le Professeur Philippe Daros, pour m'avoir fait confiance, puis pour m'avoir guidée efficacement, encouragée et conseillée tout en me laissant une grande liberté. Je suis profondément reconnaissante de sa patience, de sa compréhension et de son soutien tout au long de ce projet.*

*Je voudrais également remercier les membres du jury pour m'avoir fait l'honneur d'y participer.*

*Je remercie de plus profondément Mme Laurence Hapiot pour la relecture méticuleuse de ma thèse et ses remarques précieuses qui m'ont sans doute permis d'améliorer et préciser mon propos.*

*Enfin, mes remerciements vont aussi à ma famille et mes amis pour leur soutien quotidien indéfectible qui m'a donné la force de persister et ne jamais dévier de mon objectif final.*

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7 - 21
PREMIÈRE PARTIE : Le temps et l'espace. ....	22 - 111
1. Le roman historique.	
a) La renaissance du « roman historique » depuis 1980 et les questions qu'elle soulève. ....	22 - 23
b) La biographie du « roman historique ». ....	23 - 29
c) Le « roman historique » en tant que genre littéraire. ....	29 - 32
2. La littérature en tant que reconstitution historique.	
a) Fiction et Histoire. ....	32 - 43
b) La Fiction en tant que représentation de la réalité. ....	44 - 51
c) L'auteur d'un roman historique est-il un écrivain engagé ? ....	52 - 55
3. Signification du Temps dans notre corpus.	
a) Les grands événements historiques évoqués. ....	55 - 80
b) L'horreur de la guerre. ....	81 - 88
c) Le portrait social. Les questions de l'époque. ....	88 - 94
4. Signification du Lieu dans notre corpus.	
a) La reconstruction du lieu. ....	95 - 102
b) Le poids historique du Lieu. ....	103 - 107
c) Le rôle des déplacements des personnages. ....	107 - 111
DEUXIÈME PARTIE: L'agir des personnages. ....	112 - 203
1. Les personnages dans leurs époques.	
Introduction .....	112 - 116
a) Le contexte historique : rôle décisif ou fond d'action ? .....	116 - 130
b) Le déchiffrement du contexte historique. ....	130 - 142
2. Mémoire et identité.	
Introduction .....	142 - 148
a) Personnages consciemment hantés par leur passé. ....	149 - 159
b) Personnages a priori inconscients de la hantise du passé. ....	159 - 194

c) Personnages fiers du passé. ....	194 - 201
Conclusion .....	201 - 203
TROISIÈME PARTIE : Le rôle du temps. ....	204 - 297
1. Structure et narration.	
Introduction .....	204 - 208
a) La structure romanesque et le temps. ....	208 - 209
b) Écriture linéaire. ....	209 - 216
c) Fragmentation de la narration. ....	216 - 231
Récapitulation. ....	231 - 234
2. La réception de la littérature.	
Introduction .....	234 - 237
a) Réception de la littérature de la part de l'écrivain. ....	237 - 271
b) Réception littéraire de l'écrivain par rapport à son époque. ....	239 - 256
c) Réception littéraire de l'écrivain par rapport à ses propres vécus.....	256 - 271
b) Réception de la littérature de la part du lecteur. ....	271 - 294
i) Réception de la littérature de la part du lecteur à un niveau individuel.....	273 - 279
ii) Réception de la littérature de la part du lecteur à un niveau collectif. .....	279 - 293
Conclusion .....	294 - 296
CONCLUSION .....	297 - 304
BIBLIOGRAPHIE .....	305 - 313

## INTRODUCTION

Ce qui a éveillé l'envie de réaliser le présent projet a été, tout d'abord, un questionnement perpétuel éprouvé sur la présence du passé historique dans la vie contemporaine. Autrement dit, nous vivons entourés de monuments historiques, de musées et de sites archéologiques, de dates anniversaires chargées historiquement et de récits relatant les grands événements du passé, mais une question demeure : Prenons-nous vraiment conscience de la signification de cette présence constante du passé historique autour de nous ? Et, de quelle manière influence-t-il effectivement notre vie, notre pensée et nos recherches qu'elles soient individuelles ou collectives ?

Dans une époque que nous jugeons souvent comme spirituellement et culturellement affaiblie, nous constatons toutefois un intérêt résurgent pour le passé dans certains domaines de l'action humaine. Pour ce qui nous intéresse plus particulièrement, nous nous référons surtout à la grande production littéraire des dernières années ayant comme thématique le passé historique. Et, ce qui nous intrigue plus encore dans le cadre de nos recherches en littérature comparée est le fait que cette production romanesque constitue une réalité mondiale et pas strictement nationale.

Nous ne parlons pas, tout simplement, du roman historique tel qu'il a longtemps été ; nous désirons expliquer cette tendance contemporaine qu'ont les écrivains de s'inspirer de l'Histoire, d'écrire sur elle et d'intégrer le passé historique dans la narration littéraire afin de l'interpréter, de s'en souvenir et ainsi, comme nous allons le montrer par la suite, de réussir à « autoriser » le présent et l'avenir par les moyens que la connaissance du passé leur donne.

Notre questionnement initié par nos remarques sur la littérature de nos jours inclura donc une multitude des notions tant littéraires que philosophiques. Nous allons donc tenter de décrire comment l'Histoire et la Littérature, dans leur union, nous parlent de la puissance et du rôle de la fiction, de la notion d'engagement littéraire, de la signification spatio-temporelle des événements, de la recherche d'identité individuelle, nationale ou encore mondiale, de la conscience et de la mémoire historique et finalement de leur raison d'être aujourd'hui.

Pour revenir à ce qui nous a initialement « poussé » à effectuer ce travail, nous devons ajouter un constat unanime : nous vivons à une époque qui est constamment et



sévèrement jugée en raison de son indifférence à l'Histoire et qui maltraite la conscience historique de l'homme contemporain. Nous lisons dans *L'histoire à contretemps* de Françoise Proust :

« À chaque instant, la conscience moderne est bombardée de données sans suite ni consécution : automatisation et morcellement des activités, prostitution des biens et des personnes en marchandises, atomisation des masses, rafale d'informations, voire bombardement d'obus et de missiles. Le monde a déclaré la guerre à la conscience. Traumatisée, soumise à une série incessante de chocs, à un déferlement d'agressions, elle n'est plus en mesure de faire face et de dominer ses objets. Elle, " dont le rôle est de protéger des sensations ", se voit débordée. Non pas que les données soient trop multiples ou trop nombreuses pour pouvoir être organisées (car notre époque n'est pas plus complexe ou plus originale que les précédentes), mais elles sont si difformes et si monstrueuses, si excentriques et si violentes qu'elles ne sont pas maîtrisables. »<sup>1</sup>

Notre époque n'est pas largement plus compliquée que les précédentes, mais plus agressive et plus violente, ce qui entraînerait alors que la conscience n'arrive pas à assimiler les circonstances et à organiser les données. Car celle-ci rencontre des difficultés à assumer ce qui est par excellence extrême. Donc, puisque nous sommes les héritiers d'un siècle particulièrement violent et malheureux, un siècle qui fut caractérisé comme « le siècle de la peur »<sup>2</sup>, nous éprouvons une difficulté à maîtriser dans notre conscience ce monde ayant existé avant nous et malgré nous.

Nous choisissons alors, face à ce malaise, l'illusion de vivre dans une époque pacifique, libre et libérée qui a résolu ses problèmes et qui a longtemps dépassé les conséquences des guerres, des massacres et des malheurs du passé. C'est précisément parce que la vérité est pénible que nous préférons agir comme si le passé ne nous concernait plus. Pourtant, la conscience humaine ne s'apaise pas si facilement, même si nous la forçons à le faire. Derrière cette carapace d'indifférence, d'oubli et de refoulement se trouvent le souci, le soupçon et la méfiance. Ce que Camille de Toledo appelle la tristesse européenne, issue de la fausse liberté offerte par la chute du Mur de Berlin, s'est installée en nous, tel un brouillard nous empêchant de voir plus loin. Nous lisons dans son livre au titre métaphorique *Le hêtre et le bouleau* :

« Il y eut dès lors en Europe des êtres fêlés, coupés en deux, contraints de muter malgré l'inertie de leur corps, de leurs souvenirs. Il y eut des espoirs de liberté déçus, violemment déçus, qui, plutôt que de se retourner contre les

---

<sup>1</sup> PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps, Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, coll. Biblioessais, Paris, 1994, p. 21.

<sup>2</sup> CAMUS Albert, *Actuelles, Écrits politiques*, coll. Idées, Éditions Gallimard, Paris, 1977, p. 117.

illusions, les chimères [...], se replièrent dans la suspicion, le doute et une détestation populiste des “ mensonges ” de la liberté. »<sup>3</sup>

Mais s'il y a cette suspicion, ce doute et cette haine, qu'est-ce qui nous retient et nous conduit au choix, souvent conscient, d'un état d'hypnose ? Toledo répond que c'est la honte que nous ressentons face au passé historique qui nous maintient « dans l'hypnose du présent »<sup>4</sup> et il se demande si finalement nous pouvons « guérir de cette réflexivité mémorielle qui fonde l'incontestable du présent à partir de l'expérience du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>5</sup>. Serait-ce la honte, le malaise ou encore l'ignorance qui couvre d'un voile la vérité historique constituant notre présent ; ce qui compte est effectivement de trouver les moyens de la confronter et d'en retirer une utilité pour aujourd'hui et pour demain.

Le monde littéraire de notre temps trace donc un chemin qui est en mesure de nous placer face à notre mémoire, notre conscience et, par conséquent, face à notre propre perception du présent. Les romans qui traitent de l'Histoire servent, comme nous allons le démontrer tout au long de ce travail, ce but majeur qui est de comprendre le présent à travers le passé en reconnaissant sa grande signification historique.

### ***Organisation du présent travail.***

La lecture d'un certain nombre des romans contemporains traitant de l'Histoire de diverses manières et venant des pays européens constitue le point de départ de ce projet. Plus précisément, après de nombreuses lectures, nous avons sélectionné sept romans qui constitueront notre corpus de base. Au cours de notre étude, nous ferons fréquemment appel à ce corpus afin d'illustrer notre propos par des exemples, d'effectuer des analyses et afin de démontrer, de manière explicite, nos remarques et notre point de vue face à ce genre littéraire et à ses apports.

Ces romans peuvent être séparés en deux groupes ; cette séparation ayant un sens dans le cadre de l'interprétation que nous en ferons : d'une part, les romans

---

<sup>3</sup> TOLEDO Camille de, *Le hêtre et le bouleau*, Essai sur la tristesse européenne, Éditions du Seuil, coll. La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Paris, 2009, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 37.

grecs, que sont *Le siècle des Labyrinthes* de Rhéa Galanaki<sup>6</sup>, *Le renversement*<sup>7</sup> et *La flambée*<sup>8</sup> de Nikos Themelis, et d'autre part, les romans « européens » – puisqu'ils proviennent de quatre pays européens différents –, avec *Le rire de l'ogre* de Pierre Péju<sup>9</sup> (France), *Le retour* de Bernhard Schlink<sup>10</sup> (Allemagne), *Tout va bien* d'Arno Geiger<sup>11</sup> (Autriche) et *GAP* de Marcello Fois<sup>12</sup> (Italie).

En ce qui concerne la structure de notre étude, nous allons la découper en trois grandes parties : la première traitera ces romans du point de vue de leur thématique, de leur contenu – plus précisément, nous ferons référence au contexte historique de ces textes littéraires et à sa signification ; la deuxième partie concentrera son développement sur les personnages fictifs de ces romans en analysant leur rôle, leur identité narrative et leurs actes face au contexte historique les entourant, alors que la troisième partie se questionnera sur le rôle du temps historique dans ces romans et dans la littérature contemporaine en général, son intégration dans la structure romanesque ainsi que sur sa réception par les écrivains eux-mêmes et par les lecteurs.

Mais faisons auparavant une présentation de ces parties de manière plus détaillée. Nous commencerons cette étude comparative des œuvres littéraires choisies en constatant d'abord la renaissance actuelle du roman traitant de l'Histoire ainsi qu'en effectuant un concis retour en arrière, dans l'histoire de la littérature, pour retracer la naissance et le développement du genre littéraire du *roman historique*. Néanmoins, ce qui nous intéressera plus en profondeur sera la relation entre la fiction et l'Histoire ainsi que la fonction de la fiction en tant que reconstitution historique. Nous opposerons la fiction à l'historiographie en expliquant leur distance ainsi que leur point de rencontre. Nous montrerons également comment le monde fictif peut reconstruire le passé historique en rendant ainsi ce qui apparaît éloigné et étranger proche et familier. D'ailleurs, selon Paul Ricœur :

---

<sup>6</sup> ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, *Ο Αιώνας των Λαβυρίθων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002 [GALANAKI Rhéa, *Le Siècle des Labyrinthes*, Éditions Kastanioti, Athènes, 2002].

<sup>7</sup> ΘΕΜΕΛΗΣ Νίκος, *Η ανατροπή*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2000 [THEMELIS Nikos, *Le renversement*, Éditions Kedros, Athènes, 2000].

<sup>8</sup> ΘΕΜΕΛΗΣ Νίκος, *Η αναλαμπή*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2003 [THEMELIS Nikos, *La flambée*, Éditions Kedros, Athènes, 2003].

<sup>9</sup> PÉJU Pierre, *Le rire de l'ogre*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.

<sup>10</sup> SCHLINK Bernhard, *Le retour*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Éditions Gallimard, coll. Folio, Paris, 2007.

<sup>11</sup> GEIGER Arno, *Tout va bien*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Éditions Gallimard, Paris, 2008.

<sup>12</sup> FOIS Marcello, *GAP*, traduit par l'italien par Nathalie Bauer, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

« C'est ce changement de distance dans l'espace logique qui est l'œuvre de l'imagination productrice. »<sup>13</sup>

Autrement dit, la fiction vient, par l'intermédiaire de ses propres codes et moyens, re-figurer une réalité passée ou, au moins l'approcher le plus possible à partir du moment présent. Ainsi, grâce à la procédure de la narration, le passé est représenté et ceci de manière intensifiée puisqu'il ne peut être qu'imaginé. Lisons encore une fois Ricœur :

« Dans *Écriture et Iconographie*, François Dagognet, ripostant à l'argument de Platon dirigé contre l'écriture et contre toute eikôn, caractérise comme augmentation iconique la stratégie du peintre qui reconstruit la réalité sur la base d'un alphabet optique à la fois limité et dense. Ce concept mérite d'être étendu à toutes les modalités d'iconicité, c'est-à-dire à ce que nous appelons ici fiction. »<sup>14</sup>

La fiction ainsi augmente, redouble la réalité passée ; la reconstruction d'un monde passé constitue son arrachement à l'indifférence et à l'ignorance<sup>15</sup> et sa restitution dans le présent de manière explicite. Et c'est en ce point qu'elle se différencie largement de l'écriture de l'Histoire : la fiction offre effectivement sa mémoire à l'historiographie :

« [...] la fiction se met au service de l'inoubliable. Elle permet à l'historiographie de s'égaliser à la mémoire. Car une historiographie peut être sans mémoire, lorsque seule la curiosité l'anime. »<sup>16</sup>

En montrant alors le rapport intime entre la fiction et l'Histoire ainsi que l'engagement des écrivains face à cette tâche exigeante qu'est la reconstruction du passé historique, nous passerons par la suite à la présentation détaillée et analytique des événements historiques évoqués par les romans de notre corpus, c'est-à-dire leur contexte historique.

Nous prouverons qu'ils traitent tous d'événements historiques largement significatifs tant pour l'histoire nationale du pays d'origine de chaque roman que pour l'histoire mondiale. Nous montrerons également, toujours dans le cadre de notre

---

<sup>13</sup> RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome I, « L'intrigue et le récit historique », Éditions du Seuil, coll. Points, Paris, 1983, p. 10.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

<sup>15</sup> « [...] l'art peut ne produire que des êtres morts, mais ils sont signifiants. Oui, voilà l'horizon de pensée : arracher par le récit le temps raconté à l'indifférence. Par l'épargne et la compression, le narrateur introduit ce qui est étranger au sens (*sinnfremd*) dans la sphère du sens [...]. » in : RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome II : « La configuration dans le récit de fiction », Éditions du Seuil, coll. Essais, Paris, 1984, p. 149.

<sup>16</sup> RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome III : « Le temps raconté », Éditions du Seuil, coll. Essais, Paris, 1985, p. 342.

analyse du contexte historique, le poids particulier que prend la représentation littéraire de l'horreur de la guerre ainsi que des structures sociales des époques chaque fois reconstruites. De même que pour le choix du temps historique, nous tenterons d'expliquer le choix des lieux où l'histoire racontée se déroule. En effet, dans ces romans, le lieu ne constitue pas simplement le décor de l'action romanesque ; grâce à son propre passé historique, il joue un rôle significatif *per se*, il a ses propres vécus et il les transmet de manière implicite à ses habitants.

Une fois le contexte historique, et toutes ses dimensions possibles, analysé et décrit, nous passerons à la deuxième partie de notre étude qui souhaite traiter du monde des personnages romanesques. Ayant présenté le temps et le lieu, le moment sera venu d'observer l'action humaine les animant. Les questions qui nous préoccuperont concernent l'intégration des personnages fictifs dans leur époque et dans le contexte historique (joue-t-il un rôle fondamental ou sert-il uniquement de fond à l'action ?), leurs efforts constants pour déchiffrer ce contexte et comprendre les messages de leur temps ainsi que la contribution de leur cadre spatiotemporel à la construction de leur identité.

Dans le contexte de la construction de leur identité, nous verrons comment les personnages des romans de notre corpus se partagent entre ceux qui ont entièrement conscience du rôle du passé historique et de la mémoire vécue ou héritée et ceux, qui dans un premier temps au moins, refoulent cette réalité souvent pénible. Les traces du passé de leurs vies sont ineffaçables et omniprésentes au présent par l'intermédiaire de la mémoire qui grâce à sa puissance incontestable définit largement la construction du soi.

Cette partie mettra donc l'accent sur l'action humaine présentée par les romans de notre corpus. La signification de cette action humaine nous servira précisément de lien entre la deuxième et la troisième partie de notre travail. La présence humaine active, telle que nous la décrirons dans la deuxième partie, donnera sa dimension humaine au temps analysé dans la première partie. Temps et action humains constitueront alors un ensemble cohérent et inscrit dans la structure et le contenu du roman (constituant eux aussi un ensemble inséparable) où se rencontrent effectivement la fiction et l'Histoire :

« [...] l'*entrecroisement* entre l'histoire et la fiction dans la refiguration du temps repose, en dernière analyse, sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire. De cet entrecroisement, de cet empiètement réciproque, de cet

échange de places, procède ce qu'il est convenu d'appeler *le temps humain*, où se conjuguent la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps. »<sup>17</sup>

Le temps humain est donc ce « que l'historiographie et la fiction littéraire refigurent *en commun* »<sup>18</sup>. Et c'est précisément son rôle qui nous intéressera dans la troisième partie. Nous examinerons alors comment ce temps est inscrit dans la structure des romans en constatant que l'histoire racontée peut suivre l'ordre chronologique et être ainsi linéaire mais des cas existent aussi où la narration et le temps se présentent fragmentés. Nous montrerons également comment structure et contenu créent un ensemble inséparable et significatif pour les messages que l'écrivain souhaite chaque fois nous envoyer. Comme nous le lisons d'ailleurs dans le deuxième tome du *Temps et récit* :

« [...] la structure n'a pas de contenu : elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique comme propriété du réel. »<sup>19</sup>

La structure selon laquelle est organisée la narration de chaque roman a donc un rapport direct, comme nous tenterons de le prouver, avec son intentionnalité. Elle n'est donc nullement étrangère à ce que nous considérerons comme la réception de ces textes littéraires par leurs propres créateurs ainsi que par leurs lecteurs. Cette réception en particulier nous intéressera dans toutes ses dimensions : c'est-à-dire, comment, d'un côté, l'écrivain reçoit sa propre œuvre par rapport à son époque, comment la reçoit-il par rapport à ses propres expériences et souvenirs et comment, de l'autre côté, le lecteur reçoit la narration qu'il a devant ses yeux, par rapport à ses propres vécus mais encore en tant que membre d'un groupe social et d'un pays précis.

En ce qui concerne la grande importance qu'a la procédure de la lecture pour l'art romanesque, rappelons-nous les propos de Ricoeur qui résument notre propre point de vue :

« C'est à travers la lecture que la littérature retourne à la vie, c'est-à-dire au champ pratique et pathique de l'existence. C'est donc sur le chemin d'une théorie de la lecture que nous chercherons à déterminer la relation d'*application* qui constitue l'équivalent de la relation de *représentance* dans le domaine de la fiction. »<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> *Temps et récit*, Tome III, 347-348.

<sup>18</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 155.

<sup>19</sup> Propos de Claude Lévi-Strauss recueillis par Paul Ricoeur in : *Temps et récit*, Tome II, p. 67.

<sup>20</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 184.

Dans cette troisième et dernière partie de notre travail, nous répondrons effectivement au questionnement qui a initié ce projet dès le début et qui concernait le rôle général de l'Histoire dans notre vie, la raison d'être dans notre époque de ces romans qui traitent du passé historique ou encore la satisfaction des romanciers et des lecteurs. Si nous acceptons que « le roman est l'art qui crée des énigmes existentielles en inventant les êtres fictifs qui vont les vivre »<sup>21</sup> ou, autrement dit, qu'il est l'art du possible de l'homme, comme nous le montrerons également par la suite, nous concluons que notre intérêt pour cette forme d'art est profondément de nature philosophique.

### ***Résumés des romans de notre corpus.***

Avant de commencer le développement de notre étude tel que nous l'avons déjà exposé brièvement, il nous paraît indispensable de présenter sommairement les histoires racontées dans les romans que nous avons choisis. La connaissance, même limitée, des contenus de ces œuvres rendra la lecture de notre travail plus accessible et compréhensible.

#### *Le siècle des Labyrinthes, Rhéa Galanaki :*

*Le siècle des Labyrinthes* raconte l'histoire d'une famille crétoise, la famille Papaoulakis. La narration de l'itinéraire de cette famille commence dans la Crète ottomane de 1878 et prend fin peu après la fin de la dictature des années 1967-1974, en 1978. À travers un siècle d'histoire de cette famille nous suivons le déroulement de l'Histoire de la Crète en particulier et de la Grèce en général.

Notre rencontre avec la famille Papaoulakis s'effectue grâce à Minos Kalokairinos qui est le premier personnage que nous rencontrons au début de notre lecture. Minos Kalokairinos est un homme doué dont le rêve est de découvrir le palais et le labyrinthe de Cnossos. Il réalise finalement son rêve mais l'État lui interdit brutalement de poursuivre ses fouilles, aussi ses découvertes replongent dans les

---

<sup>21</sup> PROGUIDIS Lakis, *De l'autre côté du brouillard*, Essai sur le roman français contemporain, Éditions Nota bene, Québec, 2001, p. 80.

ténèbres. Cet homme distingué et amoureux de l'Histoire ancienne de son île est assisté dans son ambitieux projet par l'instituteur Christos Papaoulakis. C'est ainsi que nous faisons connaissance avec ce dernier et son épouse Anneza avec laquelle il aura quatre enfants : deux filles (Zambia et Marigo) et deux garçons (Sifis et Andreas).

Nous nous trouvons donc en Crète à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : l'île est soumise aux Ottomans, quand en 1898 le grand massacre d'Héraklion a lieu. Les Ottomans attaquent la population chrétienne de la ville et kidnappent Skevo la nièce de Minos Kalokairinos. Skevo, après un grand amour manqué par la faute de son père, se retrouve à Héraklion mariée et avec un enfant. Sa disparition lors de l'attaque ottomane suscitera tout au long du roman de nombreuses suppositions et rumeurs concernant ce qui lui est finalement arrivé.

Lors du passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, l'accent est mis sur la famille Papaoulakis. Nous suivons les vies des membres de cette famille en parallèle des changements politiques et sociaux. Andreas, l'un de deux fils, est un intellectuel – il a fait ses études de Lettres classiques à Athènes puis est rentré en Crète – et un fervent défenseur du parti politique de Venizélos, alors que son frère Sifis est un révolutionnaire et défenseur de la gauche. Tous les deux participent aux guerres du XX<sup>e</sup> siècle (les deux guerres mondiales, les guerres balkaniques, la guerre civile en Grèce, la guerre de l'Asie Mineure) soit en tant que bénévoles soit en tant que maquisards. Malgré leurs différences et les blessures psychiques infligées par les guerres, ils rêvent d'une Crète libre et digne de son passé historique. Sifis est mort à cause d'une vendetta et son assassinat marque la famille pour toujours et plus particulièrement son frère Andreas et ses enfants, Christos et Ariane. La disparition mystérieuse de Skevo et la mort de Sifis, une mort qui n'a pas été punie puisque l'assassin n'a jamais été trouvé, sont les deux sujets qui surgissent constamment jusqu'à la fin du roman.



Le renversement, Nikos Themelis :

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, nous suivons l'itinéraire d'une femme, Eleni, depuis sa petite ville de province du Nord de la Grèce jusqu'aux grandes villes de l'époque (Odessa, Vienne, Athènes). Au début du roman, Eleni est une jeune fille qui ne peut pas accepter et comprendre les « règles » de sa société concernant les femmes, la vie très limitée qui leur est imposée ainsi que les obstacles qui s'opposent à ses rêves. Elle étouffe dans cette société qui ne lui convient pas et qui l'oblige à devenir uniquement ce que les autres attendent d'elle.

Son histoire d'amour d'une nuit avec Thomas, un homme plus âgé qu'elle, ami de son père et commerçant se déplaçant constamment dans les grandes villes des Balkans de l'époque, ainsi que sa grossesse suite à cette nuit, serviront effectivement d'issue à son état de « prisonnière » : le couple « illégal » sera obligé de partir et de s'installer loin de la petite société conservatrice, dans un endroit où ils ne seront ni reconnus ni jugés. Thomas constitue pour Eleni la seule personne qui peut la comprendre et qui respecte ses désirs. Il constitue son seul espoir d'échapper à ce monde qui ne lui correspond pas.

Nous suivons donc le départ en cachette d'Eleni et Thomas de la petite ville de Siatista, leur séjour à Thessalonique – qui sera une révélation pour la jeune fille qui n'était jamais partie de sa maison familiale – où ils se marient et où Eleni donne naissance à leur fils Évangelos. Ils s'installent ensuite à Odessa où la communauté grecque prédomine et Thomas, qui a déjà son frère Thémistocle installé dans la ville, trouve un travail qui leur offrira une vie riche et socialement élevée. Odessa constitue à nouveau une révélation pour Eleni qui s'y adapte très facilement et se sent enfin libre. Elle va connaître Hana, une institutrice juive à laquelle elle sera très attachée ainsi que Kolias, le neveu de Thomas étudiant à Vienne, qui l'impressionnera avec ses récits sur l'Europe de l'Ouest et avec lequel elle vivra un amour non dit, silencieux et innocent.

Toujours en parallèle de l'histoire de cette famille installée à Odessa, nous sommes tenus informés sur l'actualité politique de l'époque en Grèce. Les événements ayant lieu dans le pays de naissance de nos personnages commencent à les concerner directement quand Évangelos, le fils unique d'Eleni et de Thomas, décède suite à sa participation bénévole à la guerre macédonienne du début du XX<sup>e</sup>

siècle. Le deuil s'installera dans la maison et dans les cœurs de ses parents et marquera leur existence jusqu'à la fin du roman.

À la mort tragique d'Évangelos succède la mort de Thomas lors de la Mutinerie du cuirassé *Potemkine* dans la ville d'Odessa. Cette seconde mort désespère Eleni qui croit profondément que c'est la fin d'une ère. Et il en sera réellement ainsi puisque quelques temps après les Grecs d'Odessa seront expulsés de la ville et Eleni sera obligée d'abandonner sa ville, sa maison et ses souvenirs et d'aller s'installer à Athènes. La première guerre mondiale sera déclarée, la grande défaite des Grecs en Asie Mineure suivra et notre héroïne restera seule avec sa mémoire vivante et sa certitude que les hommes n'ont de cesse de créer des racines partout où ils se trouvent malgré les difficultés, les contradictions et la douleur qui les accompagnent.

### La flambée, Nikos Themelis :

Ce roman raconte l'histoire d'une famille grecque, celle de Diamantis et d'Aristea Lekka, des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1936. Les nouveaux mariés s'installent dans une grande maison à Athènes où ils commencent leur vie commune. Ils font partie de la bourgeoisie de l'époque et ils en sont particulièrement fiers. Diamantis est avec son père propriétaire d'un magasin de textiles haut de gamme et donc un homme très accompli malgré la crise économique de l'époque en Grèce et les grands changements politiques que nous suivons constamment au cours de la narration. Avec eux vit Dimitrakis, le frère d'Aristea, un avocat amoureux de la Grèce ancienne et notamment de l'époque classique.

Pourtant, la vie de cette famille, dans un premier temps calme et heureuse, est entourée par un secret qui pèse sur le roman et ne sera révélé vers sa fin : Diamantis et Aristea, incapables de concevoir des enfants, adoptent un bébé qui est en réalité l'enfant de Diamantis et d'une autre femme. Le secret de la paternité de Stéfanos (le prénom donné au fils adoptif) sera longtemps caché et connu uniquement par son père et son oncle Dimitrakis.

Stéfanos prend ensuite place en tant que personnage principal du roman. Enfant, puis adolescent, il est particulièrement attaché à son oncle qui lui transmet son amour pour l'antiquité grecque. Toujours influencé par son oncle, Stéfanos effectuera des études de Droit à Berlin. Une grande partie du roman sera dédiée au séjour du

personnage en Allemagne où sa vie va changer radicalement. Nous suivons donc en parallèle les expériences de Stéfanos à Berlin et les nouvelles de l'actualité politique en Grèce à l'époque. À Berlin, Stéfanos comprend pour la première fois, grâce à son ami allemand Dieter, que l'admiration de l'antiquité telle qu'il l'a héritée de son oncle, est effectivement vaine. Ce qui compte est le présent de son pays, les problèmes qui ne peuvent pas être résolus par un passé glorieux.

Cette révélation qui met le doute sur Dimitrakis, jadis exemple irréprochable pour Stéfanos, ajoutée à une histoire amoureuse désastreuse qu'il vivra à Berlin, le changeront profondément. Son retour en Grèce sera le retour d'un homme différent de celui qui était parti. De plus, le suicide de Dimitrakis sera un choc irrémédiable qui le marquera à jamais tout comme sa rencontre de près avec les malheureux réfugiés venant d'Asie Mineure. Stéfanos, maintenant enrichi d'expériences et de connaissances, est finalement prêt à apprendre la vérité concernant son adoption et sa mère biologique.

### *Le rire de l'ogre, Pierre Péju :*

Ce roman raconte la vie de Paul Marleau, depuis son adolescence en 1963 jusqu'à sa mort en 2037. À travers l'histoire de ce personnage, l'Histoire de près d'un siècle nous est racontée, notamment avec une traversée de la Seconde Guerre mondiale et de ses conséquences à long terme.

En 1963, Paul, un adolescent de 16 ans particulièrement attaché à sa mère puisque son père est mort, rend visite à son correspondant en Allemagne et passe l'été dans sa famille. Là, où il occupe son temps en dessinant et en observant les gens, il rencontre et tombe amoureux de Clara, une fille mystérieuse passionnée de photographie, qui attire immédiatement son attention et jouera un rôle important pendant toute sa vie. Cette fille obscure lui raconta l'histoire d'un homme, qui revenant de la guerre, étrangla ses propres enfants dans la forêt. L'impression initiale de Paul sur l'existence d'une fausse paix est renforcée par cette histoire et par sa rencontre avec les parents de Clara : le père, le docteur Lafontaine a vécu la guerre en Ukraine en tant que médecin de la Wehrmacht et en a considérablement souffert ; la mère, Magda, qui a vu sa propre maison démolie par les bombardements à Munich pendant la guerre, ne peut plus jouer au piano depuis. Paul peut encore distinguer les

traces de la guerre et il ne peut pas éviter pas de remarquer que tout le monde fait semblant de ne pas les percevoir.

Le temps passe et Paul est maintenant étudiant à Paris en 1968. Il rencontre Jeanne, qu'il épousera par la suite et avec laquelle il aura deux enfants, Eugène et Camille, ainsi que Léon, le concierge de l'hôtel où il habite, qui lui dévoile progressivement l'histoire de l'assassinat de son père, un sujet très délicat pour notre personnage. Il rencontre également Max Kunz, un jeune professeur de philosophie, qu'il admire énormément dans un premier temps mais dont il se méfiera par la suite. Tout ce temps Paul est en contact, pourtant rarement, avec Clara. Clara s'installe enfin à Paris et se lie avec le professeur tant admiré de Paul, Max Kunz avec lequel elle a un enfant, Ariane. Clara deviendra une photographe reconnue et abandonnera sa famille.

De son côté, Paul pratique la sculpture – qui lui apporte la notoriété – et réussit ainsi à exprimer ses peurs, ses douleurs et ses pensées les plus intimes. Avec Jeanne, ils partent s'installer dans le Vercors où il vivra jusqu'à sa mort. Dans le Vercors, il exercera son art et pensera très fréquemment à Clara et son histoire d'amour manquée avec elle, ainsi qu'à la révélation du grand secret de famille concernant la mort de son père. Paul trouvera la mort à un âge avancé, seul et serein.

### Le retour, Bernhard Schlink :

*Le retour* raconte l'histoire de Peter Debauer et de son passage de l'ignorance à la révélation d'un grand secret de famille dont la dissimulation influence largement son existence.

Peter, élevé dans l'Allemagne de l'après-guerre par sa mère, passe tous les étés de son enfance chez ses grands-parents suisses, les parents de son père porté disparu après la guerre. Ses grands-parents travaillent comme relecteurs pour une collection de littérature populaire que Peter se mettra à lire, malgré leur interdiction scrupuleuse, une fois adulte. Son attention est particulièrement attirée par le récit, pourtant incomplet, d'un prisonnier de guerre détenu en Sibérie qui s'évade et rentre chez lui mais ne retrouve pas sa femme.

Sa curiosité de connaître la fin de ce récit et sa certitude qu'il s'agit d'une histoire réelle et pas d'une fiction, font de cette histoire une véritable obsession qui le

conduit dans une longue quête qui l'entraînera à se plonger dans le passé secret de sa propre famille ainsi que dans l'Histoire allemande, face à laquelle il restait auparavant plutôt indifférent. Il se dévoue à sa recherche même si le temps passe et sa propre vie change : il rencontre une femme, Barbara, avec laquelle il vit une histoire d'amour très intense mais avec une fin douloureuse ; il devient juriste, il vit le grand événement de la chute du Mur de Berlin et il se rapproche de sa mère en lui posant des questions assez pressantes sur la disparition de son père.

Sa recherche le conduit à la vérité concernant son géniteur puisque, au fur et à mesure, il découvrira que l'écrivain de ce récit qui l'a marqué depuis très longtemps est effectivement son père qui n'est pas mort mais qui s'est enfui à cause de son passé nazi. Ses découvertes guident donc Peter aux États-Unis où il rencontre enfin son propre père qui est un célèbre professeur de droit et défenseur du déconstructivisme légal.

#### *Tout va bien, Arno Geiger :*

*Tout va bien* est l'histoire d'une famille autrichienne pendant une période couvrant presque un siècle.

Philipp Erlach, après la mort de sa grand-mère, hérite de la grande demeure familiale à Vienne. Les travaux qu'il effectue dans la vieille maison avec sa compagne Johanna qui vient l'aider – c'est elle en fait qui le pousse à démarrer les travaux ainsi qu'à laisser la mémoire de sa famille faire son propre travail – le conduisent à des souvenirs longtemps refoulés. Progressivement, l'histoire de sa famille nous est révélée et toujours mise en parallèle avec des références à l'Histoire autrichienne du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous rencontrons donc, en faisant un saut en arrière, les grands-parents de Philipp, Richard et Alma. Richard est un homme particulièrement ambitieux, qui a un profond intérêt pour la politique. Il fut d'ailleurs ministre dans le cadre du premier gouvernement autrichien d'après-guerre. Alma suit l'itinéraire de son mari et s'adonne souvent à l'apiculture qui est sa passion à elle. Ils ont deux enfants, Otto et Ingrid. Otto est décédé très jeune et sa mort installe dans la demeure familiale un état de deuil profond et incessant.

Quant à Ingrid, elle rencontre Peter – un jeune homme que son père a du mal à accepter le considérant comme inférieur à sa fille – se marie avec lui et apparaît très amoureuse au début mais fort désespérée par la suite. Peter est un homme qui a vécu la guerre : membre des jeunesses hitlériennes, il a eu une expérience du front de Vienne où il a réellement vécu l'horreur de la guerre, la mort et la peur. Ingrid, déçue de sa vie puisque elle croit qu'elle n'a pas réalisé ses rêves, est morte assez tôt et laisse Peter veuf. Ils ont eu ensemble deux enfants, Philippe, que nous avons rencontré dès le début et Sissi qui part vivre à New York, avec laquelle il n'arrive pas à avoir une relation proche.

GAP, Marcello Fois :

Il s'agit de l'histoire parallèle de trois jeunes d'autrefois, Tunin, Salvatore et Ersilia, et de trois jeunes de notre époque, Gino, Rossella et Sonia. Les six personnages appartenant à deux générations différentes se rencontrent dans un non-lieu ; la seconde génération découvre la première progressivement, à travers les récits d'autres personnages dont ils font la connaissance.

Nous observons la génération du passé lors de la préparation d'un acte de Résistance dans le brouillard de la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945 alors que la génération du présent vit la mort sur la route d'un inconnu un samedi soir. Les notions de mort et de danger pèsent alors sur les deux générations et conduisent la contemporaine à la rencontre de la plus ancienne.

De cette manière, cinquante ans d'Histoire italienne seront reconstruits. L'histoire de la mère de Rossella, dont le père fut un fasciste et dont la sœur fut Ersilia et la résistante du groupe des trois jeunes d'autrefois, font surgir la vie politique d'Italie d'après-guerre et les blessures toujours présentes du passé.

## ***PREMIÈRE PARTIE : Le temps et l'espace***

### ***1. Le roman historique.***

- a) La renaissance du « roman historique » depuis 1980 et les questions qu'elle soulève.

Si nous cherchions à décrire l'art du roman contemporain, pas uniquement à un niveau strictement national, mais également et surtout dans une dimension européenne et même mondiale, nous ferions inévitablement référence au « roman historique », terme consacré depuis environ deux siècles. Bien sûr, nous ne suggérons nullement qu'il s'agit d'une tendance dominante représentant la majorité de la production littéraire, mais tout simplement que sa présence est de nos jours indubitable et puissante. Cette littérature à plusieurs visages se révèle considérablement riche aux niveaux thématique et esthétique et il nous appartient de ne pas fermer les yeux sur cette richesse au profit de notre intérêt scientifique.

Toutefois, cet intérêt surgit d'un constat unanime du monde littéraire de nos jours : à partir des années 1980, on remarque un regain d'intérêt spectaculaire pour le « roman historique », l'Histoire redevenant une thématique littéraire privilégiée. Comme nous pouvons lire à propos du roman français contemporain en particulier :

« L'une des nouvelles donnes du jeu littéraire (depuis les années 1980) est bien cette relation forte entre fiction et Histoire qu'illustrent ces déclarations en 2006 de différents écrivains : "La littérature, sœur cadette de l'Histoire" (Pierre Bergougnieux) ; "Le roman, l'imagination de l'Histoire" (Anne-Marie Garat) ; "Comment dire quelque chose sur le monde dans lequel nous vivons, surmonter ce sentiment de déconnexion avec l'Histoire ?" (Laurent Mauvignier). »<sup>22</sup>

Le roman en tant qu'expression artistique et fictionnelle se trouve constamment à la recherche d'inspiration et, puisque il s'agit d'un art langagier, réalisé par l'intermédiaire de l'écriture, il a besoin de dire quelque chose en se soumettant à une certaine forme afin de raconter une histoire. Les artistes et, plus précisément, en ce qui nous concerne dans ce travail, les écrivains, partagent donc un « réservoir » commun d'inspiration qui est effectivement le passé historique.

---

<sup>22</sup> Dominique Rabaté in : GUICHARD Thierry, JÉRUSALEM Christine, MONGO-MBOUSSA Boniface, PERAS Delphine, RABATÉ Dominique, *Le Roman Français contemporain*, Éditions CulturesFrance, Paris, 2007, p. 48.

L'Histoire donc, comme « un fantôme dansant sur les débris de la modernité »<sup>23</sup>, fournit aux romanciers l'« histoire » qu'ils demandent afin de créer leur propre univers littéraire en la contextualisant.

Plusieurs questions se posent qui vont nous intéresser dans le cadre de ce travail : comment l'Histoire est-elle contextualisée et fictionalisée dans la littérature contemporaine ? Quelles sont les raisons pour lesquelles nous parlons d'une réapparition du « roman historique » et, pourquoi insistons-nous sur les guillemets autour de ce terme ? Peut-il constituer un genre littéraire (à part entière) ou non ? Quels furent sa naissance et son parcours jusqu'à aujourd'hui ? Quel lien pouvons-nous découvrir ou inventer entre l'Histoire et la fiction ? Enfin, quelle est la signification du Temps et du Lieu en tant que fils conducteurs de l'art romanesque ?

De plus, nous soulignerons dans la dernière partie du présent travail, que la production abondante de « romans historiques » constatée pendant les trois dernières décennies, n'est autre qu'une réponse à des exigences et des besoins du public, c'est-à-dire des lecteurs eux-mêmes. Une question, à laquelle nous tenterons de répondre s'impose d'elle-même : quels sont donc ces besoins et exigences ?

#### b) La biographie du « roman historique ».

Angleterre, 1814 : lieu et date de naissance du « roman historique » dont le père fut Sir Walter Scott (1771-1832). Bien sûr, cela ne veut nullement dire qu'avant 1814 et Walter Scott les romanciers restaient indifférents à l'Histoire. Pour preuve, les grands événements historiques, les guerres, les conflits, les révolutions ainsi que les grands personnages historiques ont toujours inspiré la littérature dès ses débuts. Un changement majeur à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, est le fait que l'Histoire devient officiellement un champ scientifique qui s'éloigne de plus en plus du monde imaginé littéraire. Elle obtient ainsi une rigueur sans préalable qui inspire davantage les romanciers et encourage leur désir d'imiter la réalité à travers leur écriture.

Au même moment, les structures sociales se transforment également ; l'Histoire, en tant que thématique littéraire, passe donc maintenant au premier plan

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 56.



parce que le contexte historique du début du XIX<sup>e</sup> siècle le permet et même le requière :

« Le roman historique est le produit de l’histoire. Il est soumis à cette histoire. [...] Ce genre naît au début du XIX<sup>e</sup> siècle, c’est-à-dire avec l’industrialisation, le monde capitaliste et son essor, les grands conflits sociaux, la bourgeoisie. De l’évocation de telle période passée (et d’elle seule) dans une perspective moderne de la création historico-littéraire du héros, le personnage en scène, naît cette espèce de déséquilibre, anachronisme inévitable qui donne tout son prix au roman historique. Le problème en réalité n’est pas celui du passé ; il est celui du présent. Et le roman historique sera donc placé sous le signe idéologique de l’Auteur dans ses rapports avec une Société. Et c’est précisément cette expérience du présent qui sera de nature à faire comprendre le passé. »<sup>24</sup>

La révolution industrielle et ses conséquences sociales créent la toile de fond dans laquelle se déroule l’avènement du « roman historique ». Selon Lukacs, les événements de cette période ont inévitablement bouleversé l’existence et la conscience humaine dans toute l’Europe constituant ainsi le fondement économique et idéologique de sa genèse.<sup>25</sup> Le présent avec ses rapides changements influence inéluctablement la société. Une nouvelle « structure de sentiment » (a structure of feeling), selon la définition de Raymond Williams<sup>26</sup>, a été créée impliquant une nuance de nostalgie dans les textes littéraires ou critiques. Le présent paraissait menaçant et ainsi le passé fut valorisé différemment.

Le mot-clé est sans doute la « nostalgie » ; nostalgie d’un passé plus sûr et, d’un certain point de vue, plus héroïque. Le roman historique coïncide avec l’avènement du romantisme qui s’inspirait surtout de l’époque médiévale, quand l’aventure, le rêve et l’héroïsme semblaient encore possibles. Le Moyen-Âge avec ses mœurs, son histoire chevaleresque, la courtoisie ainsi que les romans « troubadour » et gothiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle séduisent les écrivains romantiques et forment un genre de roman historique romantique. Au fil du temps, ce dernier s’écarte de son aspect romantique en se soumettant au réalisme. En résumé, le roman historique résulte de la rencontre du romantisme, mouvement littéraire persistant jusqu’à l’aube

---

<sup>24</sup> *Recherches sur le Roman Historique en Europe – XVIIIe-XIXe siècles (I)*, Centre de recherches d’Histoire et Littérature en Europe au XVIIIe et au XIXe siècles, Annales littéraires de l’Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1977, p. 104-105.

<sup>25</sup> LUKACS Georges, *Le roman historique*, Petite Bibliothèque Payot, Éditions Payot & Rivages, Lausanne, 1965, p. 30.

<sup>26</sup> ΠΟΛΙΤΗ Τζίνα, *Δοκίμια για το Ιστορικό Μυθιστόρημα*, Σταθμοί στην εξέλιξη του είδους, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2004, σ. 12 [POLITI Gina, *Essais sur le Roman Historique*, Stades de l’évolution du genre, Editions Agra, Athènes, 2004, p. 12] (traduction personnelle).

du XIX<sup>e</sup> siècle et du réalisme, nouvelle tendance d'ailleurs exprimée par le roman social réaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce dernier est intimement lié aux nouvelles circonstances socio-historiques comme Walter Scott l'a écrit avec un succès incroyable à l'époque :

« On s'est mépris sur la cause des prodigieux succès de Walter Scott, et l'on a cru qu'il suffisait, pour lui ressembler, de mettre les faits historiques à la portée des lecteurs frivoles en les amalgamant tant bien que mal avec une intrigue romanesque. Mais quant à la profonde connaissance du cœur humain, dont le romancier anglais a donné tant de preuves, quant à l'étude sérieuse des anciens temps, à laquelle il avait consacré une grande partie de sa carrière, quant à cet admirable talent qu'il a montré dans la peinture des mœurs et des caractères, nul ne paraît s'en être soucié. [...] Le roman historique ne saurait être classé dans ce qu'on appelle la littérature facile. [...] On comprend alors qu'il ne peut être le fruit de la seule imagination, et qu'il faut encore de véritables études pour en rassembler les matériaux, pour reconstruire, d'après des données souvent bien incomplètes, un passé déjà très éloigné de nous. »<sup>27</sup>

Pour Walter Scott, l'art romanesque doit présenter aux lecteurs deux usages différents, qui néanmoins s'« inter-complètent », l'un divertissant et l'autre didactique. Le but, comme il le décrit lui-même dans la conclusion de son œuvre *Les contes de mon hôte*, n'est pas seulement le divertissement de ses lecteurs mais également la transmission, à travers une forme agréable, une forme plus pédagogique, d'une connaissance de l'Histoire en tant que telle<sup>28</sup>. Scott perçoit le fait que l'Histoire n'est plus simplement un cadre décoratif de la fiction mais qu'elle y joue elle-même le rôle du moteur de l'action. Il ne reste pas alors indifférent face au besoin de ses contemporains d'apprendre et de comprendre leur passé historique afin de pouvoir mieux expliquer le présent troublant qu'ils vivent. Il saisit également la difficulté que signifierait pour le grand public de son époque de lire des récits purement historiques pour satisfaire ce besoin. Traiter du passé au travers de la littérature apparaît donc être le moyen idéal.

Pour exemple, Katherine Morland, l'héroïne de Jane Austen dans *Northanger Abbey*, explique qu'elle s'ennuie quand elle lit des livres historiques non romancés qu'elle juge très fatigants puisque ce qu'elle apprécie dans les autres livres, c'est l'invention<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> SOULIÉ Frédéric, « Romans historiques du Languedoc », p. 330-331, *Bibliothèque Universelle de Genève*, Tome Troisième, Genève-Paris, 1836.

<sup>28</sup> Δοκίμια για το Ιστορικό Μυθιστόρημα [*Essais sur le Roman Historique*], p. 21.

<sup>29</sup> AUSTEN Jane, *Northanger Abbey*, Penguin Editions, Harmondsworth, 1972, p. 123.

Le fort intérêt que le monde du XIX<sup>e</sup> siècle porte à l'Histoire, se révèle au travers des grands philosophes de l'Histoire tels que Karl Marx, Friedrich Hegel et Auguste Comte. Un autre changement par rapport au siècle précédent, est le fait qu'elle devient une expérience concernant la société toute entière. Le passage du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, marqué par la Révolution française, les guerres révolutionnaires, Napoléon et sa chute, fait de l'événement historique une expérience vécue par les masses. La guerre et ses conséquences sont dorénavant une affaire de tous et non plus seulement d'une armée de métier, comme c'était le cas avant la révolution. Lukacs, dans son œuvre de référence sur le roman historique, nous explique la signification pour le peuple du passage de l'armée de métier à l'armée populaire :

« La différence qualitative entre armée mercenaire et armée de masse concerne précisément leurs rapports avec la masse de la population. Si, au lieu de recruter de petits contingents de déclassés pour une armée de mercenaires ou de les y incorporer de force, on doit créer une armée de masse, alors il faut exposer clairement aux masses par la propagande le contenu et le but de la guerre. [...] Cette propagande ne peut se limiter à la guerre individuelle, isolée. Elle doit révéler le contenu social, les conditions préalables et les circonstances historiques de la lutte, associer la guerre à la vie totale et aux possibilités de développement de la nation. »<sup>30</sup>, « désormais toute l'Europe devient un théâtre de guerre. Des paysans français combattent d'abord en Egypte, puis en Italie, puis en Russie ; des troupes auxiliaires allemandes et italiennes prennent part à la campagne de Russie ; des troupes allemandes et russes occupent Paris après la défaite de Napoléon, etc. »<sup>31</sup>

La mentalité de l'homme au début du XIX<sup>e</sup> siècle est obligée de s'adapter aux changements qui résultent des événements historiques déterminants de son époque. Il commence à comprendre que l'aspect dynamique du monde le concerne personnellement, que sa vie est directement liée à son entourage sociopolitique et qu'il fait inévitablement partie de son temps. La notion d'Histoire devient plus forte dans sa pensée et un sentiment national, très différent de celui d'avant, surgit en transformant son rapport qu'il entretient avec son époque. L'homme devient enfin individu, avec l'indépendance et l'autonomie que ce terme implique et n'est plus un « sujet » comme les autres. La notion d'individu rend donc l'homme plus responsable que jamais de son existence. Le roman ne pouvait pas rester indifférent à ce tournant idéologique.

---

<sup>30</sup> *Le roman historique*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 23.

Il est intéressant de jeter un regard sur les commentaires et la critique de l'époque de la naissance du roman historique. Nous lisons dans les cahiers du *Congrès scientifique de France* en 1839 :

« Le roman historique est, selon nous, un récit dans lequel la fiction se mêle à la vérité des faits ou des mœurs historiques ; dans lequel l'auteur n'écrit pas seulement pour le plaisir, mais aussi pour l'instruction de ses lecteurs ; dans lequel enfin il ne se propose pas, pour unique but, de débrouiller les fils d'une intrigue nouée avec plus ou moins de bonheur, mais aussi, mais surtout d'éclaircir les obscurités, ou de combler les lacunes de l'histoire. »<sup>32</sup>

Et en ce qui concerne le père du roman historique, nous lisons :

« Il y a deux hommes dans Walter Scott, l'historien et le romancier, le savant et le poète, deux hommes également supérieurs. / Walter Scott avait fait du moyen-âge une étude sérieuse et profonde. Les mœurs, les coutumes, la vie extérieure et changeante de l'individu avaient particulièrement fixé son attention. »<sup>33</sup>

Ainsi, Walter Scott se présente à la fois comme romancier et historien et, jette les bases pour ses semblables en France, en Italie, en Russie, en Allemagne et progressivement partout en Europe. En étant le premier romancier à séparer complètement la parole de ses personnages de celle du narrateur<sup>34</sup>, en introduisant des préfaces longues, des prologues analytiques, des notes et des épigraphes provenant du monde littéraire ou de la tradition populaire orale, c'est-à-dire ce que Genette appelle le « paratexte »<sup>35</sup> du roman, il construit une œuvre où l'évolution du romanesque suit

---

<sup>32</sup> *Congrès scientifique de France*, Septième Session, Tenue au Mans, en septembre 1839, Tome premier, Paris, 1839, p. 435-436.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>34</sup> « Or, les romanciers, avant Walter Scott, avaient adopté généralement deux méthodes de compositions contraires [...]. Les uns donnaient à leur ouvrage la forme d'une narration divisée arbitrairement en chapitres, sans qu'on devinât trop pourquoi, ou même uniquement pour délasser l'esprit du lecteur [...]. Les autres déroulaient leur fable dans une série de lettres qu'on supposait écrites par les divers acteurs du roman. Dans la narration, les personnages disparaissent, l'auteur seul se montre toujours ; dans les lettres, l'auteur s'éclipse pour ne laisser jamais voir que ses personnages. » in : HUGO Victor, *Œuvres Complètes*, Critique, Coll. Bouquins, Éditions Robert Laffont, Paris, 1985, chapitre : « Sur Walter Scott » (p. 146-151), p. 148.

<sup>35</sup> « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. » in : GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1982, p. 10.

l'itinéraire de la société. De plus, il souligne l'importance du cadre spatio-temporel nécessaire à la véracité de ses histoires. Le roman historique réaliste remplace ainsi le roman historique romantique, il fait évoluer le roman social réaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle et promet une insertion de l'Histoire dans le monde littéraire, en tant que réalité, en tant que vérité unique.

Victor Hugo écrit à propos de Walter Scott :

« L'habile magicien veut cependant avant tout être exact. Il ne refuse à sa plume aucune vérité, pas même celle qui naît de la peinture de l'erreur [...]. Peu d'historiens sont aussi fidèles que ce romancier. On sent qu'il a voulu que ses portraits fussent des tableaux, et ses tableaux des portraits. »<sup>36</sup>, « Nul romancier n'a caché plus d'enseignement sous plus de charme, plus de vérité sous la fiction. Il y a une alliance visible entre la forme qui lui est propre et toutes les formes littéraires du passé et de l'avenir, et l'on pourrait considérer les romans épiques de Scott comme une transition de la littérature actuelle aux romans grandioses, aux grandes épopées en vers ou en prose que notre ère poétique nous promet et nous donnera. »<sup>37</sup>

L'influence que Scott a exercée sur ses contemporains et les romanciers suivants fut inévitable ; Pouchkine écrit de lui :

« ...L'influence de Walter Scott se fait sentir dans tous les domaines de la littérature de son époque. La nouvelle école des historiens français s'est formée sous l'influence du romancier écossais. Il leur a montré des sources entièrement nouvelles [...] » Et Balzac fait ressortir dans sa critique de la *Chartreuse de Parme* de Stendhal les nouveaux traits artistiques que le roman de Scott a introduits dans la littérature épique : la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et, en rapport étroit avec ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman. »<sup>38</sup>

Alexandre Dumas, Honoré de Balzac<sup>39</sup>, avec lesquels le roman historique devient une description de la société contemporaine, mais aussi Victor Hugo<sup>40</sup>, Alfred

---

<sup>36</sup> HUGO Victor, *Œuvres Complètes*, p. 146.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>38</sup> *Le roman historique*, p. 31.

<sup>39</sup> « L'influence de Scott sur Balzac est extrêmement forte. En vérité, on peut dire que la forme spécifique du roman balzacien est née au cours d'un règlement de comptes idéologique et artistique avec Walter Scott. » in : *Ibid.*, p. 88.

<sup>40</sup> « En ce qui regarde l'influence indirecte, c'est principalement la lecture hugolienne qui est en cause. Le compte rendu de *Quentin Durward* que signe Hugo dans *la Muse française* en 1823 ( no 1, juillet 1823, cité par J. Molino) souligne en effet et la dimension dramatique du roman de Scott et cette esthétique mêlée, dans laquelle le futur auteur de *Notre-Dame de Paris* voit le reflet même de la vie : « Et la vie n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création ? » » in : *Le roman historique, Récit et histoire*, sous la direction de Dominique PEYRACHE-LEBORGNE et Daniel COUÉGNAS, coll. « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2000, p. 144.

de Vigny, Prosper Mérimée<sup>41</sup> et Gustave Flaubert<sup>42</sup> en France, et encore Manzoni<sup>43</sup> en Italie, Tolstoï<sup>44</sup> et Pouchkine en Russie, Conrad Ferdinand Meyer en Allemagne furent les « élèves » et les successeurs du roman historique « scottien » en Europe, même si quelques-uns contrariaient sa façon de contempler l'Histoire et projetaient leur propre point de vue.

L'essor du syndicalisme et du socialisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et ses revendications accompagnent l'évolution du roman qui s'attache plus encore au contour historique sous un aspect plus révélateur, plus militant et plus critique. Plus tard, le passage au XX<sup>e</sup> siècle signifie une recomposition du roman historique. Les événements douloureux de ce siècle, les deux guerres mondiales et leurs conséquences, transfèrent l'Histoire du niveau strictement national à un niveau mondial et elle devient ainsi une affaire pénible et décisive pour le destin humain. L'art romanesque est maintenant obligé de raconter la douleur, de montrer la relation de l'individu avec les événements collectifs, d'approcher la conscience humaine et de se questionner sur le poids de la mémoire dans le présent.

### c) Le « roman historique » en tant que genre littéraire.

« L'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes. « Ce baptême » peut être collectif et unique pour toute la classe [...], ou, plus souvent, individuel et donc multiple (c'est le cas, de manière exemplaire, de la dénomination roman,

---

<sup>41</sup> Mérimée : « Je ne suis pas très partisan du roman historique tel que Walter Scott l'a mis à la mode... Je conçois le roman historique de tout autre façon. Il faut chercher à expliquer les faits connus, trouver les motifs des actions des grands hommes dans leur caractère » in : *Ibid.*, p. 132.

<sup>42</sup> Marqué par la catastrophe des journées de juin 1848 : « en faisant tirer sur le peuple, la bourgeoisie rompt absolument avec lui, et renie ses récents idéaux, enragée brusquement de voir (croit-elle) que les armes qu'elle a forgées pour défendre les opprimés sont retournées contre elle. Désormais elle va pactiser avec l'oppression – et il y aura « deux nations ». / Le roman historique deviendra un refuge contre la réalité insupportable, voire un alibi (ce qu'il n'était nullement à l'époque d'avant). » in : *Ibid.*, p. 4.

<sup>43</sup> « En artiste vraiment grand, il a aussi découvert un thème qui lui a permis de triompher du caractère objectivement défavorable de l'histoire italienne et de créer un véritable roman historique pouvant susciter une vive agitation dans le présent et être senti par les contemporains comme la représentation de leur propre préhistoire. Il rejette à l'arrière-plan les grands événements historiques encore plus que Scott lui-même, bien qu'il les retrace dans une atmosphère historiquement concrète, ainsi que Scott le lui a appris. » in : *Ibid.*, p. 75.

<sup>44</sup> « Chez Tolstoï la contradiction entre les protagonistes de l'histoire et les forces vivantes de la vie populaire occupe une position centrale. » in : *Ibid.*, p. 94.

qui est avant tout un élément paratextuel, c'est-à-dire un acte de baptême toujours lié à une œuvre individuelle). »<sup>45</sup>

Appartenir à un genre ou constituer un genre exige une cohérence stable, une structure spécifique qui permet la collection d'un ensemble d'unités séparées suivant toutes un axe central. Concernant les genres littéraires, de même que les genres de toute forme d'art, dans le cadre de notre tentative de classement et de description afin de créer des catégories, nous avons besoin de critères de différenciation et de rassemblement. Si nous tentons de construire une catégorisation générale de genres littéraires, nous allons nous référer aux textes poétiques, narratifs, théâtraux, épistolaires, argumentatifs et autres, que nous trouverions dans une étude approfondie de l'histoire de la littérature.

En prenant comme critères de catégorisation ceux de la forme, du contenu et de l'effet créé, nous pouvons relativement facilement distinguer les catégories secondaires de la littérature surtout en ce qui concerne la poésie puisque les caractéristiques nous faisant nommer un poème élégie, sonnet, ballade, ode, épigramme etc. sont assez évidents. En général, dans toute littérature qui met au premier plan la forme, comme c'est le cas de la poésie ou du théâtre, la séparation n'est pas particulièrement risquée. Cependant, quand la forme est reléguée au deuxième degré au profit du contenu ou de l'effet que nous souhaitons créer aux lecteurs, cette séparation des genres peut devenir assez bouleversante. À ce propos, intéressons-nous à la « définition » du roman telle qu'elle apparaît dans l'article de l'*Encyclopédie* par Diderot et d'Alembert : il lui reconnaît « une grande diffusion (“presque tout le monde le lit”), une influence morale (quelquefois utile, quelquefois nocive), mais aucune valeur spécifique qui lui soit propre »<sup>46</sup>.

Le roman apparaît donc être un genre littéraire aux contours assez flous ; ses plus puissants traits distinctifs étant la forme (prose) et la narration (fictionnelle). Plus précisément, le roman, se caractérise par une absence de forme dans le sens où il manque de conventions de structures formelles en comparaison des autres genres littéraires. Nous ne pouvons que constater que le texte romanesque peut être d'une taille très variable mais toujours assez long. Quant au contenu, il faut qu'il nous raconte une histoire ou plusieurs histoires qui s'entremêlent dans le cadre d'une

---

<sup>45</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1989, p. 65.

<sup>46</sup> KUNDERA Milan, *Le Rideau*, Essai en sept parties, Éditions Gallimard, Paris, 2005, p. 17-18.

intrigue fictive. Mais le trait caractéristique le plus fort du roman est sa volonté de créer un effet réaliste, de proposer une représentation d'une certaine réalité, même improbable, du monde dans lequel nous vivons. Autrement dit, en se présentant comme l'art du réel par excellence, la question que le roman se pose dès sa création est comment traiter « la correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle imite »<sup>47</sup>.

Le portrait du roman tel que nous l'avons dressé, peut comprendre une multitude de cas semblables sous un certain point de vue, mais différents sous un autre. Ainsi, nous pouvons parler de genres romanesques – roman courtois, roman historique, roman épistolaire, mémoires, roman d'aventures, roman policier, roman noir, roman d'espionnage, roman d'anticipation (roman de science-fiction), roman d'horreur, biographie – en précisant néanmoins que les limites entre eux sont très rarement réfléchies par le romancier lui-même et lisibles par le lecteur :

« Le roman, selon Bakhtine, échappe à toute classification homogène parce qu'on ne peut placer, dans le même ensemble, des genres, dont l'épopée est l'exemple parfait, qui ont épuisé leur course, et le *seul* genre à être né après l'institution de l'écriture et du livre, le seul qui, non seulement poursuit son développement, mais ne cesse de remettre en chantier sa propre identité. Avant le roman, les genres aux formes fixes tendaient à se renforcer les uns les autres et ainsi à former un tout harmonieux, un ensemble littéraire cohérent, accessible par conséquent à une théorie générale de la composition littéraire. Le roman, en bousculant les autres genres, en disloque la cohérence globale. »<sup>48</sup>

Le roman historique en particulier, pourrait être défini tout simplement, en tant que roman qui prend pour toile de fond un ou plusieurs événements historiques. Nous pourrions dire qu'il regroupe un ensemble de romans réunis par la nature du référent auquel ils renvoient : « est roman historique tout récit romanesque dont l'action se situe à une époque nécessitant pour son auteur un relais historiographique »<sup>49</sup>. Pourtant, se limiter à cette définition serait insuffisant de notre part. Le roman historique ne constitue en aucun cas une seule chose ; il n'est pas « une branche parmi les branches d'un seul arbre »<sup>50</sup>. Comme le suggère Lukacs, le considérer comme un genre indépendant serait probablement possible de manière très générale et théorique :

---

<sup>47</sup> BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Collection Essais, Paris, 1982, p. 14.

<sup>48</sup> *Temps et récit*, Tome II, p. 289.

<sup>49</sup> *Le roman historique, Récit et histoire*, p. 280.

<sup>50</sup> *Le Rideau*, p. 77.



« La question proprement dite du roman historique en tant que genre indépendant ne surgit que si, pour une raison quelconque, la liaison correcte et adéquate avec la compréhension juste du passé fait défaut, si elle n'existe *pas encore* ou n'existe *plus*. Ainsi, tout au contraire de ce que pensent bien des modernes, le roman historique ne devient pas un genre indépendant du fait de sa fidélité particulière au passé. Mais il le devient quand les conditions objectives ou subjectives d'une fidélité historique au sens large n'existent pas encore ou n'existent plus. »<sup>51</sup>

La tâche est compliquée et les dimensions concernant le roman « historique », diverses. Le roman historique est-il un texte qui réécrit l'Histoire d'une façon littéraire ? Peut-il servir de moyen d'enseignement historique possédant un côté pédagogique ? S'agit-il d'une relecture du présent à travers le passé ? Son seul but est-il de représenter une réalité sociale<sup>52</sup> ? Quel droit avons-nous de parler du roman historique en tant que genre particulier ?

Décider ce qui appartient à chaque genre, dénommer un genre, créer, en donnant l'impression d'une découverte pseudo-scientifique, des sous-genres reste une tâche déstabilisante, rendant souvent stérile notre recherche sur cet univers fascinant qu'est la fiction. Une voie qui peut nous libérer de cette impasse en nous fournissant un fil conducteur est celle d'une étude de la relation entre la Fiction et l'Histoire au sens large.

## ***2. La littérature en tant que reconstitution historique.***

### **a) Fiction et Histoire.**

« Mais, on l'oublie trop aisément, l'âge de la science est aussi celui de la littérature, celui où celle-ci se nomme comme telle et sépare la rigueur de son acte propre des simples enchantements de la fiction comme des règles de la division des genres poétiques et des procédés convenus des belles lettres. »<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> *Le roman historique*, p. 189.

<sup>52</sup> Lukacs explique ce qu'il entend par le mot société : « c'est-à-dire : la vie sociale de l'homme dans son interaction continuelle avec la nature environnante, qui forme la base de l'activité sociale, et avec les différentes institutions ou coutumes qui s'interposent dans les relations entre les individus dans la vie sociale. » in : *Ibid.*, p. 154.

<sup>53</sup> RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'histoire*, Essai de poétique du savoir, Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1992, p. 22.

Dans un premier temps, nous devons constater que fiction et histoire n'ont pas toujours constitué deux sens complètement distincts. L'Histoire pouvait très bien être écrite avec de références fictionnelles et inversement. L'exemple par excellence nous est donné par Hérodote (484/482-425 av. J.-C.), considéré comme le « père de l'Histoire » (*pater historiae*) par Cicéron. Hérodote a voulu écrire l'Histoire de son époque, celle de la guerre entre les Grecs et les Perses. Afin d'exposer les événements tels qu'ils se sont réellement déroulés, il a beaucoup voyagé pour mieux connaître les lieux et les peuples qui ont joué un rôle important au cours de la guerre et de sa genèse. Historien, journaliste (il collectionnait les histoires qu'on lui racontait en interrogeant les personnes sur place) et explorateur, il a écrit son œuvre pour que « le temps n'abolisse pas le souvenir des actions des hommes et que les grands exploits accomplis soit par les Grecs, soit par les Barbares, ne tombent pas dans l'oubli »<sup>54</sup>.

Dans le cadre de son travail il a mêlé des éléments proprement historiques et ethnologiques sans omettre de rapporter des anecdotes qui circulaient dans les endroits qu'il a visités, même s'il ne les croyait pas<sup>55</sup>. Faut-il considérer Hérodote comme un conteur de fables, comme un chercheur-analyste du destin humain ou bien comme un pur historien ? Son œuvre et son rôle sont difficiles à définir. Ce que nous pouvons dire avec certitude est que, même si ses textes constituent un mélange de fiction et d'Histoire, ils envisagent premièrement et avant tout de nous expliquer, tout en nous divertissant, les causes et les circonstances des guerres médiques. Leur but est alors de raconter ce qui a réellement été et non pas ce qui pourrait être, comme le fait la poésie.

Ce fut Thucydide (460-400 av. J.-C.), le successeur d'Hérodote, qui a écrit pour la première fois une Histoire pure, l'Histoire comme science indépendante avec ses propres méthodes et moyens. Il est alors considéré comme le premier véritable historien dans le sens où, pour la première fois, il a rationalisé les faits et a cherché les vraies causes des événements sans permettre aux mythes et aux rumeurs d'envahir son œuvre<sup>56</sup>. Pour lui, l'historiographie est directement liée à la fidélité, à la vérité telle que nous la connaissons après des recherches approfondies et des témoignages.

---

<sup>54</sup> HÉRODOTE, *Histoires d'Hérodote*, traduction nouvelle par P. Giguet, Librairie de l'Hachette, Paris, 1860, p. 1.

<sup>55</sup> « Pour moi, je dois répéter tout ce qui se dit, et ce mot s'applique à mon histoire toute entière » (7, 152) in : *Ibid.*, p. 430.

<sup>56</sup> « Thucydide d'Athènes a écrit l'histoire de la guerre que se sont faite les Péloponnésiens et les Athéniens. Il s'était mis à l'œuvre dès l'origine de cette guerre [...]. Les événements de l'époque antérieure et ceux d'un âge plus reculé échappent, par l'effet du temps, à une connaissance certaine ;

C'est précisément ce que nous entendons par l'historiographie aujourd'hui : l'écriture de l'Histoire avec son double sens, celui d'un ensemble d'événements réellement passés et celui de l'ensemble constitué de rapports entre eux et de conclusions issues de documents et de témoignages. Il s'agit de la re-figuration d'un passé historique à partir d'un *maintenant* ultérieur :

Le pacte que l'historien fait avec son lecteur concerne son honnêteté, c'est-à-dire son engagement à retranscrire une lecture de la vérité. Ce qu'il rapporte doit s'être réellement déroulé de la façon dont il le décrit, à l'époque et à l'endroit (autrement dit, le temps et l'espace) auxquels il place l'évènement et dans les circonstances (causes, conséquences, contexte sociopolitique) auxquelles il s'intègre. Selon Paul Ricoeur qui considère l'historiographie comme « l'héritière de l'ars memoriae »<sup>57</sup> :

« [...] les constructions de l'historien visent à être des *reconstructions* du passé. À travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à *ce qui, un jour, fut*. Il a une *dette* à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable. »<sup>58</sup>

Dans un premier temps donc, la grande différence entre l'Histoire et la fiction se trouve dans la prétention de chacune d'elles de dire ou ne pas dire la vérité<sup>59</sup> :

« Dès lors qu'on veut marquer la différence entre la fiction et l'histoire, on invoque inmanquablement l'idée d'une certaine correspondance entre le récit et ce qui est réellement arrivé. »<sup>60</sup>

---

cependant, d'après des preuves qu'un examen attentif recommande à ma confiance, je crois qu'ils n'eurent de grandeur véritable, ni comme faits militaires, ni à aucun autre titre. », p.14, « Tel est le résultat de mes recherches sur les anciennes époques de la Grèce. Il était difficile de l'établir par une suite complète et détaillée de preuves... Cependant, d'après celles que j'ai données, on pourra croire avec confiance qu'il en a été à peu près comme je l'ai dit, et, plutôt que d'ajouter foi aux chants des poètes qui ont embelli la réalité et aux compositions de logographes qui se sont plus préoccupés de charmer que d'éclairer leurs auditeurs, en traitant une matière qui se refuse à une discussion exacte et où le temps a fait prévaloir le merveilleux et les fables, on fera bien de penser que, sur des choses aussi anciennes, j'ai atteint, en me guidant d'après les indices les plus manifestes, un degré suffisant de certitude. », p. 16 in : GIRARD Jules, *Essai sur Thucydide*, Libraire-Éditeur Charpentier, Paris, 1860.

<sup>57</sup> « Or l'historiographie n'est-elle pas d'une certaine façon l'héritière de l'ars memoriae, cette mémoire artificielle que nous évoquons plus haut au titre de la mémorisation érigée en exploit ? » in : RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2000, p. 176.

<sup>58</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 253.

<sup>59</sup> « Si, en effet, nous tenons pour synonymes configuration et fiction, nous n'avons plus de terme disponible pour rendre compte d'un rapport différent entre les deux modes narratifs et la question de la vérité. Ce que le récit historique et le récit de fiction ont en commun, c'est de relever des mêmes opérations configurantes que nous avons placées sous le signe de *mimésis* II. En revanche, ce qui les oppose ne concerne pas l'activité structurante investie dans les structures narratives en tant que telles, mais la prétention à la vérité par laquelle se définit la troisième relation mimétique. » in : *Temps et récit*, Tome II, p. 12.

<sup>60</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 272-273.

La tâche de l'historien traverse trois niveaux d'élaboration, correspondant au triple statut ontologique de l'histoire tel que Ricœur l'a décrit<sup>61</sup>. D'abord, il étudie les documents archivés et les témoignages concernant la période historique qui l'intéresse. Puis, il concentre ses efforts dans le but de comprendre et expliquer les faits historiques et d'en interpréter, au niveau théorique, les causes et les circonstances. À la fin de son travail, ayant effectué sa recherche, ayant expliqué les événements, il passe à leur description écrite. Il nous les raconte tels qu'il sait ou croit savoir qu'ils se sont passés. La « textualisation » de l'Histoire est en même temps sa façon d'être. Une civilisation sans écriture et uniquement avec une mémoire orale aurait du mal à vraiment connaître son Histoire. Pour que l'Histoire s'installe dans le souvenir humain, elle doit être écrite. C'est à travers son écriture que nous pouvons la conserver en tant qu'« un bien pour toujours »<sup>62</sup>. Pour revenir au triple statut du travail de l'historien, Ricœur regroupe ainsi les trois phases :

« L'histoire est de bout en bout écriture. À cet égard, les archives constituent la première écriture à laquelle l'histoire est confrontée, avant de s'achever elle-même en écriture sur le mode littéraire de la scripturalité. L'explication/compréhension se trouve ainsi encadrée par deux écritures, une écriture d'amont et une écriture d'aval. Elle recueille l'énergie de la première et anticipe l'énergie de la seconde. »<sup>63</sup>

Au cours de la dernière phase d'élaboration du matériel historique, c'est-à-dire son insertion dans un récit, sa mise en forme narrative, l'Histoire devient narration et devient donc destinée à des lecteurs ; ces derniers exigent de leur côté de l'historien qu'il dise la vérité et puisse authentifier ses propos. Le récit historique cherche alors à reconstruire, le plus fidèlement possible, un certain temps passé, ce qui constitue sans doute un acte configurant. Toutefois, la configuration narrative a besoin d'une imagination productive, d'une capacité de reproduire, d'imiter une chose (une période historique, un fait historique, un personnage, un certain contexte) sans l'avoir vécue. C'est donc cela le point commun entre un récit historique et un récit de fiction : ils

---

<sup>61</sup> La phase documentaire : « celle qui se déroule de la déclaration des témoins oculaires à la constitution des archives et qui se fixe pour programme épistémologique l'établissement de la preuve documentaire », la phase explicative/compréhensive : « celle qui concerne les usages multiples du connecteur « parce que » répondant à la question « pourquoi ? » et la phase représentative « la mise en forme littéraire ou scripturaire du discours porté à la connaissance des lecteurs d'histoire » in : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 169.

<sup>62</sup> « C'est une composition faite pour demeurer toujours, et non une œuvre d'apparat destinée au plaisir actuel des oreilles. » in : *Essai sur Thucydide*, p. 38-39.

<sup>63</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 171.

utilisent tous deux des opérations configurantes semblables. Elles sont toutes les deux représentatives d'un « monde raconté » que Ricœur oppose au « monde commenté » :

« Sont représentatifs du monde commenté : le dialogue dramatique, le mémorandum politique, l'éditorial, le testament, le rapport scientifique, le traité juridique et toutes les formes de discours rituel, codifié et performatif. Ce groupe relève d'une attitude de tension, en ceci que les interlocuteurs y sont concernés, engagés [...]. / Sont représentatifs du monde raconté : le conte, la légende, la nouvelle, le roman, le récit historique. Ici, les interlocuteurs ne sont pas impliqués ; il ne s'agit pas d'eux ; ils n'entrent pas en scène. »<sup>64</sup>

En accord avec la perception de Ricœur nous pourrions donc considérer la fiction comme l'ensemble des « créations littéraires qui ignorent l'ambition qu'a le récit historique de constituer un récit vrai »<sup>65</sup> et nous n'allons pas l'identifier avec l'acte de la configuration narrative.

Le récit, en tant que langage écrit, constitue une mise en forme, une construction ; pourtant cette construction langagière du récit historique prétend être une reconstruction du passé. Le résultat est que l'historien reconstruit un temps passé en élaborant un récit, une narration. Ainsi, l'historien se confond avec le romancier parce qu'il doit satisfaire deux exigences : « construire une image cohérente, porteuse de sens, et construire une image des choses telles qu'elles furent en réalité et des événements tels qu'ils sont réellement arrivés »<sup>66</sup>. Cependant, cette seconde exigence ne peut être que partiellement satisfaite puisque l'historien doit « localiser tous les récits historiques dans le même espace et le même temps ; pouvoir rattacher tous les récits historiques à un unique monde historique ; accorder la peinture du passé avec les documents dans leur état connu ou tels que les historiens les découvrent »<sup>67</sup> et tout cela ne garantit nullement une représentation sans faille de la réalité. D'un autre côté, la fiction a la capacité d'accomplir cette tâche grâce à la liberté impliquée par l'acte de la création et c'est précisément cette liberté qui nous intéresse :

« Il faut même soupçonner que, grâce à sa liberté plus grande à l'égard des événements effectivement advenus dans le passé, la fiction déploie, concernant la temporalité, des ressources d'investigation interdites à

---

<sup>64</sup> *Temps et récit*, Tome II, p. 127-128.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>66</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 260.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 261.

l'historien. [...], la fiction littéraire peut produire des “fables à propos du temps” qui ne soient pas seulement des “fables du temps”. »<sup>68</sup>

Le romancier, grâce à cette liberté de décider lui-même des limites, peut suivre la règle de l'unité du temps, c'est-à-dire qu'il peut former son histoire de telle façon qu'il lui octroiera un début et une fin clairs et, pourra conduire ses personnages d'un certain moment de leur vie jusqu'à un autre. S'il le désire, il a la possibilité de nous décrire leur vies entières et avec complétude. Il a la liberté de remplir les intervalles de son histoire, tandis que l'historien, qui doit rester fidèle à ce qui a réellement eu lieu, ne prendrait pas le risque d'en faire de même aussi facilement. Le romancier a toute la potentialité de créer « un univers autarchique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes »<sup>69</sup>. Grâce à son expérience fictive du temps, il ne se prive pas « de mêler des personnages historiques, des événements datés ou datables, ainsi que des sites géographiques connus, aux personnages, aux événements et aux lieux inventés »<sup>70</sup>. Le romancier voit au-dessous de l'Histoire « toute une mosaïque d'histoires »<sup>71</sup>, un espace ouvert qui offre de multiples possibilités.

Concernant le public, le lecteur de la fiction n'attend pas de lire la vérité, il ne cherche nullement à contredire le romancier. C'est la « marque spécifique, à savoir la prétention à la vérité du côté de l'histoire et à la “suspension volontaire de la méfiance” du côté de la fiction »<sup>72</sup>, qui forme les exigences de tout lecteur. En ouvrant un roman, nous désirons avant tout entrer dans un monde autre que le nôtre, un monde que nous acceptons dès le début comme irréel, inexistant et c'est ainsi qu'il nous intrigue.

Cependant, quand nous ouvrons en tant que lecteurs un roman historique nous entrons dans un monde que nous acceptons *a priori* comme fictif. Pourtant, nous attendons la présence, entre autres, d'événements historiques vraiment survenus ou de personnages historiques ayant réellement existés. Ainsi, le roman historique, quoique

---

<sup>68</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 399.

<sup>69</sup> BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953, p. 45.

<sup>70</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 232.

<sup>71</sup> *Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*, Colloque international organisé par le Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS-CNRS) en collaboration avec le Groupe de Recherche en Narratologie de l'Université de Hambourg (RFA), les 16, 17 et 18 mars 2006 à la Bibliothèque Nationale de France, Résumé de l'exposé d'Ioanna Vultur.

<sup>72</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 312.

littéraire, se réfère à un passé réel ou, autrement dit, à un « quasi-passé »<sup>73</sup>, dans le sens où il apparaît grâce à l'imagination du romancier. Pour revenir à l'idée de la reconstruction à travers une construction, l'historien et le romancier, tous les deux en tant qu'écrivains créant inévitablement des récits, essaient de présentifier le passé ; leurs moyens sur ce chemin sont la mémoire (telle qu'elle peut être reconstituée grâce aux documents, aux témoignages, aux autres œuvres historiques) et l'imagination.

Le récit historique ou fictif cherche donc à établir une correspondance entre un « maintenant » passé et un « maintenant » présent avec une certaine fidélité. Cette fidélité est exigée en ce qui concerne le texte d'Histoire mais souvent déformée et libre quant au texte fictif. Fiction et Histoire tentent de réinscrire le temps historique sur le présent en utilisant leurs propres moyens (le ressouvenir et l'imagination) comme le décrit Ricœur :

« Ma thèse est ici que la manière unique dont l'histoire répond aux apories de la phénoménologie du temps consiste dans l'élaboration d'un *tiers-temps* – le temps proprement historique –, qui fait médiation entre le temps vécu et le temps cosmique. Pour démontrer la thèse, on fera appel aux *procédures de connexion*, empruntées à la pratique historique elle-même, qui assurent la *réinscription du temps vécu sur le temps cosmique* : calendrier, suite des générations, archives, document, trace. [...] / À la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique, du côté de l'histoire, répond, du côté de la fiction, une solution opposée des mêmes apories de la phénoménologie du temps, à savoir les *variations imaginatives* que la fiction opère sur les thèmes majeurs de cette phénoménologie. »<sup>74</sup>

Cependant, les deux moyens (rétention dans la mémoire et imagination), comme nous l'avons déjà constaté, concernaient autrefois aussi bien les romanciers que les historiens. Plus précisément, la littéralité de l'historiographie fut parfois plus importante que son niveau de référentialité en ouvrant ainsi le chemin de la légitimisation du roman historique ; l'historicité de la littérature, d'un autre côté, a servi son intention d'être vraisemblable. « L'imaginaire s'incorpore à la visée de l'avoir-été, sans en affaiblir la visée "réaliste"<sup>75</sup> ». Nous pourrions donc conclure que l'une a « utilisé » l'autre dans le cadre de leur tentative de répondre à la question principale qu'elles se posaient : comment « re-figurer » le temps humain ? C'est précisément sur ce point que se rencontrent la fiction et l'Histoire, sur leur volonté de

---

<sup>73</sup> « Le passé fictif suppose-t-il le passé réel, donc la mémoire et l'histoire, ou bien est-ce la structure même de l'expression temporelle historique qui engendre la caractérisation comme passé ? » in : *Temps et récit*, Tome II, p. 120.

<sup>74</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 181-182.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 331.

faire revivre le temps, d'effectuer un retour temporel toujours à partir de leur présent lointain. Revenons encore une fois à Ricœur :

« Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre. [...] l'histoire se sert de quelque façon de la fiction pour refigurer le temps, et [...] la fiction se sert de l'histoire dans le même dessein. »<sup>76</sup>

La temporalité et sa reproduction mettent alors en couple l'Histoire et la fiction. Quelque part entre l'historicisation du récit de fiction et la fictionalisation du récit historique, nous retrouvons le temps humain tel qu'il fut vécu :

« H. White l'accorde volontiers : roman et histoire, selon lui, ne sont pas seulement indiscernables en tant qu'artefacts verbaux, mais l'un et l'autre aspirent à offrir une image verbale de la réalité ; l'une et l'autre visent, par des voies différentes, *et* à la cohérence, *et* à la correspondance », « L'histoire n'est pas moins une forme de fiction que le roman n'est qu'une forme de représentation historique. »<sup>77</sup>

Toutes deux nous racontent une histoire soit réelle soit fictive ; il ne faut d'ailleurs pas oublier que l'histoire fictive prétend être réelle, surtout dans les romans réalistes et historiques. Quand l'Histoire est narrée elle devient une histoire<sup>78</sup> avec un « h » minuscule, c'est-à-dire un ensemble d'événements, bien sûr réellement survenus et naturellement liés entre eux. L'appartenance de l'historiographie au genre narratif, tel que nous l'avons déjà constaté, démontre que finalement l'Histoire « se donne à lire »<sup>79</sup>, elle constitue « un *livre d'histoires* »<sup>80</sup>. Comme le dit Redfield : « stories can be borrowed, plots cannot »<sup>81</sup> (on peut emprunter des histoires mais pas des intrigues). Il ne faudrait probablement pas parler d'intrigue, puisque elle suggère une invention, mais sommes-nous finalement tellement certains et affirmatifs sur le fait que l'écriture de l'Histoire n'en a nullement besoin ? L'intrigue est le fil conducteur de tout récit comme le conclut Ricœur quand il cherche le moyen de compréhension et de mise en ordre des fragments de divers faits :

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 330-331.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>78</sup> Le mot « histoire » en français, comme aux autres langues également, nous trouble avec son sens multiple : « C'est une malheureuse homonymie propre à notre langue qui désigne d'un même nom l'expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante. » in : *Les noms de l'histoire*, p. 11.

<sup>79</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 274.

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 97.



« Ce fil conducteur, selon moi, c'est l'intrigue, en tant que *synthèse de l'hétérogène*. L'intrigue, en effet, "comprend", dans une totalité intelligible, des circonstances, des buts, des interactions, des résultats non voulus.»<sup>82</sup>

Sinon la tâche de l'historien serait juste de copier ce qui est déjà dit ou écrit pour les événements qu'il envisage de nous raconter. Au contraire, il doit trouver les liens entre eux, les expliquer, tracer le portrait d'une époque qu'il ne connaît qu'à travers les livres, et enfin ré-effectuer « un acte qui n'est pas le sien »<sup>83</sup>. Tout cela ne serait pas faisable sans sa contribution personnelle. Cette contribution ne constitue évidemment pas une pure invention mais elle concerne indubitablement le point de vue de l'historien face à la vérité d'un temps passé : « l'historien ne connaît pas du tout le passé, mais seulement sa propre pensée sur le passé »<sup>84</sup>. Il est obligé de réfléchir sur le passé en gardant attentivement à l'esprit qu'il est en train de contempler un monde autre que le sien. Sa réflexion est forcément basée sur une altérité imposée par la distance temporelle. Si le trait propre à l'Histoire est la mort, « l'historien ne peut cesser d'effacer la ligne de mort, mais aussi de la retracer à nouveau »<sup>85</sup> sous son regard à lui.

Le statut de l'Histoire, en tant que science, dépend du traitement de la double absence qu'elle implique : « de la "chose même" qui n'est *plus là* – qui est révolue – et qui n'y a jamais été – parce qu'elle n'a jamais été *telle que ce qui a été dit* »<sup>86</sup>, c'est-à-dire du fait qu'elle souffle la vie à un univers mort depuis longtemps, lequel nous est décrit comme s'il était vivant. Le travail de l'historien, comme nous l'avons déjà évoqué, est à chaque fois amorcé par une trace, plus ou moins lisible, trouvée dans un document, une archive ou même un monument archéologique. Lire cette trace et bâtir son entourage afin de définir et prouver son existence est un travail ardu qui dépend beaucoup de celui qui l'effectue :

« Le caractère imaginaire des activités qui médiatisent et schématisent la trace s'atteste dans le travail de pensée qui accompagne l'interprétation d'un reste, d'un fossile, d'une ruine, d'une pièce de musée, d'un monument : on ne leur assigne leur valeur de trace, c'est-à-dire d'effet-signe, qu'en se *figurant* le contexte de vie, l'environnement social et culturel, bref, selon la remarque de Heidegger évoquée plus haut, le *monde* qui, aujourd'hui, *manque*, si l'on peut dire, autour de la relique. »<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 254.

<sup>83</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 262.

<sup>84</sup> *Idem*.

<sup>85</sup> *Les noms de l'histoire*, p. 152.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>87</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 335.

L'Histoire en tant que champ scientifique a toujours besoin d'une coupure épistémologique par rapport à l'esthétique. Ce que nous cherchons en lisant une œuvre historique sont plutôt les preuves de la vérité de son contenu et non pas ce qui fait son intérêt en tant qu'ouvrage indépendant. Pourtant son inscription narrative la rapproche d'une certaine manière à l'art du roman. Une œuvre historique peut être aussi unique au niveau de sa structure et de son contenu qu'une œuvre littéraire. En anglais, nous différencions *story* et *history* pour montrer précisément la distance épistémologique. De toutes façons, toute écriture ne transfère qu'un fragment du monde, réel ou fictif ; l'écrivain est ainsi chaque fois obligé de faire ses propres choix en ce qui concerne l'histoire qu'il veut nous raconter :

« Ainsi, de même qu'Homère a découpé dans les histoires de la guerre de Troie l'ensemble qu'il choisit de raconter dans l'*Iliade*, de la même façon, Braudel découpe, dans le grand conflit des civilisations qui fait alterner l'Occident et l'Orient, le conflit dont les protagonistes sont l'Espagne et la Turquie à l'époque de Philippe II et dont la trame est le déclin de la Méditerranée comme zone d'histoire. »<sup>88</sup>

Ricœur dans le premier tome du *Temps et récit* accepte la littéralité du récit historique comme un trait sous-entendu de toute forme de récit et il fait appel à trois présuppositions exigées si nous voulons parler d'une « poétique » du discours historique. D'abord, comme nous l'avons déjà suggéré « *fiction et histoire appartiennent à la même classe* quant à la structure narrative »<sup>89</sup>. Ensuite, la deuxième présupposition concerne le fait que l'écriture de l'Histoire « n'est pas extérieure à la conception et à la composition de l'histoire ; elle ne constitue pas une opération secondaire »<sup>90</sup>. Au contraire, « elle est constitutive du mode historique de compréhension. L'histoire est intrinsèquement historio-graphie, ou, pour le dire d'une façon délibérément provocante, un artifice littéraire (*a literary artifact*) »<sup>91</sup>. La troisième présupposition propose le rapprochement épistémologique de l'historiographie et de la philosophie de l'histoire « dans la mesure où, d'une part, toute grande œuvre historique déploie une vision d'ensemble du monde historique et où, d'autre part, les philosophies de l'histoire ont recours aux mêmes ressources d'articulation que les grandes œuvres historiques »<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 381.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 287-288.

Pour sa part, Genette considère tout récit écrit, premièrement comme un texte narratif dans le sens où il raconte des événements réels ou imaginaires, et deuxièmement, comme un discours dans le sens où il est inévitablement un acte de narration. Le récit, historique ou fictif, se présente en même temps comme une histoire et un acte, une intrigue et sa mise en forme :

« Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère. »<sup>93</sup>

Cette distinction est d'ailleurs particulièrement commune dans l'histoire de la théorie narrative de la littérature. Les formalistes russes distinguaient *Sjužet* et *fabula*, le sujet et la fable ; Todorov distingue discours et histoire comme Bremond sépare récit racontant et récit raconté. Cette bipartition concerne un signifiant et un signifié qui coexistent et se recouvrent en formant un ensemble narratif.

Les théoriciens que nous avons évoqués se référaient bien sûr aux textes littéraires. Pourtant, aujourd'hui le regroupement des récits qui efface les frontières entre le récit de fiction et le récit factuel est plus actuel que jamais. La narratologie contemporaine répond à cette distinction avec la présence d'un « panfictionalisme » du discours. Dans le cadre du Colloque *Écritures de l'histoire, Écritures de la Fiction*, que nous avons déjà mentionné, Jean-Marie Schaeffer a introduit son exposé avec ces propos :

« Le présent exposé étudie les relations entre récit historique et récit de fiction sous trois aspects : l'aspect épistémique, l'aspect narratologique et l'aspect mental. Dans une première partie (Rapporter) je plaiderai en faveur d'une séparation épistémique stricte entre histoire et fiction. Dans une deuxième partie (Inventer) je tenterai de montrer, en partant de l'idéal-type du récit fictionnel proposé par Hamburger que la notion de fiction ne saurait être réduite à une sous-catégorie de la notion du récit : il s'agit d'une réalité mentale indépendante susceptible d'investir le récit et du même coup de l'orienter du point de vue narratif en accord avec sa téléologie propre. Enfin dans une troisième partie (Imaginer), je soutiendrai que les notions de simulation mentale et d'immersion constituent le *common ground* de l'histoire et de la fiction dès lors qu'elles relèvent du récit. La question de la relation entre écritures de l'histoire et écritures de la fiction se situe ainsi au croisement de deux questions à la fois irréductibles l'une à l'autre et néanmoins indissociables : celle de la fiction et celle du récit. »<sup>94</sup>

D'un point de vue épistémologique, nous acceptons bien sûr la séparation entre fiction et « fact » (fait) et notre but ne saurait nullement être de contrarier ce

---

<sup>93</sup> GENETTE Gérard, *Figures III*, chapitre : « Discours du récit », Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 74.

<sup>94</sup> Cf. note de page 71, Résumé de l'exposé de Jean-Marie Schaeffer.

constat. Cependant, la narrativité constitue précisément le moment littéraire de tout récit et c'est en ce point qu'est établie la distance entre « histoire-science » et « l'histoire-récit »<sup>95</sup>. Comme déjà évoquée, la mise en texte présumée par l'historiographie est incontestablement une procédure littéraire. Ricœur souligne d'ailleurs que « nul ne s'emploie à expliquer un cours d'événements sans recourir à une mise en forme littéraire expresse de caractère narratif, rhétorique ou imaginaire »<sup>96</sup>.

Pour revenir au noyau du présent projet, à la suite de cet itinéraire de la fiction à l'Histoire et inversement, nous concluons que le roman historique prend place à côté des écritures historiennes d'une manière libre, sensible mais légitime :

« [...] l'auteur de roman historique peut offrir une complémentarité à l'historien, il peut grâce à son imagination rendre sous forme sensible ce qui n'était qu'abstraction et érudition, donner chair et vie aux personnages disparus, tracer un tableau fidèle de la vie que l'historien ne saurait à lui seul reconstituer. Enfin, il peut, grâce à son souffle lyrique, donner une cohésion, une unité et un sens à ce qui n'était chez l'historiographe qu'accumulation d'observations séparées. En dégagant la « vérité secrète et profonde de l'histoire » il gagne ainsi une légitimité. »<sup>97</sup>

Le roman historique devient ainsi ce lieu textuel où se rencontrent le désir de faire revivre un monde, tel que nous l'imaginons, et le besoin propre à l'homme, d'interpréter ce monde, de le comprendre, de percevoir ses secrets profonds, sa réalité intime. L'Histoire est prête à servir d'alibi à la fiction et inversement dans le cadre d'un jeu littéraire qui fait rêver les lecteurs mais, en même temps, les pousse à analyser les sources historiques, à chercher la vérité et repartir dans ce monde raconté d'une façon romanesque. Le roman historique se maintient dans l'Histoire et pourtant en dehors d'elle et, c'est en ce point précisément que se trouve sa spécificité. Il a toute la liberté de prendre en charge ce que l'Histoire officielle raconte et de remplir ses lacunes pour que son image arrive aux lecteurs, complète et cohérente. Représenter à partir de maintenant un monde perdu devient ainsi l'axe de réflexion du roman historique ou, pour élargir le champ littéraire, de tout roman qui traite le passé et sa réalité.

---

<sup>95</sup> *Les noms de l'histoire*, p. 12.

<sup>96</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 170.

<sup>97</sup> Alain Montandon in : *Le roman historique, Récit et histoire*, p. 75.

## b) La Fiction en tant que représentation de la réalité.

Le monde fictif est un monde inventé, un monde qui n'existe pas réellement mais qui s'inspire de ce qui a vraiment existé, ce qui pourrait exister, ce qui aurait la potentialité d'être réel. Il s'agit clairement d'un monde fantastique qui prétend être réel. L'art romanesque se nourrit précisément de cette contradiction qui le fait inventer une vie en reproduisant la réalité :

« [...] l'air de réalité (la solidité de tous les détails) me semble être la vertu suprême d'un roman. »<sup>98</sup>

Quand un romancier choisit de nous parler du passé, de nous faire voyager dans un univers lointain et généralement inconnu, il plonge dans un travail de représentation, de reproduction qui, plus ou moins détaillé et fidèle à la réalité, cherche à nous convaincre de sa vérité. Construire une histoire qui a eu lieu dans un temps passé signifie inévitablement reconstruire ce temps, le faire revivre. C'est précisément là que se rencontrent l'historien et le romancier. Cependant, de la distance entre les deux surgit, d'un part, la difficulté de « réduire au statut fictionnel des entités qui ont été introduites comme réelles »<sup>99</sup>. D'autre part, surgit également la liberté d'inventer les lacunes de l'Histoire, d'utiliser à côté de la mémoire historique son imagination ; il reconstruit ainsi le passé en posant son cadre, en choisissant les couleurs et comme un peintre, il finit son tableau grâce à une écriture « panoramique » qui nous livre une image spatio-temporelle complétée.

L'écriture d'une histoire devient donc une « mise en images du souvenir sous l'égide de la fonction ostensive de l'imagination »<sup>100</sup>. C'est ainsi qu'une « sorte de court-circuit entre mémoire et imagination »<sup>101</sup> est activée, transformant le souvenir en image, unique forme de représentation qui nous permet de nous souvenir :

« Il semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image »<sup>102</sup>.

La narration d'une certaine période historique ou d'un événement passé engendre alors un effet visuel fort grâce auquel ils sont reproduits. La mémoire donc,

---

<sup>98</sup> COHN Dorrit, *La transparence intérieure*, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, traduit de l'anglais par Alain Bony, Éditions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1981, p. 19.

<sup>99</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999, p. 137.

<sup>100</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 66.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 7.

telle un ensemble d'empreintes héritées du passé, se transcrit au présent en images : elle s'incarne d'une manière visuelle. Ainsi un voyage aller-retour commence où l'image, soit souvenue soit imaginée, sert de moyen de transport :

« Sautant immédiatement dans le passé en même temps qu'elle accompagne le présent, “synchrone avec ce temps déterminé” qu'est le présent, une image n'a ni être ni essence : elle est un néant d'être ou plutôt, parce que le néant risque toujours d'être pris, ainsi que le fait la phénoménologie, pour une forme d'être, elle est à l'état de sommeil ou de rêve et elle attend d'être réveillée ou dégrisée. »<sup>103</sup>

L'imagination et la mémoire s'entremêlent donc comme deux visées différentes qui se réunissent pour désigner une réalité passée. En lisant un roman qui place son intrigue dans le passé, nous lecteurs, imaginons, en créant une image dans notre esprit, ce que le romancier nous raconte. Le même processus s'opère lorsque nous visionnons un film au cinéma qui est par excellence le « lieu de synthèse du naturalisme visuel et de la narration romanesque »<sup>104</sup> des dernières décennies. La différence étant, que dans le cas du roman historique, nous engendrons les images. L'imagination donc en tant que véhicule qui fait revenir le passé et activité mentale autonome, joue un double rôle : elle concerne la phase de création littéraire, d'inspiration et de mise en texte, mais elle concerne également la phase de perception du texte, c'est-à-dire le fait que le lecteur soit appelé à utiliser sa propre imagination. Lors de la phase de perception, la fiction devient donc une représentation mentale et comme telle, elle s'inscrit dans notre pensée en tant que réalité virtuelle. Autrement dit, « toute représentation mentale est une réalité virtuelle »<sup>105</sup> et le lien entre la fiction et cette virtualité est précisément le fait que la fiction lui donne une « forme spécifique »<sup>106</sup>.

La virtualité romanesque concerne particulièrement les romans de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui ne sont pas restés indifférents face à ce nouveau monde impressionnant apparu grâce au cinéma et à la télévision. L'image, plus puissante que jamais, pousse les écrivains, tels des metteurs en scène, à intégrer avec attention les personnages aux décors pour que le résultat soit encore plus réel. Pourtant, si nous voulons approfondir plus encore la relation entre le cinéma et la littérature, nous pouvons constater une influence mutuelle qui débute précisément du fait que la fiction

---

<sup>103</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 42-43.

<sup>104</sup> *Pourquoi la fiction ?*, p. 32.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>106</sup> *Idem.*

cinématographique constitue également un acte discursif et peut donc être analysée de la même manière que la fiction romanesque :

« Depuis les années soixante et soixante-dix on admet souvent comme une vérité d'évidence que le dispositif cinématographique peut (ou doit) être pensé à l'aide des catégories mises au point pour analyser le langage, c'est-à-dire qu'on traite l'organisation diégétique du film comme s'il s'agissait d'une sorte d'acte discursif. La thèse existe sous deux versions. Selon la version forte, la structure de l'œuvre cinématographique est strictement homologue à celle du discours verbal. Selon la version faible, la fiction cinématographique est organisée selon les mêmes modalités que le récit verbal, ce qui la rend accessible aux méthodes d'analyse qui ont fait leur preuve dans le domaine de celui-là. »<sup>107</sup>

En résumé, nous devons admettre que le cinéma a emprunté beaucoup de techniques à la fiction romanesque mais l'inverse est également vrai : le roman contemporain est inévitablement influencé par le cinéma et ses techniques.

Ce que la mémoire et l'imagination partagent, pour reprendre les deux composantes déterminantes de l'écriture d'une histoire, est le fait que leur objet est toujours absent. Autrement dit, l'absence est leur point commun : la mémoire, notre lien avec le passé, est consacrée aux temps qui sont passés, aux faits et circonstances qui n'existent plus et l'imagination est consacrée aux réalités fausses, qui n'ont jamais existées. L'histoire (en tant que *story*) que nous raconte le romancier a pour objet la représentation de cette absence qui, en même temps, est son outil de travail : il fait revivre l'absent en le représentant. Ou bien, comme Gadamer l'a expliqué : « le souvenir désigne le passé ; mais il le désigne en le figurant »<sup>108</sup>. C'est dans la narrativité donc que se cache la puissance représentative d'une œuvre littéraire. Pour éviter la confusion de son double rôle (objet et outil), Ricœur propose un autre terme : la « *représentance*, la variation terminologique proposée mettant l'accent non seulement sur le caractère actif de l'opération historique, mais sur la visée intentionnelle qui fait de l'histoire l'héritière savante de la mémoire et de son aporie fondatrice »<sup>109</sup>.

Représentation ou *représentance* la procédure de la construction d'une réalité fictive ne pourrait nullement être considérée comme une imitation, comme *mimésis*. Représenter une chose ne signifie pas obligatoirement l'imiter bien que la représentation utilise des mécanismes mimétiques. Comme nous avons pu le

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>108</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 368.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 304.

remarquer dans le précédent chapitre, si la reproduction de la réalité était juste son imitation, l'historien ou le romancier, ou n'importe quel artiste, copierait simplement toute reproduction déjà effectuée. La création personnelle serait ainsi annulée. Donc, dire que l'art représente la réalité ne doit dans aucun cas être réduit aux opérations mimétiques qu'il met éventuellement en place. La fiction en particulier « est une réalité “émergente”, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un fait intentionnel spécifique qui est irréductible à la simple addition de ses mécanismes de base »<sup>110</sup>.

Les mécanismes activés pour servir la mise en forme de l'histoire, que le romancier veut nous raconter, sont divers et concernent également le savoir acquis et l'information inventée. La représentation est notamment une opération cognitive, c'est-à-dire qu'elle exige une connaissance profonde de son objet et une vraie recherche contextuelle :

« Lorsqu'un romancier crée un univers fictionnel, il ne se sert pas exclusivement, ni même peut-être majoritairement, de matériaux représentationnels inventés *ad hoc* : il réutilise des matériaux déposés dans sa mémoire à long terme, il prend éventuellement des notes pour fixer des expériences perceptives qu'il a l'occasion de faire, il consigne des situations vécues, il se documente dans des livres dont le contenu est tout ce qu'il y a de factuel (livres d'histoire, livres scientifiques, etc.). »<sup>111</sup>

Du champ cognitif dans lequel le romancier se plonge pour trouver son matériau, il conserve les éléments qui l'intéressent pour son histoire et qui sont nécessaires pour nouer son intrigue. Cette application sélective de la mémoire détermine également le degré d'insertion de l'invention romanesque. Rhéa Galanaki décrit ainsi cette procédure de sélection :

« L'écrivain choisit à partir d'un personnage ou d'une histoire les éléments qui l'attirent et les élabore. Et cela est un risque parce que s'il n'est pas capable de voir ce qui l'attire au moment où il faut le voir il ne pourra pas contrôler ses émotions. / L'écrivain donc doit distinguer, choisir et laisser ses choix se développer. Je parle de son matériau. C'est un exercice qui suggère, entre autres, une austérité, une discipline, une aptitude, pour lesquelles, le plus souvent, mais pas toujours – je le souligne –, s'il ne les a pas dans la vie, il ne les aura pas dans son œuvre. »<sup>112</sup>

Nous comprenons alors que la représentation littéraire présuppose une recherche, une étude approfondie du matériel historique, une capacité de sélection,

---

<sup>110</sup> *Pourquoi la fiction ?*, p. 13.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 222-223.

<sup>112</sup> ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, *Βασιλεύς ή στρατιώτης, Σημειώσεις, σκέψεις, σχόλια για τη λογοτεχνία*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1997, σ. 55 [GALANAKI Rhéa, *Roi ou soldat ?*, Notes, réflexions, commentaires sur la littérature, Éditions Agra, Athènes, 1997, p. 55] (traduction personnelle).



une élaboration des informations choisies, un développement des idées issues de cette sélection et tout cela ne pourrait pas s'effectuer juste à travers un travail d'imitation. La fidélité de la représentation du passé se limite inévitablement à la « correspondance adéquate entre un “maintenant présent” et un “maintenant passé” »<sup>113</sup>. Ainsi, demander à l'écrivain de pouvoir véritablement imiter le passé nous conduirait à une impasse. Puisque le passé « n'existe que dans sa reprise et sa construction présente »<sup>114</sup>, pour construire efficacement un univers fictif, l'imagination productrice du romancier et du lecteur est nécessaire ; c'est grâce à elle que les distances spatio-temporelles s'effacent.

Ainsi, les œuvres littéraires augmentent et développent plus ou moins la réalité de telle façon qu'elles élargissent notre horizon d'existence. Leur « vraisemblabilité », qui est le but recherché, est accomplie plus par l'intermédiaire de leur valeur esthétique, telle qu'elle apparaît au niveau de la forme, des choix langagiers, du style d'écriture que par le contenu historique. Il s'agit des procédés qui réussissent à créer un effet de réel qui compte dans l'art romanesque et le pousse parfois à l'extrême jusqu'à nous faire oublier son statut fictionnel. Des moyens tels que « le contexte auctorial, le paratexte, la “mimésis formelle” (c'est-à-dire l'imitation énonciative du genre de la biographie) et la contamination de l'univers historique (référentiel) par l'univers fictionnel »<sup>115</sup> peuvent créer une confusion déterminante quand nous nous interrogeons sur la séparation des genres littéraires.

Les procédés que le romancier utilise pour créer un effet de réel sont surtout des moyens d'expressions langagiers et de construction narrative : la description (des paysages, des personnages, des sentiments etc.) qui tient à nous transférer visuellement dans un autre monde, la participation des personnages historiques connus et ayant réellement existés, la narration des événements plus ou moins détaillée, la contextualisation des documents historiques (extraits de journaux, données statistiques etc...) imaginés ou réels, l'inscription de témoignages (vrais ou faux) (« ce moment est celui où les choses dites basculent du champ de l'oralité dans celui de l'écriture, que l'histoire ne quittera désormais plus »<sup>116</sup>) et enfin l'allégorie. Le témoignage en particulier, technique élémentaire des pratiques historiennes, est

---

<sup>113</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 67.

<sup>114</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 47.

<sup>115</sup> *Pourquoi la fiction ?*, p. 136-137.

<sup>116</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 181-182.

également précieux au romancier puisque son inscription littéraire constitue « une suite narrative à la mémoire déclarative »<sup>117</sup>.

En ce qui concerne l'allégorie, cela semble peut-être contradictoire, mais elle est également un moyen de représentation. L'écrivain qui l'utilise veut nous faire passer une image de la réalité en la transformant, en la déguisant. C'est une sorte de métaphore qui grâce au message souvent didactique qu'elle transmet, nous aide à comprendre et à interpréter le contenu général :

« L'allégorie, au sens herméneutique traditionnel, est une méthode d'interprétation des textes, le moyen de continuer à expliquer un texte une fois qu'il est séparé de son contexte originel. »<sup>118</sup>

Dans le roman de Pierre Péju, *Le rire de l'ogre*, l'histoire narrée est entourée par une autre histoire qui s'apparente plutôt à un conte. Le prologue commence ainsi : « Un ogre vivait dans une contrée ravagée par la guerre »<sup>119</sup> et l'épilogue termine par : « Seule, la grande faux semblait vivante et chacun entendait sa lame maligne qui murmurait dans le noir »<sup>120</sup>. L'histoire est celle d'un ogre qui, en temps de guerre, trouve un jour deux enfants perdus, trouvaille parfait pour satisfaire sa faim. Pourtant, il ne veut pas les manger tout de suite, mais après sa sieste. Pour qu'ils ne s'enfuient pas, il les serre sous ses bras tellement fort qu'il les étrangle pendant son sommeil. À son réveil, l'ogre est déçu puisque il n'aime manger que des enfants vivants. Une jeune fille apparaît alors et lui promet qu'elle peut réinsuffler la vie aux enfants grâce à son cristal qui lui montre leurs vies depuis leur naissance jusqu'au futur qu'ils auraient vécu, ainsi que les crimes qu'ils auraient effectués. Tandis qu'elle s'exécute, elle vieillit de plus en plus. L'ogre perd son appétit pour les deux enfants vivants et est pris d'un fou rire à la vue de cette vieille sorcière. Les enfants s'enfuient et en chemin, ils rencontrent un chevalier accompagné de la Mort et du Diable. Ils traversent ensuite une plaine où une bataille se déroule et arrivent finalement dans un village très loin de la guerre, leur propre village, pacifique, où tout se passe comme d'habitude. Ils rentrent chez eux, dînent avec leurs parents et se couchent, mais pendant la nuit la faux de leur père tombe du mur et chaque fois qu'il la retrace, elle retombe encore. Les enfants restent pétrifiés dans leurs lits, effrayés par la faux finalement abandonnée par le père sur le sol de la cuisine.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>118</sup> COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 1998, p. 58-59.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 308.

Ce conte énigmatique qui entoure le roman de Péju constitue une allégorie de l'histoire qu'il nous raconte dans les pages intermédiaires : l'horreur de la guerre fait même rire un ogre oublié en temps de paix, mais toujours présent dans les peurs des hommes. La guerre est un malheur qui laisse des traces même dans le cœur des petits enfants. La réalité de la guerre et de la paix telle qu'elle est représentée dans le roman de Péju nous est également décrite à travers ce conte allégorique pour nous prouver qu'une métaphore, un mensonge imaginé est capable de nous transmettre une vérité. Péju décrit lui-même sa relation avec les contes, une relation qu'il doit au mouvement romantique allemand :

« [...] j'ai puisé aussi dans le romantisme allemand un "enthousiasme", [...]. Ma découverte de la puissance des contes, du lien intime entre la pensée la plus rigoureuse et le récit le plus captivant sont inséparables de cet enthousiasme. »<sup>121</sup>

La représentation allégorique de Péju choisit la forêt comme paysage, c'est-à-dire un paysage romantique par excellence. Son intérêt pour le paysage romantique réside précisément dans le fait qu'il s'agit surtout d'un paysage *mental*, d'un lieu puissant au niveau de symboles, qui convient parfaitement à l'intrigue qu'il « héberge » :

« Ce qui caractérise le paysage romantique, c'est une sorte de dissolution du lieu au profit d'une ouverture indéfinie. Pour cela les éléments naturels, cosmiques, sont indispensables : la mer, mais une mer du Nord ; la montagne, mais une montagne qui permet à la vue de se perdre ; de la brume ou des nuages, une lande, un marécage. »<sup>122</sup>

Pour revenir à la quête du réel, ce que le romancier demande à son œuvre en général est de convaincre, d'être vraisemblable aux yeux de son lecteur. Son but n'est pas de le dépayser, c'est-à-dire de le mettre mal à l'aise ou dans des situations illisibles, mais de le faire entrer dans un monde qui, même s'il lui est étranger, lui semblera familier. Le pacte qu'il fait avec son lecteur concerne l'acceptation que la fiction qui lui est proposée chaque fois est une sorte de feintise « partagée »<sup>123</sup> avec une convention de vérité. C'est ce que Claude Simon décrirait comme « des romans à

---

<sup>121</sup> PÉJU Pierre, *Lignes de vies*, Récits et existence chez les romantiques allemands, coll. Les Essais, Éditions José Corti, Paris, 2000, p. 12.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>123</sup> « Toute conception de la fiction qui se borne à la définir en termes de semblant, de simulacre, est donc dans l'incapacité de rendre compte de la différence fondamentale qu'il y a entre mentir et inventer une fable, entre usurper l'identité d'une autre personne et incarner un personnage, entre trafiquer une photographie de presse et élaborer un photomontage, entre créer des villages potemkiniens et peindre un décor théâtral en trompe-l'œil, bref, entre la feintise manipulatrice et la « feintise partagée ». » in : *Pourquoi la fiction ?*, p. 102.

base de vécu »<sup>124</sup>, des romans qui se nourrissent des forces extérieures et qui ne peuvent pas se passer du monde. Un écrivain de romans nous raconte donc des expériences humaines connues, telles qu'un philosophe les aurait reproduites pour nous les expliquer et :

« Les diverses caractéristiques techniques du roman, [...], semblent toutes contribuer à servir l'objectif commun au romancier et au philosophe – la production de ce qui prétend être un compte rendu authentique de la véritable expérience des individus. »<sup>125</sup>

La feintise « partagée » que nous avons évoquée plus haut concerne l'intentionnalité de toutes fictions. Ce qui peut changer, chaque fois, est la façon « dont elles nous permettent d'accéder à cet univers, [...], c'est-à-dire par la modalité selon laquelle l'univers fictionnel prend figure dans le processus d'immersion mimétique »<sup>126</sup>. Jean-Marie Schaeffer fait la séparation entre « vecteur d'immersion » et « posture d'immersion », termes qui correspondent, pour le premier, aux feintises ludiques que les créateurs de fiction utilisent pour nous donner accès à leur univers et, pour le second, aux « scènes d'immersion que nous assignent les vecteurs »<sup>127</sup>.

En lisant des romans, surtout ceux appelés historiques, nous vivons plus ou moins une histoire correspondant à une certaine réalité. Pourtant, nous ne pouvons pas nous empêcher de nous interroger sur la représentabilité de l'Histoire. Finalement, le romancier s'adonne-t-il à une représentation, ou est-ce juste la prétention à la vérité de la narration qui nous le fait croire ? Gérard Genette disait que ce qui caractérise la fiction est qu'elle « est au-delà du vrai et du faux »<sup>128</sup>, que son rapport avec la vérité est plutôt une question philosophique. Pour quelles raisons la réalité que le romancier choisira chaque fois de reproduire l'inspire-t-elle ? Est-ce toujours lui qui la choisit ou l'inverse est-il également possible ?

---

<sup>124</sup> « C'est un Claude Simon goguenard, ragaillardi par son prix Nobel, qui glisse dans *Le jardin des Plantes*, son testament littéraire, un échange du colloque de Cerisy consacré à son œuvre, au plus fort de la vague formaliste. On y lit la conclusion embarrassée de Robbe-Grillet, lequel se demande, après qu'on eut apporté les preuves historiques des récits simoniens, si celui-là était bien des nôtres : « Donc il faut bien croire que Simon accorde aux référents une importance supérieure à celle que font les autres romanciers de cette réunion. » Les référents ? Ce qui, dans la langue des nouveaux précieux, signifie tout bêtement le réel. Ce que traduit beaucoup plus sobrement Claude Simon : « Des romans à base de vécu. » » in : *Pour une littérature-monde*, Édition publiée sous la direction de Michel Le BRIS et Jean ROUAUD, Éditions Gallimard, Paris, 2007, p. 16.

<sup>125</sup> *Littérature et réalité*, p. 35.

<sup>126</sup> *Pourquoi la fiction ?*, p. 243.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 210.

c) L'auteur d'un roman historique est-il un écrivain engagé ?

Choisir le passé historique comme thématique littéraire ne constitue en aucun cas une tâche facile. Elle présuppose une connaissance historique, un vrai travail de recherche. Il ne s'agit donc nullement d'une voie aisée, mais au contraire d'une procédure exigeante et audacieuse. Le romancier qui traite ce genre de thématique dans son œuvre la choisit précisément parce qu'il veut nous dire quelque chose de concret à travers elle, parce qu'elle le séduit pour ses propres raisons et le conduit au travers du chemin pénible de la reconstruction de l'Histoire, telle que nous l'avons vue au cours des chapitres précédents.

Raconter des événements historiques, notamment les plus douloureux et déterminants pour le présent et l'avenir des hommes, s'intéresser à transmettre un monde passé et « terminé » au présent, nécessite un usage précis de la littérature et un regard spécifique du romancier face à l'Histoire. Rhéa Galanaki décrit ainsi son intérêt pour l'Histoire :

« À mon avis, l'Histoire en tant que telle ou dans sa version littéraire, est ou devrait être, précisément le contraire de l'exotisme. [...] / Et une des questions que je voudrais voir le lecteur se poser quand il ferme le livre serait une question aussi simple que celle-là : Qu'est-ce que l'Histoire ? En tant que science, en tant que tradition, en tant que relation entre l'individu et l'événement ; surtout ce dernier. [...] Et j'aimerais que le lecteur, à côté de sa propre perception de l'Histoire, accepte qu'il n'y ait pas une seule version historique, mais plusieurs opinions sur le même événement [...]. Éventuellement, à partir de ce point-là commence la littérature. »<sup>129</sup>

S'agit-il alors d'une sorte d'engagement littéraire quand l'écrivain sert d'intermédiaire entre l'Histoire et ses lecteurs ? S'engager *pour* une idée, une pensée, une réalité résulte du fait d'être inévitablement engagé *dans* un certain cadre de vie, *dans* des conditions concrètes d'existence. Définir l'engagement est forcément une tentative philosophique d'un bout à l'autre. C'est une notion qui met en relation la pensée (en tant que théorie) et la pratique, la « subjectivité qui pense » et « la communauté dans laquelle elle s'inscrit », « le sujet enfin qui tente de se délier du monde pour le comprendre » et « ce monde qui en même temps le comprend et le lie »<sup>130</sup>. L'homme confronté à son entourage, question philosophique par excellence, prend une place vis-à-vis de cette réalité en suivant son propre chemin, en effectuant

<sup>129</sup> Βασιλεύς ή στρατιώτης; , σ. 23-24, [Roi ou soldat ?], p. 23-24 (traduction personnelle).

<sup>130</sup> *L'engagement littéraire*, sous la direction d'Emmanuel BOUJU, Cahiers du groupe φ – 2005, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 19.

ses choix personnels, en y participant de façon active ou non. Il réussit ainsi à « se considérer comme “situé” dans l’histoire et dans le monde »<sup>131</sup>. Nous percevons alors que l’engagement, tel que nous l’avons décrit, a un rapport direct avec ce qui appartient au passé, avec ce dont nous avons hérité. Ainsi, la façon dont nous affrontons le passé, le degré d’attention que nous lui consacrons, sont le reflet de l’intensité de notre engagement, de la profondeur de notre relation avec l’Histoire, la tradition, l’héritage, en même temps en tant que notions théoriques et réalités existantes :

« [...] il y a dans tout engagement un acquiescement à ce qui est déjà donné, avec pour seul but de mieux s’en servir pour agir. S’engager, c’est agir avec les instruments qui existent au lieu d’en inventer d’autres [...]. S’engager, c’est toujours parler et penser avec le langage commun [...]. S’engager, c’est agir sans attendre de s’être délivré de ses passions [...]. / S’engager, c’est d’une certaine façon renoncer à ce qui est sans doute un fantasme, du point de vue de l’existence de l’homme : celui de se dire qu’il faut d’abord se dégager de certaines entraves pour commencer à agir [...]. »<sup>132</sup>

L’engagement sert alors de réponse aux questions que le passé nous pose. En nous éloignant de l’approche strictement philosophique de la notion de l’engagement, sa signification dans l’histoire de la littérature a toujours été vue sous un aspect idéologique : elle démontre la tendance et la volonté des littéraires, tout d’abord dans l’entre-deux-guerres<sup>133</sup>, d’intervenir dans les problèmes de leur époque, de commenter les affaires publiques du monde auquel ils appartiennent, d’écrire en tenant toujours compte de l’actualité contemporaine. La littérature, vue comme réaction, adopte ainsi un visage plus militant, plus politique. Comme nous allons en parler dans la suite de notre travail, les grands événements historiques (les deux guerres mondiales, les événements nationaux de chaque pays) « envahissent » les œuvres littéraires comme s’il s’agissait d’une obligation, d’un devoir des écrivains face au monde. Giorgos Theotokas (1905-1966), auteur de l’essai *Esprit libre* (1929) qui fut un « manifeste » de la génération de 1930, a ainsi expliqué son rôle face à l’Histoire en renvoyant à la

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>132</sup> *Idem.*

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 31, note de page : « La notion d’engagement trouve ses premières formulations explicites au cours des années 1930 : à la fois dans le sillage du personalisme chrétien de la revue *Esprit*, où elle fut introduite vers 1936 par Paul-Louis Landsberg et où elle donna naissance à une rubrique récurrente intitulée « La pensée engagée » ; ensuite, chez les écrivains du Front populaire, dans le contexte de la lutte antifasciste, notamment lors de l’intervention de Jean-Guéhenno au Congrès pour la défense de la culture de Paris, le 21 juin 1935 (voir Sandra Teroni, dir., *Per la difesa della cultura, Scrittori a Parigi nel 1935*, Roma, Carocci, 2002). »

Seconde Guerre mondiale, l'occupation allemande et la guerre civile qui l'a suivie en Grèce :

« Je sens actuellement que le temps est arrivé pour nous de pouvoir contempler les sujets de cette période horrible... sous l'œil du romancier. »<sup>134</sup>

L'œil du romancier se tourne vers son époque, ses problèmes, les sources et les raisons d'être de ces problèmes, les atrocités qui l'ont précédé et les peurs que l'avenir pourrait apporter. Nous parlons d'une politisation de la littérature qui ne s'adresse plus à un public limité : elle n'est plus élitiste, mais au contraire, elle est absolument concernée par son actualité, elle s'inquiète pour les opprimés de la société, les pauvres, les marginalisés. À partir d'un moment il nous semble que le romancier, en tant qu'artiste de son époque, n'a pas vraiment de choix : les circonstances ne lui permettent pas de rester indifférent, de fermer les yeux. Il est un homme de son temps, sa personnalité est largement influencée par son époque, sa propre vie appartient à une époque particulière. Albert Camus l'a exprimé de la même manière dans son discours pendant la conférence d'Uppsala le 14 décembre 1957 :

« Embarqué me paraît plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner. »<sup>135</sup>

Et puisqu'il « est embarqué dans la galère de son temps », le romancier s'intéresse également au temps passé, à la préhistoire de son époque parce qu'il s'aperçoit que son présent a été formé par un certain passé. Si l'identité du « maintenant » est définie par son origine, celle-ci ne saurait pas être autre que l'« hier », le passé. Donc choisir d'écrire un roman dit historique c'est, comme nous allons l'analyser dans la suite du présent travail, s'intéresser à l'identité de son présent, c'est chercher les racines de l'actualité contemporaine, c'est expliquer son monde tel qu'il a été, tel qu'il est et tel qu'il sera. En ce sens, nous pourrions conclure que le romancier « historique » est un écrivain engagé.

Galanaki, qui choisit presque toujours une thématique historique pour ses œuvres, serait d'accord avec nous, en considérant l'Histoire comme « très contemporaine, ou plus précisément doublement contemporaine : elle nous aide à

---

<sup>134</sup> ΣΑΧΙΝΗΣ Απόστολος, «Πεζογράφοι του καιρού μας», σ. 118, *Εποχές*, Αθήνα, 1967 [SAHINIS Apostolos, « Les prosateurs de notre époque », p. 118, *Époques*, Athènes, 1967] (traduction personnelle).

<sup>135</sup> CAMUS Albert, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 1079.

interpréter notre époque et nous fournit les moyens d'interpréter – ou tenter d'interpréter – quelques jours du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>136</sup>. Elle ajoute également qu'elle s'intéresse à l'Histoire, pas simplement en tant qu'historien (elle a d'ailleurs effectué des études d'Histoire et d'Archéologie) mais plutôt en tant que citoyen. Elle croit que « même si un écrivain s'inspire d'autres personnes et d'autres époques, il écrit toujours sur sa vie et sa propre époque »<sup>137</sup>. Elle avoue qu'elle a « la mauvaise habitude de contempler parfois le présent comme l'Histoire »<sup>138</sup> pour aboutir finalement à la conclusion que « pour le littéraire, l'Histoire est le drame humain dans une relation d'espace, de temps et de langue très spécifique, et parallèlement symbolique »<sup>139</sup>.

Pour Laurent Gaudé, dramaturge et romancier qui choisit également souvent une thématique historique et politique – au sens large –, « un livre engagé peut changer le monde et la face de l'histoire »<sup>140</sup>. Dans la troisième et dernière partie de notre travail, où nous allons nous interroger sur le rôle de l'Histoire aujourd'hui et de la littérature qui traite de l'Histoire dans notre époque, nous reviendrons sur la notion de l'engagement et les raisons pour lesquelles l'écrivain fait certains choix. En ce point, nous pensons qu'il est temps d'analyser la signification du Temps dans les romans qui constituent notre corpus, c'est-à-dire les grands événements historiques qui servent de décor à l'histoire, le sentiment d'horreur que la guerre peut provoquer ainsi que les structures sociales de l'époque choisie chaque fois avec ses propres questions et problèmes.

### ***3. Signification du Temps dans notre corpus.***

#### ***a) Les grands événements historiques évoqués.***

« Nora écrit : “Le fait qu'ils aient eu lieu ne les rend pas que historiques. Pour qu'il y ait événement, il faut qu'il soit connu.” L'histoire est alors en

---

<sup>136</sup> *Βασιλέως ή στρατιώτης*; σ. 18, [*Roi ou soldat ?*, p. 18] (traduction personnelle).

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 103 (traduction personnelle).

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 62 (traduction personnelle).

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 68-69 (traduction personnelle).

<sup>140</sup> Entretien d'Isabelle Falconnier avec Laurent Gaudé disponible sur [www.payot.ch](http://www.payot.ch)



concurrence avec les médias, le cinéma, la littérature populaire et tous les vecteurs de communication. »<sup>141</sup>

Tout moyen de communication a pour but de transférer une certaine connaissance et de la rendre ainsi réelle à nos yeux. C'est uniquement quand nous apprenons que quelque chose a eu lieu que nous le reconnaissons en tant qu'événement. Pouvoir donc distinguer ce qui est un événement est une capacité qui provient précisément d'avoir déjà connu un événement. C'est grâce à la répétition des événements, même s'ils ne sont qu'uniques à chaque fois, que nous arrivons à les reconnaître :

« [...] si l'unicité de l'événement est sa marque, si c'est à son unicité que nous le *remarquons*, il faut qu'il ne soit pas seulement unique, qu'il ne se produise pas une seule fois. Il faut, pour qu'il se produise et que nous ayons conscience que quelque chose *se produit*, qu'en fait il *se reproduise*. Il faut qu'il *se produise*, car sinon il ne serait pas unique, et qu'il *se reproduise*, car, sinon, nous ne le reconnaîtrions pas, nous ne le verrions pas venir, nous ne le verrions pas : nous le recevions en pleine face et, le visage écrasé sur ou par lui, nous ne verrions rien. »<sup>142</sup>

Autrement dit, pour revenir à une analyse du début du XIX<sup>e</sup> siècle, époque de la naissance et du développement du roman historique telle que nous l'avons décrite auparavant :

« Les événements dont se compose l'histoire ne varient guère en eux-mêmes. Une guerre, une bataille, une révolte, un traité de paix seront partout identiques, si l'on ne fait ressortir les contrastes qui les différencient à l'infini, les circonstances de temps et de lieu qui leur impriment à chacun une physionomie particulière. »<sup>143</sup>

Le point commun de tous les romans que nous avons choisis pour constituer notre corpus est précisément leur « historicité », c'est-à-dire la présence de l'Histoire et d'événements connus, en tant que thématique propre. C'est à chaque fois une longue période historique qui est concernée, recoupant une partie du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, pour commencer avec les romans grecs de notre corpus, *Le Siècle des Labyrinthes* de Rhéa Galanaki couvre la période d'un siècle entier : l'histoire du roman commence en 1878 et se termine en 1978. *Le renversement* de Nikos Themelis concerne la période de 1884 à 1930 et *La flambée* traite des années 1893 à 1936. Quant aux autres romans, non grecs, de notre corpus, ils se concentrent

---

<sup>141</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 228.

<sup>142</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 59.

<sup>143</sup> *Congrès scientifique de France*, p. 479-480.

plutôt sur le XX<sup>e</sup> siècle : l'histoire de Pierre Péju dans *Le rire de l'ogre* couvre la période de 1941 à 2037, donc presque un siècle même si à partir d'un moment il s'agit plutôt d'un avenir imaginé. L'histoire de *GAP* de Marcello Fois a lieu entre 1945 et 1995 couvrant un demi-siècle alors que *Le retour* de Bernhard Schlink commence en 1940 et arrive jusqu'à nos jours. Enfin, *Tout va bien* d'Arno Geiger concerne la période de 1938 à 2001.

Nous remarquons alors que la base de départ de chaque roman est la durée, la durée dans le Temps, la durée de la vie, de la mémoire, d'une époque et même de l'oubli. Et c'est précisément la signification de cette durée au niveau historique qui nous intéresse. Les périodes choisies chaque fois pour « héberger » l'intrigue servent de décor, de fond d'action mais en même temps elles déterminent cette intrigue. Il ne s'agit donc pas d'un retour dans le passé juste pour dépayser le lecteur, pour lui changer les idées, lui présenter une époque qui lui est étrangère, mais au contraire, il s'agit de revenir à un temps essentiel pour notre Histoire, un temps connu d'une façon ou d'une autre, un temps marqué par des événements déterminants pour notre passé et pour notre présent. Choisir donc une période historique précise signifie donner une forme concrète à cette période en la reconstruisant dans le cadre d'un récit et, en même temps se laisser conduire par elle :

« Écrire l'histoire, c'est donc bien « donner leur physionomie aux dates ». C'est considérer, d'abord, l'histoire comme nature, comme un amas de ruines, comme une suite d'échecs, de défaites, de trahisons et de désastres, comme une série continue de catastrophes dont ne survivent (mais la seule vie historique est la survie) que des dates, dont ne témoignent que des allégories : pierres, ruines, à l'inscription effacée. »<sup>144</sup>

« Donner leur physionomie aux dates » résume précisément le but et le résultat de ces romans. La tâche ressemble à un effort pour donner un « visage » aux dates connues quant à leur signification historique, pour tracer leur portrait. L'histoire racontée dans chaque roman se déroule dans le cadre de grands événements historiques ou dans leur souvenir. Bien qu'il s'agisse souvent des mêmes événements, il est intéressant pour nous d'être confrontés, chaque fois, à une interprétation différente, à une approche adaptée à l'intrigue de chaque roman. Rhéa Galanaki propose d'ailleurs que nous considérions l'Histoire tel un grand spectre, un spectre aux multiples côtés où chacun d'eux représenterait une époque :

---

<sup>144</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 34.

« [...] aucun événement passé n'arrive à compléter sa figure sans la synthèse d'au moins deux des images qu'il a créées sur le spectre : la façon unique avec laquelle il est reflété dans son époque et ensuite celle des images altérées d'une autre époque (ou des autres époques) qu'il appelle et étudie »<sup>145</sup>. « Ainsi », continue-t-elle, « quand un écrivain écrit sur des événements historiques, il doit étudier en même temps les images synchroniques et diachroniques de son objet dans les sources et la bibliographie s'il ne veut pas simplifier plus qu'il ne le faut cette chose particulièrement complexe au niveau des idées et des actions qu'est l'histoire, ni bien sûr la chose également complexe qu'est la littérature »<sup>146</sup>.

Dans *Le Siècle des Labyrinthes (SdL)*, la narration commence au cours de l'année de 1878 en Crète. Si nous connaissons l'Histoire de la Grèce moderne, nous comprenons tout de suite qu'il s'agit d'une époque pendant laquelle la grande île de Crète était encore sous l'occupation ottomane. La date seule donc, qui sert aussi de titre au chapitre, comme ce sera également le cas des suivants avec une date différente, nous indique la période historique vers laquelle nous, en tant que lecteurs, devons nous tourner afin de suivre l'histoire du roman.

La présentation et la description des personnages principaux sont accompagnées d'informations sur les événements historiques qui ont précédé cette date. Nous apprenons que le père de la grande et riche famille Kalokairinos<sup>147</sup> d'Héraklion, la capitale de la Crète, est arrivé sur l'île « pendant la Grande Révolution, qui d'un côté a créé l'État Grec et de l'autre côté, a laissé la Crète à l'Empire Ottoman »<sup>148</sup>. Elle fait bien sûr ici référence à la Révolution de 1821<sup>149</sup>, date emblématique de l'Histoire grecque, ayant mené à la victoire contre les Ottomans et la libération au fur et à mesure d'une grande partie du pays pendant le règne de Georges<sup>150</sup>, mais pas encore de la Crète<sup>151</sup>. L'extension des frontières du pays fut progressive. Lysimachos, membre de la famille Kalokairinos, a demandé la nationalité britannique à l'époque où « Cythère, lieu de naissance de la famille et, le

---

<sup>145</sup> Βασιλεύς ή στρατιώτης; , σ. 62-63, [Roi ou soldat ?, p. 62-63] (traduction personnelle).

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 63 (traduction personnelle).

<sup>147</sup> Nous savons que la famille de Kalokairinos a réellement existé. Il s'agit d'une famille qui a joué un rôle important pour la ville d'Héraklion au niveau économique, politique et culturel de 1830 jusqu'en 1930.

<sup>148</sup> Ο Αιώνας των Λαβυρίνθων, σ. 15, [*Le Siècle des Labyrinthes*], p. 15 (traduction personnelle de tous les extraits référés).

<sup>149</sup> Année d'initiation de la grande révolution des Grecs contre les Ottomans qui a conduit à la fondation de l'État grec en 1830.

<sup>150</sup> Nous lisons au sujet des découvertes lors de la fouille archéologique : « ils ne pourraient pas croire que ces fragments de vases cassés [...] des choses inutiles parce que cassées, pourraient appartenir à un roi, comme le roi actuel de la Grèce, le roi Georges » in : *Le Siècle des Labyrinthes*, p. 24.

<sup>151</sup> En 1830, lors de la fondation de l'État grec, les frontières du pays sont très limitées. La plupart des régions restent sous l'occupation ottomane.

reste des îles de l'État Ionien ont été intégré à l'État Grec » (*SdL*, p. 32), rattachement qui a eu lieu en 1864. Nous apprenons aussi qu'à l'époque, l'île a eu ses premiers chefs de région chrétiens, le roman se réfère à un d'entre eux, le pacha Ioannis Fotiadis, une mesure que les Crétois ont eux-mêmes imposé à la suite de leur révolution des années 1866-1869<sup>152</sup>. Ainsi le narrateur en nous présentant les personnages principaux a réussi à nous expliquer également la genèse de l'année 1878 avant de passer aux événements contemporains de son histoire.

Nous nous retrouvons alors dans une période agitée où les mouvements révolutionnaires contre le Grand Malade, comme on appelait à l'époque l'Empire Ottoman, et les attaques contre les chrétiens ne cessent pas de se succéder :

« Les dernières années [la situation en Crète] était fragile et explosive [...]. Il [l'instituteur Christos Papaoulakis] avait peur de [...] rester jour et nuit hors des murs de la ville après les massacres des chrétiens de l'année dernière, au mois de janvier, dans les villes ; un premier massacre, limité à Héraklion, puis par la suite deux plus grands à Réthymnon et à La Canée. Le monde n'était plus en sécurité, ni à l'extérieur, ni à l'intérieur de la ville emmurée, malgré la présence des hommes de la force de maintien de la paix des quatre Grandes Puissances. » (*SdL*, p. 49)

Les quatre Grandes Puissances européennes (le Royaume Uni, la France, l'Italie et la Russie) « depuis un an et demi », vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle donc, puisque notre chapitre est intitulé de la date de 1898, « avec leur flotte de guerre et une grande armée avec toutes ses forces, avaient appelé sous leur protection internationale tous les chrétiens de l'île » (*SdL*, p. 50). Cependant en même temps, elles décourageaient la revendication de tous les mouvements crétois d'union avec la Grèce puisque elle nuirait à leurs intérêts sur l'île. L'île a été séparée :

« Héraklion sous la protection des Anglais, La Canée des Italiens, Réthymnon des Russes et Sitia des Français » (*SdL*, p. 52)

Pourtant, l'événement qui a marqué pour longtemps la ville d'Héraklion et la Crète entière, fut le massacre du mois d'août de 1898. Galanaki nous décrit comment tout a commencé en ce jour « ténébreux » qui allait rester gravé pour toujours dans les mémoires : tandis que les Turcs « erraient et faisaient du bruit dans le labyrinthe de la vieille ville en terrifiant autant les chrétiens que les citoyens turco-crétois d'Héraklion », « des fractions de l'armée britannique marchaient en ordre et

---

<sup>152</sup> En réalité afin de calmer les réactions perpétuelles de la part du peuple crétois les Ottomans ont signé avec les grandes puissances européennes de l'époque un traité (la Pacte de Halepa, 1878) selon lequel le gouverneur Crétois devait être ottoman mais chrétien.

chantaient des musiques de marche anglaises dans la rue centrale de la ville » (*SdL*, p. 50). En effet, ils avaient pour ordre de marcher seulement « dans les rues centrales des quatre vieilles villes de la Crète, loin du labyrinthe de ses ruelles » (*SdL*, p. 53). La lettre que Skevo écrit à sa sœur nous informe qu'« après le 15 août, la fête de la Vierge, le samedi le 25 août, *les Anglais vont obtenir le contrôle des bureaux de fiscalisation pour donner les impôts au gouvernement temporaire* » (*SdL*, p. 61). Le 25 août à midi « la douane passerait de la main des Turcs à celles des chrétiens, avec la garantie de la part des forces anglaises du maintien de la paix » (*SdL*, p. 65), chose déjà faite « en paix, à La Canée sous la protection des Italiens et à Réthymnon sous la protection des Russes. » (*SdL*, p. 66).

Ce qui s'est finalement passé ce jour-là à Héraklion nous l'apprenons par la narration d'un ouvrier de la fouille, Mitsos l'Aveugle, à Minos Kalokairinos, son maître. Sortant de la ville, tel un messager d'une tragédie grecque ancienne, il rencontre son maître et lui raconte ce qu'il a vu ou entendu quand il était encore dans les murs de la ville. En tant que témoin des événements, il nous fait connaître les violences qui ont explosé dans la ville :

Les Turcs avaient « poignardé des soldats anglais [...] qui contrôlaient la Porte du Port ; en tant que gardiens ils interdisaient aux Turcs d'arriver à la douane et empêchaient les chrétiens de se charger de sa direction, comme cela leur avait été accordé. [...] Tout le Vezir Tsarsi de la Porte du Port aux Lions était en feu : des feux éparpillés s'allumaient partout dans la ville, on entendait de partout appels et cris puisque le grand massacre avait commencé. [...] les troupes ont envahi le Consulat d'Angleterre, massacré ceux qui se trouvaient là-bas et volé tous les trésors, ensuite ils l'ont mis en feu. » (*SdL*, p. 71-72)

Par la suite Minos Kalokairinos sur la route pour la ville rencontre le propriétaire d'un hôtel proche de la ville qui va lui raconter la même histoire :

« Tous ceux qui se trouvaient au Consulat du Royaume Uni ont été tués [...]. Ils avaient assassiné les dix-sept soldats anglais qui gardaient la Porte au port, l'entrée de la ville était ouverte, sans gardiens, du côté de la mer et ont ainsi envahi [...] Héraklion. Ils sont entrés dans toutes les maisons des Grecs orthodoxes qu'ils rencontraient ainsi que dans les maisons des riches juifs, et même dans quelques maisons des musulmans. Ils tuaient, ils volaient, ils brûlaient. » (*SdL*, p. 76). En même temps, « le bateau anglais, au mouillage dans le port pour maintenir la paix, bombardait la ville afin de couvrir le retrait des soldats anglais qui étaient dans le port. Pourtant, les forces centrales des Anglais [...] ont levé le drapeau blanc face aux Turcs » (*SdL*, p. 76-77)

Cet événement douloureux que fut le massacre d'Héraklion a été très important pour l'Histoire de l'île :

« Le deuil s’installa pour longtemps sur la ville et ses remparts puissants puisqu’il fallait enterrer les tués. À peu près mille [les morts] disaient quelques uns, à peu près mille écrivaient les journaux athéniens, mais personne ne pouvait les compter. Et ce n’était pas tellement important finalement ; quand la mort se multiplie, elle dépasse le visage du mort connu et concerne un chiffre sans visage, impersonnel, plus ou moins grand que toute vérité. Ce qui était certain, c’est que des familles ont été supprimées en même temps que beaucoup de gens avaient disparus sous les ruines des maisons bombardées. » (*SdL*, p. 78-79)

Nous savons par l’Histoire officielle que le 25 août 1898, une émeute turque aboutit au massacre de sept cents Chrétiens, de dix-sept soldats britanniques chargés de la sécurité du conseil exécutif et du consul britannique en Crète ainsi que de Lysimachos Kalokairinos, le vice-consul du Royaume Uni en Crète. Lysimachos Kalokairinos et toute la famille Kalokairinos, personnages principaux du début du roman, ont été des personnages historiques ayant réellement existé, comme nous l’avons déjà mentionné. Son frère Minos Kalokairinos a réellement effectué la première fouille à Cnossos en 1878 à la recherche du palais et du fameux labyrinthe, par laquelle commence le roman de Galanaki :

« [...] il a approché un ouvrier, a pris de ses mains la pioche, il a fait le signe de croix et a frappé en premier le sol qui, à son avis, couvrait les ruines de Cnossos. » (*SdL*, p. 12-13)

Cette fouille a été rapidement interrompue par les événements tragiques et par l’Assemblée crétoise, de peur que les objets de valeur dont on pouvait espérer la mise au jour ne soient emportés à Constantinople.

L’assistant et chef d’équipe de la fouille, l’instituteur Christos Papaoulakis fut également un personnage réel. Cependant, nous ne connaissons rien d’autre concernant sa vie exceptée que cette participation à la mission ambitieuse de Minos Kalokairinos. Autour de ce personnage, auquel l’Histoire officielle consacre juste une référence, Galanaki va bâtir l’histoire de son roman. Son but est de « souffler la vie aux personnages jetés à la poubelle de l’Histoire officielle »<sup>153</sup> comme elle l’explique elle-même.

L’histoire de la famille Papaoulakis pendant un siècle est ainsi l’axe central de l’intrigue du roman et non pas celle des Kalokairinos, pourtant une grande et importante famille pour l’île. Ses membres, comme nous allons le montrer dans la

---

<sup>153</sup> Entretien de Rhéa Galanaki avec Vassilis Levantidis disponible sur [www.elogos.gr](http://www.elogos.gr) (traduction personnelle).

deuxième partie de notre travail qui traitera les personnages des romans étudiés, sont présents lors des événements majeurs de l'Histoire crétoise en particulier et grecque en général. Après le grand massacre d'Héraklion la soumission de l'île aux Ottomans devait enfin se terminer :

« [...] il a été décidé par les quatre Puissances de retirer l'armée ottomane de l'île, de mettre en œuvre la loi militaire et d'exécuter les Turcs qui étaient responsables du massacre. [...] / Et avant la fin de l'année, l'île inaugurerait une période d'autonomie relative en tant qu'État Crétois avec le prince Georges de Grèce comme haut commissaire des Puissances en Crète. » (*SdL*, p. 83)

Galanaki nous décrit l'arrivée du prince Georges au port de Souda et conclut sa description avec la phrase :

« La carte-postale nous laisse comprendre qu'en ce moment résonnaient les hymnes nationaux. » (*SdL*, p. 83)

Cette phrase nous dévoile de manière indirecte sa source d'inspiration. L'image d'une carte-postale de l'époque, comme type de document historique, a suffi pour faire revivre dans l'imagination du narrateur toute la scène de l'arrivée du prince.

Le temps passe dans le roman : Arthur Evans, le successeur de Minos Kalokairinos, beaucoup plus connu que lui, a découvert les ruines du palais de Cnossos en 1900 (*SdL*, p. 87), « la Crète est unie avec la Grèce » (*SdL*, p. 86) en 1913, la Grande Guerre (la Première Guerre mondiale) résulta d'« un état tendu de la Méditerranée » (*SdL*, p. 87), nous apprenons des journaux « le retrait de l'armée allemande !... Les conflits entre les troupes de l'armée japonaise et les bolchéviques à Vladivostok !... » (*SdL*, p. 94) ainsi que « les soins pris pour les blessés du front de Macédoine » (*SdL*, p. 94). Par la suite, de retour d'une visite dans sa famille en Crète le fils de l'instituteur Andreas Papaoulakis, qui faisait ses études à Athènes, rapporte à ses neveux les nouvelles de la capitale :

« L'amiral français Fournier a navigué contre le Pirée et s'est allié à la flotte grecque. Et les Français ont demandé au roi de disposer d'une fraction de l'armée [...]. Le roi n'a pas accepté. Et ainsi a commencé la bataille cruelle et sanglante, plus connue en tant que bataille de Philopappou, opposant d'un côté le roi [...] de l'autre les Français qui bombardaient la ville. » (*SdL*, p. 104)

Cela a eu lieu en 1916 et finalement Eleftherios Venizélos, l'adversaire du roi, au côté des Français et des autres puissances de l'Entente, a dominé et « a formé l'année suivante le gouvernement panhellénique à Athènes [...] avec le roi [...] Alexandre » (*SdL*, p. 105).

Nous constatons que l'intrigue est toujours nouée autour de l'actualité politique et des événements historiques de l'époque. Les rois qui changent, les premiers ministres, les conflits entre les partis politiques, les guerres (la Première Guerre mondiale, les guerres balkaniques des années 1912-1913) et autres événements historiques et politiques sont omniprésents au cours du roman. Le temps passe encore et nous apprenons qu'Andreas, un des fils de l'instituteur Papaoulakis, a participé à la guerre « pour la Grande Idée<sup>154</sup> en l'Asie Mineure » (*SdL*, p. 139), que tout le pays était en deuil à cause de la Catastrophe de l'Asie Mineure :

« D'un côté les vieux Grecs dans tout l'État se sont pour la première fois, réunis dans le deuil commun, même si ce n'était pas pour longtemps [...]. De l'autre côté les nouveaux Grecs dans l'État, mais Grecs depuis toujours, ceux qu'on a nommés les réfugiés, ceux qui ont eu le temps de se sauver et d'entrer dans les bateaux en repos dans le port de Smyrne en feu et qui n'ont pas eu les bras coupés en tentant de monter sur les bateaux étrangers et sur lesquels on n'a pas tiré depuis les autres bateaux pendant qu'ils nageaient pour y arriver, et que la barque qui les amenait au bateau en les éloignant du quai, connue partout dans le monde avec le nom français "Quai", n'a pas coulé à cause du poids, ces Grecs [...] étaient en deuil de tout. De tout ce que l'esprit de l'homme peut réfléchir, tout ce que son cœur peut aimer. » (*SdL*, p. 142-143)

La Seconde Guerre mondiale ainsi que la guerre civile<sup>155</sup>, qui a encore affaibli la Grèce qui sortait d'une guerre extrêmement catastrophique, se succèdent en marquant pour toujours les mémoires :

---

<sup>154</sup> La Grande Idée (en grec moderne : Μεγάλη Ιδέα / *Megáli Idéa*) était l'expression du sentiment national issu du nationalisme grec aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Elle visait à unir tous les Grecs dans un seul État-nation avec pour capitale Constantinople. Elle prit avant tout la forme d'un irrédentisme. Le terme fut inventé en 1844 par Ioannis Kolettis, Premier ministre du roi Othon I<sup>er</sup>. La Grande Idée a dominé toute la politique extérieure et par conséquent la politique intérieure de la Grèce : « C'était la "Grande Idée" qui devait régir pendant longtemps la politique extérieure de la Grèce. Tous les partis étaient d'accord sur cette politique qui traçait les frontières de l'hellénisme de la ligne d'Aimos au cap Ténare et de l'Adriatique à la mer Noire et au Taurus, politique dénuée de tout esprit réaliste » in : Nicolas Svoronos, *Histoire de la Grèce Moderne*, PUF, collection « Que sais-je ? », Paris 1953, p. 53. De la guerre d'indépendance dans les 1821-1830, au problème chypriote des années 1970 en passant par les guerres balkaniques du début du XX<sup>e</sup> siècle, le principal adversaire de la Grèce dans sa réalisation de la Grande Idée fut l'Empire ottoman puis la Turquie. La Grande Idée visait à la création d'un État Grec des cinq mers et trois continents. La guerre contre l'Asie Mineure en 1919 allait servir cette cause.

<sup>155</sup> Nous lisons dans *Après Guerre* de Tony Judt à propos de la guerre civile grecque : « [...] la Grèce, comme la Yougoslavie, vécut la Seconde Guerre mondiale comme un cycle d'invasion, d'occupation, de résistance, de représailles et de guerre civile, dont le point culminant fut cinq semaines d'affrontements à Athènes, entre les communistes et les forces britanniques soutenues par les royalistes en décembre 1944, avant la conclusion d'un armistice en février 1945. Mais les combats reprurent en 1946 pour durer encore trois ans lorsque les communistes se firent chasser de leurs bastions dans le nord montagneux. [...] À la fin des combats, en septembre 1949, 10% de la population était sans foyer. » in : Tony Judt, *Après Guerre*, Une histoire de l'Europe depuis 1945, Armand Colin, Paris 2007, p. 53.



« Toute la maison sentait le cumin, cumin râpé, cumin cérémonial, cumin hypnotisant. [...] Les hommes, les femmes, le respiraient profondément et soupiraient désirent exorciser juste pour un peu de temps tout ce qui hantait leurs esprits, le souvenir de l'occupation, l'exécution de sang froid par les Allemands de plus que cinq cents de leurs concitoyens, les assauts, les attaques, la destruction complète des villages voisins, les réfugiés, les mendiants, la pauvreté de beaucoup de gens [...]. Et le pire est que peu après, le frère a tué son frère dans une guerre entre eux [...]. » (*SdL*, p. 223-224)

Les grands événements historiques du XX<sup>e</sup> siècle racontés par le roman se mêlent aux références fréquentes au glorieux passé grec. Plus précisément, dès le début du roman nous remarquons la signification importante des découvertes archéologiques pour le peuple crétois et grec en général. Donc mise à part la découverte du palais de Cnossos, événement majeur, une autre, celle de Manolis Andronikos<sup>156</sup> qui « a découvert les tombes des rois Macédoniens à Vergina » (*SdL*, p. 333), fut d'une importance indubitable.

L'histoire se rapproche de sa conclusion en passant à la dictature des années 1967-1974 et surtout sa chute après la révolte du peuple à Athènes :

« Personne n'a pu approcher, même à une grande distance, de l'École Polytechnique pour voir les morts, pour voir au moins le sang avant qu'il soit nettoyé par la police et l'armée qui avaient occupé l'endroit sacré et les rues autour, pour voir la porte en fer de l'entrée démolie par les tanks. » (*SdL*, p. 354)

Dans le roman de Galanaki l'Histoire est clairement omniprésente. Sa place n'est pas simplement très importante mais plus encore, elle sert de source d'inspiration et, comme nous allons le prouver dans la deuxième partie de notre travail, de raison d'être et d'agir des personnages romanesques. Dans son essai *Roi ou soldat ?* elle décrit la relation du romancier avec la vérité en répondant ainsi à notre question concernant le rôle que joue éventuellement l'Histoire pour elle :

« [...] la vérité pour le littéraire est une invention, une construction systématique et soumise aux règles, qui a le droit de se référer sans copier, qui approfondit des choses déjà connues – et des fois bien dites, dans le cadre d'un effort de trouver une poétique différente. Qu'on me permette d'ajouter encore une pensée [...] : C'est-à-dire que la façon dont le littéraire traite la littérature est presque toujours homologue à la façon dont il traite l'événement historique lui-même. »<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Manolis Andronikos (1919-1992), archéologue grec, est le découvreur de la première capitale du royaume de Macédoine Aigéai en 1977, de plusieurs tombes princières et royales et notamment de la tombe dite « de Philippe II de Macédoine ». Le site archéologique fut classé en 1996 au patrimoine mondial de l'Unesco.

<sup>157</sup> *Roi ou soldat ?*, p. 105. Cette pensée nous renvoie à ce que Lukacs écrit dans son œuvre *Le roman historique* : « la relation de l'écrivain avec l'histoire n'est pas quelque chose de particulier et d'isolé,

Elle continue en soulignant la différente perspective de l'Histoire vue de différentes époques ou de différentes personnes :

« La relation organique des traitements littéraires avec les théories d'époques ou les perceptions d'individus permet aux époques différentes, ainsi qu'aux personnages différents de la même époque, de pouvoir élaborer le même sujet d'une façon différente et à travers des langages hétéromorphes. »<sup>158</sup>, « S'il faut parler séparément pour le romancier, je crois qu'il doit affronter la réalité non répétable de l'événement historique avec un sentiment de pudeur, de sensibilité et d'intelligence. D'ailleurs seule l'étude large et profonde de la circonstance historique, le respect pour l'événement [...] permettent au romancier de prendre le risque de parler, à travers son propre prisme, des vieilles questions de l'aventure humaine. »<sup>159</sup>

Ce sont des vieilles questions de l'aventure grecque que tente de parler également Nikos Themelis dans ses deux romans qui nous intéressent ici. La nouvelle de la démission en 1884 du patriarche de Constantinople Joachim III fait démarrer la narration du roman *Le renversement* (*Renv.*) :

« [...] il a enfin commencé à lire le télégramme de Lloyds de Constantinople. Il a hésité en lisant la dernière phrase : « Patriarche Joachim démissionné stop. Raisons de démission inconnues stop. Informez comme il faut stop ». » (*Renv.*, p. 10)

L'Histoire nous apprend que le Patriarche fut forcé de démissionner le 30 mars 1884 parce qu'il aurait réagi aux exigences du gouvernement turc de supprimer les privilèges accordés à l'Église Orthodoxe. C'est avec cet événement que débute la narration qui nous conduit progressivement aux personnages du roman et à l'époque dans laquelle ils vivent. Une époque particulièrement marquée par le progrès et la présence de la diaspora grecque<sup>160</sup> :

« [...] un monde entier de Grecs a commencé à se tisser au fur et à mesure de Constantinople, de Cherson, d'Odessa, de Braila, de Galati et de Bucarest jusqu'à Belgrade, Semlin, Kecskemét, Brasov, Budapest, Vienne et Trieste. » (*Renv.*, p. 70)

Ce sont ces Grecs de la diaspora et, plus précisément les habitants Grecs d'Odessa, les protagonistes du roman. C'est à eux que les nouvelles de l'actualité politique grecque de l'époque arrivent, telles que « la révolte des Bulgares, leur

---

elle est une donnée importante de sa relation avec l'ensemble de la réalité et particulièrement de la société. » (p. 187).

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>160</sup> Terme qui désigne l'ensemble des communautés grecques habitant en dehors de la terre natale grecque.

avidité et leur orgueil après le Traité de San Stefano<sup>161</sup> et l'annexion violente de l'Est Romylia » (*Renv.*, p. 179), la situation en Macédoine de l'Ouest où « pendant à peu près 10 ans, les Grecs, les Bulgares et les Serbes soit font la guerre contre les Turcs soit entre eux » (*Renv.*, p. 344), ou plus tard les conflits de Macédoine qui visaient « l'idée nationale, le renversement des Turcs, le désir de la liberté, le salut de l'hellénisme de la Macédoine. » (*Renv.*, p. 357) :

« [...] la guerre de la Macédoine s'enflammait. Malgré les traités signés entre la Turquie et la Bulgarie quelques mois auparavant, la rivière ne se retournerait plus en arrière. » (*Renv.*, p. 381), « la situation dans la Macédoine entière était arrivée à une impasse. Avec la révolte des Jeunes-Turcs, la lutte pour la libération s'était calmée [...]. À Ioannina, à Salonique, partout ils ont célébré leur décret qui parlait de liberté, d'égalité, de justice. Ils ont fêté le renversement du régime et l'affaiblissement du sultan. Un an après, les espoirs seraient réfutés. » (*Renv.*, p. 461)

De plus, ils apprennent les nouvelles concernant les conséquences de la défaite des Grecs lors de la guerre de 1897<sup>162</sup> :

« Après la guerre de '97 on nous a amené des évêques Bulgares à Monastir et à Stromnitsa » (*Renv.*, p. 345)

ainsi que l'itinéraire de la Crète – tel que Galanaki l'a décrit dans son roman – vers son union avec la Grèce :

« Quand quelques mois auparavant le prince Georges avait renvoyé un ministre nommé Venizélos [...] il a gardé en mémoire le nom de l'avocat crétois. » (*Renv.*, p. 317), « avec une poignée d'hommes déterminés Venizélos lançait à Therissos le mouvement de la libération de la Crète<sup>163</sup>. » (*Renv.*, p. 410)

Finalement, ils entendent parler des guerres balkaniques de 1912-1913 :

« Depuis très tôt circulait la rumeur que les troupes grecques envahiraient la ville d'Ioannina », (*Renv.*, p. 466)

---

<sup>161</sup> Le traité de San Stefano (3 mars 1878) est une convention imposée par la Russie à l'Empire ottoman grâce à ses victoires dans la guerre russo-turque de 1877-1878. Il a été conclu dans la localité de San Stefano (ou *Ayastefanos* en grec/turc), banlieue chic d'Istanbul, rebaptisée Yeşilköy en 1924.

<sup>162</sup> La guerre gréco-turque de 1897 a eu lieu dans le cadre des revendications irrédentistes de la Grèce issues de la Grande Idée. Elle s'est terminée avec la défaite des Grecs.

<sup>163</sup> En février 1905, Venizélos prépare son coup d'État avec un groupe de dix-sept chefs crétois qui deviennent le noyau de son mouvement. Ils sont rejoints par trois cents révolutionnaires qui, bien qu'ils ne constituent pas une grande menace d'un point de vue militaire, s'avèrent très difficiles à déloger, cachés dans les gorges de Therissos. Le 10 mars 1905, environ 1 500 Crétois se réunissent à Therissos, qui devient alors le centre de la révolte. Dès les premiers moments, on rapporte des heurts entre la gendarmerie et des rebelles. L'idée conductrice de cette rébellion est le rattachement de la Crète à la Grèce. Le premier jour du soulèvement, Venizélos déclare que l'Enosis (l'Union) n'est pas possible tant que le prince Georges reste haut-commissaire de l'île.

Puisque nous nous situons à Odessa, les événements historiques qui se mêlent directement ou indirectement à l'intrigue ne concernent pas exclusivement la Grèce. Il est également question de la guerre russo-japonaise en 1904, « où par milliers se perdaient les âmes pendant la première plus grande guerre du siècle » (*Renv.*, p. 365) alors que « partout circulaient des papiers et des proclamations qui demandaient des droits politiques, la liberté de la presse, la fin immédiate de la guerre avec le Japon. » (*Renv.*, p. 395). C'est également l'époque de la révolution de 1905 à Saint-Pétersbourg :

« Les morts dépassent les mille. Saint-Pétersbourg s'est couverte du sang, le pays s'est effondré devant cette tragédie. Quand plus de 140 000 ouvriers font la grève et mettent l'économie à genou, la réponse ne peut pas être d'en tuer mille. » (*Renv.*, p. 398)

Finalement, l'événement qui bouleversera la vie des personnages et qui aura lieu dans leur propre ville de résidence, est la Mutinerie du cuirassé *Potemkine*, une révolte de marins qui éclate à son bord le 27 juin 1905 dans le port d'Odessa ainsi que l'insurrection et la répression qui s'ensuivirent dans la ville :

« Les conditions de misère dans lesquelles vivaient les marins étaient arrivées à une impasse. Tout ce qui se passait partout en Russie, s'essoufflait en même temps dans le microcosme des cales du Potemkine. [...] La misère a conduit au désespoir, le désespoir a été armé avec du courage. [...] Quelques-uns ont refusé de manger de la viande pourrie et, après de brèves procédures, ils ont été condamnés à être fusillés pour désobéissance. Le premier fut tué. La colère s'est enflammée [...]. Le peloton d'exécution, les moribonds, l'équipage, tous se sont réunis, ils ont tourné dans une autre direction les canons de leurs fusils. Cela n'était pas une manifestation ou une grève, c'était une mutinerie. Ce n'était pas une mutinerie, c'était une rébellion. Ce n'était pas une rébellion, c'était le renversement même. / Jusqu'à ce qu'ils arrivent à Odessa ce jour-là, ils avaient déjà pris le contrôle du Potemkine. [...] le général Kochanov avait appelé la ville en état de siège militaire. » (*Renv.*, p. 421-423)

Suivent la chute « de la Russie des tsars, en tournant la page de l'histoire russe » (*Renv.*, p. 443), la réforme de la constitution, « Léon Trotski qui célébrait la victoire depuis un balcon de l'Université » (*Renv.*, p. 443) ainsi que la chute progressive de la réforme elle-même et le retour de l'Histoire « lentement mais sûrement à la page précédente » (*Renv.*, p. 443) pour qu'elle resurgisse en 1919 :

« [...] depuis ce matin ils ont entouré le palais d'hiver. Kerenski a disparu, Trotski [...] a déclaré au nom du comité révolutionnaire militaire que le gouvernement a été renversé. » (*Renv.*, p. 481)

Au retour de la révolution et la domination des bolchéviques suivent « les réfugiés de la Russie » (*Renv.*, p. 487) et « avec eux augmentait le chiffre des réfugiés du Pont [de la Mer Noire] » (*Renv.*, p. 487) ainsi que les réfugiés d’Odessa même :

« Dans une semaine, au Consulat, un jeune diplomate afficherait une annonce qui invitait tous les Grecs d’Odessa à abandonner la ville dans les quarante-huit heures. » (*Renv.*, p. 497)

La Première Guerre mondiale éclate entre-temps :

« Lefteris est rentré à la maison en annonçant l’assassinat de l’archiduc François-Ferdinand à Sarajevo » (*Renv.*, p. 473), « L’Autro-Hongrie réagissait, un mois après l’assassinat du successeur du trône François-Ferdinand avec un ultimatum à Belgrade. » (*Renv.*, p. 474), « Il a enlevé son bonnet dès qu’il les a vus et, à la place de « bonsoir », il a dit : « Ils ont assassiné Jaurès ce soir à Paris ». » (*Renv.*, p. 476), « ils avaient tous déclaré la guerre contre tous. Ils ont trouvé la Russie en guerre avec deux empires : l’Autro-Hongrie et l’Allemagne. [...] La chute des empires puissants de la Russie, de l’Autro-Hongrie, de l’Allemagne, [...] est irréversible. Le Grand Malade pareil. Une ère finissait et prenait avec elle, chaque mois, des milliers d’âmes innocentes. À la fin, ils ont atteints les dix millions et les handicapés étaient innombrables. » (*Renv.*, p. 478)

Suit l’autonomisation de l’Ukraine « en s’accordant quelques jours plus tard sur une paix soudaine avec le Reich allemand et ses alliés » (*Renv.*, p. 484).

Nous remarquons donc que les événements historiques racontés par Themelis ne sont pas « grécocentriques » comme cela a été le cas dans le roman de Galanaki. Son autre roman met pourtant plus l’accent sur le déroulement des événements en Grèce. *La flambée (Flam.)* suit donc presque le même plan temporel que *Le renversement*. Au début, nous nous situons dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. La Thessalie et l’Epire sont ajoutées à l’Etat grec en 1881 (« Au-dessus de la Thessalie l’énorme Empire Ottoman », *Flam.*, p. 11) et Trikoupis<sup>164</sup> déclare la faillite économique du pays en 1893 :

« Quelques jours avant son mariage, elle ne l’oubliera jamais, on a entendu ce “Malheureusement, nous sommes ruinés<sup>165</sup>”. » (*Flam.*, p. 12)

Le pays souffre alors de sa défaite de la guerre de 1897 contre la Turquie et de l’occupation continue de la Crète :

« [...] il ne parlait presque jamais des responsables de la défaite de ’97 » (*Flam.*, p. 21), « Au fond de la salle s’enflammait la conversation sur le problème crétois qui a attiré son attention. Quelques-uns étaient prêts à se

<sup>164</sup> Charilaos Trikoupis (1832-1896) fut Premier Ministre de la Grèce à sept reprises de 1875 à 1895.

<sup>165</sup> Phrase historique de Trikoupis lors de la faillite du pays en 1893.

disputer, la défaite de '97 était fraîche et l'union avec la Grèce tardait. » (*Flam.*, p. 35)

Nous vérifions donc constamment le lien entre les romans grecs, notamment *Le Siècle de Labyrinthes* de Galanaki et *La flambée* de Themelis à niveau des événements importants qui préoccupent les personnages. Nous passons ensuite au XX<sup>e</sup> siècle quand « les Jeunes-Turcs se sont révoltés [...] contre le sultan » (*Flam.*, p. 119) en 1908 ; quand les guerres balkaniques éclatent (« l'éclatement de la première guerre en 1912 contre les Turcs, de l'alliance de la Grèce avec la Serbie et la Bulgarie et, un peu plus tard, en 1913, la guerre bulgare, quand la Grèce et la Serbie se sont défendues après l'attaque de la Bulgarie. En un an, entre 1912 et 1913, tout a changé. [...] Jusqu'à la signature du Traité de Bucarest qui a agrandi énormément la Grèce, en déterminant les nouvelles frontières, l'incertitude sur l'avenir torturait même les plus sobres. », *Flam.*, p. 160-161) et ensuite quand éclate la Grande Guerre (« Ils ont assassiné à Sarajevo le Successeur du Trône de l'Autro-Hongrie. », *Flam.*, p. 203, « Au mois d'août de 1914 des états et des empires, des peuples à hautes visions et grands idéaux, ont commencé à se massacrer sous le coup d'une excitation. », *Flam.*, p. 249).

Les années passent et la Catastrophe de l'Asie Mineure (Galanaki nous a décrit dans *Le Siècle des Labyrinthes* la lutte des gens à Smyrne pour parvenir à monter dans un bateau et partir) amène en Grèce de milliers de réfugiés et conduit à « la faillite de 1923 » (*Flam.*, p. 452) :

« Les premiers réfugiés, non pas comme une dépêche des journaux quotidiens, mais des réfugiés réels, des Grecs vivants devant ses yeux. Une tragédie nationale réelle pendant que la mer vomissait les premiers malheureux. » (*Flam.*, p. 400), « Les bataillons de réfugiés, du malheur, du déracinement, arrivaient par milliers. Et la sensation de la catastrophe, de l'irréversible défaite, la fin de la Grande Idée se gravait de plus en plus en profondeur, elle devenait conscience, faisait partie de la réalité et de l'identité de la Grèce libérée. » (*Flam.*, p. 430), « Costas a spontanément commencé à décrire l'interminable aventure de l'installation des réfugiés en Grèce. Il ne savait pas de quoi parler en premier. Commencer où et finir quand ? Des tentes, des tôles, des pavillons, des caves aux collines alentour ou des loges du Théâtre Municipal, quelle famille correspondait à chacun d'eux ? » (*Flam.*, p. 514)

L'instabilité politique constitue le grand problème des années suivantes :

« [...] la dictature que Pangalos était déclarée » (*Flam.*, p. 489), « [...] en octobre 1935 Condylis a imposé la dictature » (*Flam.*, p. 689)

L'intertextualité ou *transtextualité*<sup>166</sup>, comme la nommerait Gérard Genette, entre *La flambée* et *Le renversement*, au niveau du contexte historique, est évidente. La différence se situe du point de vue de la narration. Donc alors que nous disions que dans *Le renversement*, les événements concernant la Grèce arrivaient comme des nouvelles à Odessa, dans *La flambée*, nous nous trouvons plutôt en Grèce et ce sont les nouvelles de l'étranger qui nous parviennent. Ainsi nous sommes informés sur la révolution russe ainsi que sur la :

« [...] révolution semblable à celle d'octobre en Russie, qui a commencé à Kiel et s'est répandue en Allemagne avec pour cibles les Conseils locaux, homologues de ceux des bolchéviques. [...] Il entendait parler partout des Spartakistes mais les noms de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg ne lui rappelaient rien. / Il a vécu des moments de cette guerre civile dont le sommet fut en mars de 1919 avec des centaines de victimes des deux côtés de Berlin. » (*Flam.*, p. 343). De plus : « en novembre de 1918, il y a eu des turbulences et des conflits entre ses camarades Allemands » (*Flam.*, p. 343)

Il s'agit bien sûr du mouvement luxembourgeois, mouvement ouvrier, marxiste et révolutionnaire qui s'est développé en Allemagne pendant et après la Première Guerre mondiale.

En lisant ces trois romans grecs nous ne traversons donc pas uniquement l'Histoire grecque du siècle dernier mais également celle du monde entier de l'époque. Les événements historiques que nous rencontrons dans ces œuvres sont tellement nombreux que leur narration nous coupe souvent le souffle. De plus, ils influencent si intensément les vies des personnages que nous sommes constamment en contact avec l'époque chaque fois reconstruite.

En passant maintenant aux autres romans de notre corpus (les quatre romans « européens » que nous avons choisis) nous constaterons que la période historique à laquelle ils se réfèrent est plus récente que celle des romans grecs. De plus, nous remarquerons que les événements historiques racontés sont plus limités.

*Le rire de l'ogre (RdlO)* de Pierre Péju, pour commencer notre description de ces romans, traite l'événement historique sous un aspect différent. L'Histoire

---

<sup>166</sup> La transtextualité selon Genette : « transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » (p. 7) : baptisé désormais hypertextualité : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. », « l'hypertexte est plus couramment que le métatexte » (p. 13) in : *Palimpsestes*.

constitue en même temps le souvenir, le rapport avec le passé, le poids du passé sur le présent et l'expérience vécue.

Plus précisément, la Seconde Guerre mondiale, événement historique d'une importance majeure qui « hante » effectivement ce roman en entier, est tout d'abord présente dans la mémoire collective et individuelle :

« En Allemagne, les souvenirs du désastre pèsent encore terriblement, mais personne ne les évoque. Leurs ombres rôdent dans la fausse sérénité d'après-guerre, autour de traces de violence toujours visibles et de ruines. » (*RdlO*, p. 20) ou encore : « À Munich, cette année-là, en dépit de l'herbe amnésique et des fleurs sauvages, ça sent encore la guerre. Certaines façades, délavées par les pluies, se dressent absurdement au bord des voies ferrées, avec les trous carbonisés à la place des fenêtres et une vérole d'impacts. » (*RdlO*, p. 117-118) et : « Oui, les mains de Lafontaine ont accompli ces gestes d'assassin par procuration. Et il y a une mémoire des mains ! Une mémoire tenace, opaque, brutale qui vibre à la surface de l'épiderme, et dans la chair des paumes, dans chaque nerf, chaque fibre, chaque ligne de vie pleine de sueur, et sous chaque ongle, comme une crasse mnésique. Alors, il faudrait constamment occuper les mains qui se souviennent trop bien de leurs forfaits. » (*RdlO*, p. 102)

De plus, cette guerre se traduit également comme une hantise dans les propos du personnage principal quand il commente le passé en se référant à sa mère :

« Et je n'oublie pas la vraie résistante qu'elle fut sous l'occupation. » (*RdlO*, p. 92)

et en se référant à la résistance :

« Pourquoi le Vercors ? Pour moi bien sûr, le nom de cette montagne est associé à la Résistance, et au massacre dont on m'a parlé. » (*RdlO*, p. 191)

Par ailleurs, la guerre, à part être un souvenir hérité comme c'est le cas pour le personnage principal, se présente également comme un événement vécu par des personnages-témoins de ces atrocités :

« Une partie entière de la ville semblait s'être enfoncée dans la terre, un désert de dunes fumantes s'était substitué aux beaux immeubles qu'elle connaissait si bien, et les maisons de son enfance s'étaient dissoutes dans une grisaille imprécise, dans un vide absurde. Il n'y avait plus un seul bâtiment debout, mais des collines grises où s'agitaient des ombres minuscules. Magda avançait encore dans cette foule de gens hébétés qui soulevaient des briques, des plaques, des fragments, des objets brisés, n'osant plus même crier le nom de ceux qu'ils savaient enfouis sous des blocs gigantesques. » (*RdlO*, p. 132), « Moritz sue et souffle. Chaque homme englué dans sa peur. Chaque soldat noyé dans son propre mutisme, sa guerre intime, elle-même perdue dans l'étendue affolante de la guerre totale. » (*RdlO*, p. 107) et « Parfois, Moritz laisse ses mains retomber au bout de ses bras engourdis. Chargeur vide, mémoire pleine. Effets de la guerre sur un brave type. Moritz rêve pathétiquement de vider le vide. Lafontaine, lui, rêve de s'user jusqu'à la



corde, de s'abolir à force de recoudre, cautériser, amputer, de sauver vaille que vaille des restes d'existences. » (*RdlO*, p. 111)

D'autres souvenirs d'événements historiques atroces surgissent également, comme par exemple l'acte de génocide, qualifié comme tel par le Parlement ukrainien le 16 mai 2003<sup>167</sup>, que Staline a fait endurer au pays dans les années 1932-1933 :

« C'est des grandes famines qu'elle veut parler. Il y a huit ou neuf ans, l'État soviétique volait aux paysans d'Ukraine jusqu'au dernier grain de blé. Réquisitions. Fouilles impitoyables. Klara raconte au docteur tout ce qu'elle a vu. Dans son allemand de petite fille, elle évoque les gamins décharnés, suppliant, chapardant, qui en frappaient d'autres plus faibles encore pour leur dérober un peu de nourriture. Chacun pour soi ! Et c'était la même cruauté à plusieurs centaines de kilomètres à la ronde. C'était comme ça dans toute l'Ukraine. Autour des cimetières, on trouvait des corps dont la chair avait été raclée, comme par un boucher. Et des enfants, hagards, dont on disait qu'ils étaient gros parce qu'ils étaient gonflés, mais c'était une fausse graisse empoisonnée. [...] On dit qu'il vendait des pots de viande humaine. Klara en a mangé elle aussi. [...] Sans quoi elle n'aurait pas survécu. » (*RdlO*, p. 81-82)

C'est une description de cette famine qui convient parfaitement aux données de l'Histoire officielle :

« Au cours de l'hiver et du printemps 1933, la famine prend des proportions terrifiantes. En six mois, la mortalité est multipliée par dix dans certaines régions : dans le district de Kharkov, le nombre de décès passe de 10 000 à 100 000 par mois entre janvier et juin 1933. De nombreux cas de cannibalisme sont attestés. La déshumanisation et l'animalisation de l'ennemi, caractéristiques des processus génocidaires, sont en marche. »<sup>168</sup>, « Comment ne pas conclure avec ce passage tiré du magnifique roman, *Tout passe*, de l'écrivain Vassili Grossman : “ *Certains paysans sont devenus fous. Ils débitaient les cadavres et les faisaient bouillir, ils tuaient leurs propres enfants et les mangeaient. Mais ils n'étaient pas coupables. Les coupables, ce sont ceux qui ont réduit une mère à manger ses enfants.* ” »<sup>169</sup>

D'autres événements historiques sont également évoqués dans le roman : les turbulences de mai 1968 à Paris (« Pendant toute une nuit, j'ai arraché les pavés des rues de Paris. [...] Une jeunesse en chemise blanche, cheveux en bataille, face à la troupe piaffante des gardes mobiles attendant l'ordre de charger. [...] À l'approche de l'aube, la charge brutale, les coups, les cris, le sang et les yeux brûlés par le gaz des grenades. », *RdlO*, p. 174, « Dans les jours qui suivent, les Beaux-Arts se métamorphosent. Locaux occupés nuit et jour, professeurs évaporés, matériel

---

<sup>167</sup> RUCKER Laurent, « L'Ukraine affamée par Staline », p. 44-46, *Manière de voir* 76, *Le Monde diplomatique*, Les génocides dans l'Histoire, août-septembre 2004.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 46.

détourné. L'école, où rôde une foule interlope, bavarde et toujours inventive, s'est transformée en une vaste ruche où se fabriquaient des images subversives. », *RdlO*, p. 177), le printemps de Prague de 1968 (« Mais ce qui se passe actuellement à Prague les trouble bien davantage que ce qui s'est passé à Paris. », *RdlO*, p. 201), les événements de la guerre de l'Algérie et son indépendance (« Une fois, des fellaghas nous ont attaqués par surprise : plusieurs blessés, deux morts ! [...] Bientôt les Arabes ont jeté les armes. [...] Sinon les fellaghas, on les abattait tous, comme des chiens. », *RdlO*, p. 168) ainsi que la guerre du Viêt Nam (« une exposition à New York de ses impressionnants clichés d'anciens combattants de la guerre du Viêt Nam. », *RdlO*, p. 240-241).

En passant maintenant du roman de Péju à celui de Marcello Fois, nous constatons que *GAP* tourne également autour de la Seconde Guerre mondiale en tant qu'expérience vécue et en tant qu'héritage surtout psychologique, parfois inconscient, pour les générations suivantes. La guerre est le protagoniste du roman de la même manière que le brouillard couvre plusieurs scènes du roman et l'action des personnages. Pourtant, en Italie, la Seconde Guerre mondiale a un poids différent, une signification autre qu'en France ou en Grèce puisqu'au début, elle a participé à la guerre du côté des Allemands :

« L'expérience italienne fut singulière, pour un certain nombre de raisons. Ancienne puissance de l'Axe, l'Italie n'en fut pas moins autorisée par les Alliés à organiser ses procès et son épuration : après tout, elle avait changé le camp en septembre 1943. En revanche, une ambiguïté considérable régnait autour des actes et des personnes à poursuivre. Alors qu'ailleurs en Europe la plupart des collaborateurs étaient par définition taxés de "fascisme", en Italie le mot recouvrait une clientèle par trop large et ambiguë. »<sup>170</sup>

Dans le roman nous nous trouvons, dans un premier temps, en 1945, c'est-à-dire deux ans après le changement de camp de la part de l'Italie, deux ans après la libération de Naples, près de la fin de cette guerre horrible qui l'a marquée pour longtemps, à l'époque de sa lutte contre le fascisme, provenant de l'extérieur ou l'intérieur du pays, et ses résistants<sup>171</sup> :

« De tous les pays d'Europe occidentale, c'était l'Italie qui avait eu l'expérience la plus directe des fléaux du temps. Le pays avait été gouverné vingt années durant par le premier régime fasciste du monde. Il avait été

<sup>170</sup> *Après Guerre*, p. 66.

<sup>171</sup> « La Résistance était donc partout implicitement révolutionnaire. C'était inhérent à sa logique. Rejeter une société qui avait produit le fascisme conduisait naturellement « à un rêve de révolution qui décollerait d'une *tabula rasa* » (Italo Calvino). » in : *Ibid.*, p. 86.

occupé par les Allemands, puis libéré par les Alliés occidentaux dans une guerre qui traîna en longueur, une guerre d'usure et de destruction qui avait duré près de deux ans, couvert les trois quarts du pays et réduit une bonne partie du territoire et de sa population à un quasi-dénuement. De surcroît, de septembre 1943 à avril 1945, le Nord de l'Italie fut en proie à des convulsions qui avaient toutes les caractéristiques d'une guerre civile, sauf le nom. »<sup>172</sup>

Le titre seul du roman nous renvoie d'ailleurs à la Résistance italienne : GAP constitue l'abréviation pour « Groupes d'Action Patriotiques », c'est-à-dire les groupes qui menaient aussi bien des actions de propagande que de guérilla urbaine. Nous devenons donc d'abord les témoins des actes de résistance :

« Ils firent sauter les digues avec des charges de moyenne portée. Entre les vallées de Comacchio et de Campotto. Car les boches savaient parfaitement que la VIII<sup>e</sup> armée choisirait cette langue de plaine si elle réussissait à percer. [...] Cela signifie qu'ils sont proches, expliqua Rodomonte. Cela signifie qu'ils sont proches : il voulait dire Bulow avec la XXVIII<sup>e</sup> armée, et la VIII<sup>e</sup> des Anglais. / Et que les boches chient dans leur froc, s'enflamma Ludovico. » (*GAP*, p. 62), « Les bombardements reprirent dans la nuit. Les avions alliés profitaient de cet écran protecteur pour cracher des bombes à l'aveuglette. » (*GAP*, p. 64)

En lisant le roman nous sommes confrontés également aux atrocités qui ont eu lieu pendant la Résistance italienne contre le fascisme :

« Carmelo De Vita, Antonino Beltrami, dit Tunin, Ersilia Pareschi, tués par une patrouille au cours d'une action de Résistance... » (*GAP*, p. 8) ainsi que « Romeo Gilardi, imprimeur, fut découvert inanimé dans un fossé ; Alceste Sandri fut battu à mort en bas de chez lui ; Lea Finetti, disparue ; Roberto Ascari, tué pendant une rafle ; Ermes Zagatti, Lina Setti, Armanda Cacioppo, Ercole Armenti, Licinio Salvini, Isabella Benati, Antiniangelo Molossi, pendus. Rino Barion, Flavio Marzi, son frère Giuseppe, Eleonora Guidi, étranglés et pendus aux peupliers de l'avenue ; Riccardo Lucci, Erio Farinella, Giuseppe De Sanctis, retrouvés par l'armée régulière dans une décharge ; Eridania Agnelli, son fils Nicola, son mari Elvio, brûlés par les flammes de leur maison ; Onesto Cerri et ses quatre fils, fusillés dans la cour » (*GAP*, p. 8)

Les résistants Italiens comptaient fortement sur les forces américaines pour libérer leur pays. Dans la lettre que Salvatore envoie à sa femme cet espoir est évident :

« *Dans quelques jours, au maximum un mois, les Américains seront là. Maintenant, on a besoin de tout le monde.* » (*GAP*, p. 42)

Un espoir qui sera confirmé vers la fin du roman :

« Car c'était terminé : les Américains étaient arrivés à Argenta et les Allemands fuyaient vers le nord. » (*GAP*, p. 143)

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 252.

Cependant, l'autre côté est également présent, c'est-à-dire les gens qui, pour diverses raisons, n'ont pas fait partie de la résistance mais au contraire ont servi le fascisme. Ainsi nous rencontrons le cas des Italiens qui partaient comme soldats afin de défendre l'Empire italien :

« En ce jour de gloire, 29 juillet 1940, alors qu'elle accompagnait à la gare son frère, qui partait pour l'Afrique, où il défendait l'Empire, tout le monde avait reconnu la fillette de l'affiche. / Le *podésta* qui saluait les soldats s'était approché d'elle, de son père, secrétaire de fédération, de sa mère, secrétaire de fédération, de son frère Edoardo, il avait dit que cette famille était un exemple pour tous. » (*GAP*, p. 60)

Le roman, dont la narration couvre la période jusqu'en 1995, traite également des événements caractéristiques des conditions politiques plus récentes en Italie comme par exemple, l'attentat du 28 mai 1974, qui a eu lieu lors d'une manifestation syndicale dans la ville de Brescia :

« Ainsi, jusqu'au mois d'avril 1974, le père de Rossella continue d'aller et venir entre Brescia et Ferrare. En mai, la bombe explose piazza della Loggia. » (*GAP*, p. 74)

Cet événement terroriste, entre autres, dans les « années de plomb » en Italie, est commenté en note de page dans l'édition du Seuil que nous utilisons pour le présent travail :

« L'un des attentats terroristes qui ont émaillé les "années de plomb" en Italie, attribué à l'extrême droite, même si les services secrets y semblaient impliqués. » (*GAP*, p. 74)

En passant de l'Italie à l'Allemagne nous constatons que dans *Le retour* (*LRet.*) de Bernhard Schlink c'est également la Seconde Guerre mondiale ainsi que les événements historiques qui l'ont suivie en Allemagne, qui pèsent sur la narration plutôt comme un souvenir, comme un passé historique réveillé et comme l'actualité contemporaine dans le cas des événements postérieurs à la guerre. Les soldats Allemands morts ou disparus après la fin de la guerre hantent ce roman de Schlink dès son début jusqu'à sa fin :

« Mort à la guerre, porté disparu, j'avais si souvent entendu dans mon enfance ces formules définitives qu'elles étaient pour moi comme des pierres tombales : on n'y touche pas. Les portraits d'hommes en uniforme, parfois avec un crêpe barrant le cadre d'argent, que je voyais chez des camarades de classe, me causaient le même sentiment de gêne que les petites photos en médaillons qu'on trouve sur les tombes dans certains pays. » (*LRet.*, p. 38), « Le premier roman que je lus parlait d'un soldat allemand qui, prisonnier des Russes, s'était évadé et qui, pour regagner son pays, avait échappé à de

nombreux dangers. » (*LRet.*, p. 51), « Tu ne soupçonnes pas le nombre d'histoires de ce genre qu'on a racontées et publiées au lendemain de la guerre. Les histoires de soldats qui reviennent de la guerre étaient un véritable genre littéraire, comme les romans d'amour ou les romans de guerre. » (*LRet.*, p. 101), « J'appris que la plupart des prisonniers allemands étaient loin d'avoir eu cette énergie et cette volonté de résistance d'où peut venir le courage de s'évader. Ils ne furent qu'un petit nombre à tenter de s'enfuir de Sibérie, et aucun n'y réussit. » (*LRet.*, p. 109-110)

La recherche que le héros principal effectue afin de découvrir la vérité cachée derrière les romans populaires qui traitent des soldats disparus et revenus de Sibérie, nous rappelle sommairement ce qui a suivi la guerre :

« [...] j'y avais appris des choses intéressantes [...]. La vie des camps, le *Nationalkomitee Freies Deutschland*, les groupes antifascistes, les procès et condamnations sommaires, la structuration sociale d'abord selon les grades militaires allemands, puis selon le degré de collaboration avec l'administration russe des camps, et enfin, lorsque les Russes ne limitèrent plus la réception de colis, selon les lois du marché où se négociait le contenu de ces colis [...]. » (*LRet.*, p. 128), « Hitler l'aimait [Karl Hanke], au point que, peu avant sa mort, il l'avait nommé *Reichsführer SS* à la place de Himmler. Les habitants de Breslau ne lui ont jamais pardonné que lui, responsable de la transformation de la ville en forteresse, responsable de sa défense et de sa destruction, lui qui prétendait la défendre jusqu'au dernier homme, ait filé le 2 mai 1945 – en s'envolant d'une piste que les gens de Breslau avaient été obligés de construire au prix d'énormes sacrifices, où aucun avion n'atterrit jamais ni ne décolla, sauf le Fieseler Storch que Hanke y avait caché et qu'il utilisa pour fuir la ville. Mais peut-être ne s'est-il pas enfui lâchement, peut-être voulait-il rencontrer Schörner, dont Hitler avait également fait, au même moment, le nouveau commandant en chef de l'armée de terre. / Rien ne semblait prouver que ce fût un lâche. En 1939, il fut engagé volontaire, alors qu'il aurait pu avoir la vie belle à Berlin comme secrétaire d'Etat de Goebbels ; [...] c'est lui qui, à l'époque où personne ne voulait louer la salle de réunion aux nazis, avait eu l'idée de faire parler Goebbels dans des tennis couverts de Berlin ; lui qui organisa le travail des correspondants de guerre et le pratiqua en personne. » (*LRet.*, p. 170-171)

Un autre événement postérieur à la guerre et décrit dans le roman comme vécu par la mère du héros principal, est celui de l'expulsion des germanophones de la région de Breslau (Wroclaw) après les accords de Potsdam en 1945 (signés par les États-Unis, l'URSS, le Royaume-Uni et la France) selon lesquels la région fut rattachée à la Pologne :

« Jamais je n'oublierai le bruit des avions et des mitrailleuses : ce bourdonnement, ce bruit de scie, de rafales, de sifflements. Les balles claquant sur le pavé, et il fallait courir se réfugier sous un porche ; mais on faisait sauter les immeubles pour que la piste soit assez large, et la course jusqu'à leurs entrées étaient de plus en plus longue. Quand on courait, les avions nous

pourchassaient, et pour nous les jeunes ça allait, mais les vieux... Un soir je suis rentrée chez moi et la moitié de l'immeuble n'était plus là. De loin j'ai vu les rideaux qui flottaient au vent, avec des roses rouges sur fond jaune, j'étais tout étonnée et je me suis dit : comment se fait-il qu'ils ressemblent aux miens ? La nuit suivante, il y a eu un raid aux bombes incendiaires, et le lendemain matin les rideaux avaient brûlé, et avec eux tout ce qu'il y avait dans l'appartement. J'étais plantée devant l'immeuble, et par les trous des fenêtres je voyais le ciel bleu. » (*LRet.*, p. 206)

L'événement majeur de ce roman est donc la Seconde Guerre mondiale, pas simplement comme expérience vécue mais bien comme la source de conséquences politiques et sociales, comme la cause de changements radicaux en Allemagne. Les événements qui l'ont suivie se présentent sous la forme d'un résumé que le héros principal fait concernant sa propre époque :

« Je me rappelai l'insurrection du 17 juin 1953, l'érection du Mur le 13 août 1961, le soulèvement de Hongrie, la crise de Cuba, l'assassinat de Kennedy, le premier homme sur la Lune, les Américains fuyant Saïgon, le putsch de Pinochet, Nixon quittant la Maison-Blanche, l'accident du réacteur de Tchernobyl. Chaque souvenir me revenait avec une image : des ouvriers avec le drapeau allemand devant la Porte de Brandebourg ; des maçons empilant des blocs de béton sous les yeux des soldats ; la vue aérienne d'une rampe de lancement de fusée ; John et Jackie dans une limousine découverte ; un homme tout emmitouflé à côté d'un drapeau américain flottant bizarrement au milieu d'un désert de sable et de pierres ; un hélicoptère assailli par les gens sur le toit de l'ambassade des États-Unis ; Allende coiffé d'un casque et tenant un pistolet-mitrailleur, prêt à défendre le palais présidentiel, la jugulaire du casque pendant déjà comme pour annoncer la défaite ; Nixon sur la pelouse de la Maison-Blanche ; pris d'un hélicoptère, le réacteur qui n'a rien de visiblement mortel et qui a pourtant l'air meurtrier. [...] Outre l'histoire lointaine, il y avait eu aussi, dans ma vie, de l'histoire proche. [...] Lorsque les étudiants descendirent dans la rue, je gagnais de l'argent ; et lorsque j'aurais pu rencontrer en Californie les derniers hippies, j'apprenais à être masseur. Je n'avais manifesté ni à Bonn contre le réarmement ni à Brokdorf contre le stockage de combustible nucléaire ni à Francfort contre la construction de la piste ouest. » (*LRet.*, p. 217-218)

Nous constatons que, bien que les événements concernant l'Allemagne soient le centre d'intérêt de ce roman, il n'hésite pas à éprouver une vision plus globale de l'Histoire en démontrant comment ce qui est mondial peut acquérir un intérêt national. Ainsi en est-il de notre roman autrichien, *Tout va bien (Tvb)* d'Arno Geiger, qui mêle à l'intrigue les événements historiques concernant l'Autriche depuis 1938 jusqu'à nos jours en nous tenant constamment au courant des événements concernant le reste du monde. Pour rester fidèle à l'ordre chronologique des événements, un ordre qui n'est pas suivi par le narrateur du roman, comme nous allons le démontrer dans la

troisième partie de ce travail, l'événement le plus ancien évoqué est celui de l'invasion de l'Autriche par les troupes allemandes, ainsi que la situation politique du pays à l'époque :

« Le 13 mars, la veille de l'invasion du pays par les troupes allemandes, les policiers sortirent Richard du lit et l'emmenèrent au commissariat de la Lainzer Strasse. [...] Les communistes s'en prenaient aux chrétiens-sociaux, les chrétiens-sociaux aux sociaux-démocrates et les sociaux-démocrates aux communistes, chacun accusant l'autre d'être responsable du naufrage du pays. La très chère patrie. » (*Tvb*, p. 70-71)

Les nouvelles nationales et internationales de l'époque sont également diffusées par la radio, un média que nous allons rencontrer plusieurs fois dans ce roman :

*« La persécution des Allemands des Sudètes, dit-on, se poursuit. En Hongrie le calme plat politique n'a rien d'une lénifiante accalmie d'été. À Berlin Goebbels inaugure solennellement la Grande Exposition internationale sur la radio, la toute première de cette envergure dans le secteur de la radiodiffusion. Bientôt la première puissance mondiale dans ce domaine. Saint-Jean-de-Luz, les responsables bolcheviques catalans se seraient réunis, analyse détaillée de la situation militaire en Catalogne, l'aviation nationale bombarde avec succès les positions des bolchevistes catalans. Vittorio Mussolini, fils du Duce, en voyage d'études en Allemagne. »* (*Tvb*, p. 84)

Ensuite nous sommes amenés au Dimanche de Quasimodo (le deuxième Dimanche de Pâques) le 8 avril 1945 (*Tvb*, p. 110) à Vienne, jour de bataille dans la ville après l'arrivée des forces soviétiques :

« Vienne, ville du front. Galoches qui claquent, lance-roquettes sur l'épaule, Peter Erlach, quinze ans, traverse la rue en courant et disparaît dans les décombres étranges, les ruines d'un immeuble d'angle où son chef de section et quatre autres garçons des Jeunesses hitlériennes ont pris position. Qui par-dessus la crête déchiquetée d'un mur, qui par l'embrasure d'une des fenêtres du rez-de-chaussée, ils aperçoivent leurs premiers bolchevistes, une troupe d'éclaireurs qui vient du sud et bifurque dans la rue. » (*Tvb*, p. 110)

Après la fin de la guerre nous voyageons jusqu'en 1955, année d'une importance politique majeure pour le pays puisque le Traité d'État<sup>173</sup> a été signé fondant un État autrichien libre, souverain, et démocratique :

---

<sup>173</sup> Le Traité d'État autrichien (*Österreichischer Staatsvertrag*), dans sa forme complète « Traité d'État concernant le rétablissement d'une Autriche indépendante et démocratique » a été signé le 15 mai 1955 au palais du Belvédère à Vienne, en Autriche, entre les forces occupantes alliées - les États-Unis, l'URSS, la France et la Grande-Bretagne - et le gouvernement autrichien, et est entré en vigueur le 27 juillet 1955.

« Les négociations pour la signature du Traité d'État achoppent en ce moment sur l'article 35, les droits de prospection dans les champs pétrolifères le long de la Marche, ça le rend très nerveux. » (Tvb, p. 154), « Ce qui est plus vraisemblable, c'est que le comité central du Soviet suprême, il y a cinq ans, encore sous Staline, a décidé qu'on octroierait à l'Autriche, en mai 1955, un Traité d'État, et c'est très exactement ce qu'on fait à présent, comme prévu, stricte application du plan, indépendamment de tous les torrents de vodka versés. Pourtant ces messieurs du gouvernement ne cessent de célébrer leur persévérance et leur sens aigu des négociations, il ne manquerait plus qu'on lise dans les journaux que le Traité d'État aurait vu le jour bien plus tôt si les gens, les toutes premières années, avaient été mieux nourris. » (Tvb, p. 158)

Le temps passe et nous sommes informés de l'actualité nationale et internationale de 1962, encore une fois par l'intermédiaire de la radio :

*« Au Yémen, dit-on, les rebelles forment un gouvernement. [...] Au sein du Parti communiste chinois la ligne dure progresse. Un boycott contre les étudiants nègres provoque un conflit national aux USA. Et Piccioni ? Il assure devant les Nations unies que le sud Tyrol est un problème juridique [...]. Crues dévastatrices en Espagne : Plus de 800 morts. Le général Franco voit l'avenir du pays dans une monarchie sociale. Le Parti socialiste autrichien se prononce en faveur d'une réforme de la constitution. [...] Le Parti populaire autrichien commencera sa campagne le 1<sup>er</sup> octobre en lançant un appel aux urnes. [...] En supplément des traditionnelles réunions électorales, 500 "parlements de la jeunesse" se tiendront dans toute l'Autriche, accompagnés d'autant de "surboums". » (Tvb, p. 224-225)*

En 1978, c'est encore la radio qui offre son contexte historique à la narration :

*« Au conseil national, lors de la dernière session ordinaire avant la pause estivale, violents affrontements au sujet de la révision de la loi sur la Chambre des travailleurs proposée par le Parti socialiste autrichien. Les six gouverneurs du Parti populaire se prononcent eux aussi en faveur d'un grand référendum sur la centrale nucléaire de Zwentendorf. L'Éthiopie lance une grande offensive contre l'Érythrée. Bonn prend la présidence de l'Union européenne. » (Tvb, p. 343)*

ainsi qu'en 1982 :

*« Entre Moscou et Vienne règne la plus totale confiance. La voie choisie depuis 1955 est la bonne. Notre politique de la neutralité doit s'affirmer tout particulièrement en ces temps de conflits internationaux. Une voiture piégée bourrée d'explosifs fait 14 morts à Beyrouth. [...] Nouvelle victoire des troupes de Khomeiny. Saddam Hussein verrait d'un bon œil l'entrée en guerre de l'Égypte aux côtés de l'Irak. Les têtes changent au Comité central. Youri Andropov élu lundi secrétaire général du Parti communiste. Dans la province yougoslave majoritairement peuplée d'Albanais les troubles ont repris (nous l'apprenons à l'instant). Manifestations pour une république autonome du Kosovo. L'Etat injecte 18,4 milliards de schillings pour les retraites. Les coûts hospitaliers grèvent lourdement le budget. » (Tvb, p. 46)*



Par la suite, ce sont cette fois les personnages du roman, qui nous informent sur le contexte historique de 1989 :

« Elle commence donc à parler, des bouleversements chez nos voisins de l'Est, de la Hongrie, où la dictature du prolétariat a vécu ses dernières heures, de l'évolution en RDA, où le 40<sup>e</sup> anniversaire de l'État ouvrier et paysan aura été marqué par des arrestations massives. Mikhaïl Gorbatchev était à Berlin et a appelé à de nouvelles réformes. Ça a fait forte impression. Elle parle des élections dans le Vorarlberg, où le Parti populaire conserve la majorité absolue. » (*Tvb*, p. 378)

Pour conclure cette longue présentation des événements historiques racontés par chaque roman, nous remarquons que dans tous les romans que nous avons traités le contexte historique, intégré dans l'intrigue de diverses façons et techniques, joue un rôle déterminant. La présupposition indiscutable est bien sûr la profonde connaissance de l'Histoire par l'écrivain puisque :

« Plus est profonde et historiquement authentique la connaissance d'un écrivain à propos d'une époque, plus il sera libre de se mouvoir au sein de son sujet et moins il se sentira lié à des faits historiques particuliers. »<sup>174</sup>

L'Histoire, pourrions-nous conclure, est elle-même, plus ou moins, le « héros principal » de ces romans. Les événements historiques que nous avons suivis sont généralement communs à plusieurs des romans, comme c'est le cas des deux guerres mondiales et de la résistance. Puisqu'ils couvrent à peu près la même période historique, leurs références historiques sont souvent semblables.

En ce qui concerne les romans grecs, comme nous l'avons constaté, c'est surtout le point de vue sur les événements qui change puisqu'ils sont vécus par des personnages venant de différents milieux et de différents lieux chaque fois. Quant aux romans « européens », ils partagent également la même période historique en la contemplant à travers le regard de chaque pays séparément.

Pourtant l'événement, dans un sens général, qui est omniprésent et répété même si les pays et les circonstances changent, est celui de la guerre. La guerre, qu'elle soit mondiale, civile ou entre deux pays seulement, hante très souvent la narration en nous transportant vers les époques difficiles, les périodes dures et douloureuses de l'Histoire.

---

<sup>174</sup> *Le roman historique*, p. 186.

b) L'horreur de la guerre.

« L'horreur isole en rendant incomparable, incomparablement unique, uniquement unique. Si je persiste à l'associer à l'admiration, c'est parce qu'elle inverse le sentiment par lequel nous allons au-devant de tout ce qui nous paraît porteur de création. L'horreur est une vénération inversée. »<sup>175</sup>

L'expérience de la guerre, qu'elle ait été réellement vécue ou bien en tant que mémoire collective, est une expérience unique. L'horreur que signifie et provoque la guerre surpasse, sans hésitation, toute imagination. La guerre se trouve au-dessus de toute forme de loi, elle a au contraire ses propres règles, des règles horribles, incontrôlables et supérieures aux notions de morale et d'humanisme. Quelle est la place et, quel est le rôle du romancier face à cette horreur ? La Seconde Guerre mondiale en particulier a fait surgir une série des questions démontrant cette peur, cette incapacité devant le malheur, parmi lesquelles : Comment écrire après Auschwitz ? Et quoi écrire ? Et pourquoi écrire ? La véritable question est de se demander comment nous pourrions continuer à inventer des histoires si la réalité a pu dépasser toute imagination :

« Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec [...] les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad ? »<sup>176</sup>

Après un événement si majeur et massif qu'est la guerre, la littérature et toute autre forme d'art ne sauraient pas rester indifférentes. Pourtant comment dire l'indicible ? Comment décrire par le langage, comment transférer littérairement des images atroces, la douleur, la mort, une expérience si absurde que l'esprit n'arrive même pas à la percevoir dans sa totalité ? Comment exprimer ce que nous avons du mal à comprendre, ce à cause de quoi nous souffrons trop pour pouvoir le saisir complètement :

« [...] l'enjeu romanesque est sans doute bien là, dans l'impossibilité presque éthique, selon Nathalie Sarraute, de faire revivre sans imposture, face à l'horreur de l'Histoire, les formes anciennes du genre romanesque. »<sup>177</sup>

La guerre crée inévitablement une nouvelle conscience pour les peuples et les artistes, une conscience plus tragique, touchée et marquée pour toujours par cette horreur vécue. La relation de l'homme avec l'Histoire devient plus forte que jamais.

---

<sup>175</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 341.

<sup>176</sup> SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, coll. « Idées Gallimard », Paris, 1956, p. 82.

<sup>177</sup> *Le roman historique, Récit et histoire*, p. 252.

La vie obtient ainsi un sens différent qui est celui de la possibilité de sa privation, sa réduction éthique, sa valeur instable et relative. Le rôle de la littérature, qui veut reproduire cette horreur est très difficile. Dans la *Revue des deux mondes* de décembre 2006, nous lisons un historique concernant la présence de la guerre dans les romans historiques :

« On est loin des combats d’Homère, loin du Waterloo de Fabrice del Dongo, quand la guerre n’était que l’occasion d’éprouver son courage ; loin de cette conception héroïque de l’action militaire. Avec Tolstoï apparaît la guerre dans une nouvelle dimension : la guerre non plus comme prouesse collective héritière du défi singulier, du tournoi, du duel, mais comme horreur, comme pure horreur. La Première Guerre mondiale a accéléré cette tendance : pour la première fois, le roman historique était confronté au problème de dépeindre le massacre de centaines de milliers de soldats. Ce furent *les Croix de bois* de Roland Dorgelès, *le Feu* d’Henri Barbusse, *Vie des martyrs* de Georges Duhamel, *À l’ouest rien de nouveau* d’Erich Maria Remarque : romans solides, dans la tradition réaliste, animés par la volonté pacifiste de dénoncer les horreurs de la guerre et par l’espoir d’aider à mettre fin aux combats. Pieuses intentions, mais insuffisantes à rendre compte de l’horreur absolue qu’est la guerre. Pour remplir cette tâche il faut plus que l’honnêteté du témoignage : il faut la flambée du visionnaire. / Céline est le premier qui ait donné non plus simplement une vue, mais une *vision* de la guerre. Passage célèbre de la mort du colonel, au début du *Voyage* : / “Il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l’explosion et projeté dans les bras du cavalier à pied, le messager fini lui aussi. Ils s’embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n’avait plus sa tête, rien qu’une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglou comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace... Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble...”<sup>178</sup> »

Donc visualiser l’horreur devient la mission du romancier qui choisit cette thématique exigeante. Écrire l’horreur de la guerre, c’est la revivre, en souffrir soi-même malgré la distance temporelle. Pierre Péju dans *Le rire de l’ogre* nous transmet les sentiments du front de la guerre à travers le carnet que maintenait le docteur Lafontaine :

« *Quelque chose a changé... nous sommes en Russie à présent. Suis-je seul à la voir cette inquiétude qui s’empare de nos puissants soldats du Reich, cette angoisse bizarre qui se substitue à l’euphorie du départ, comme si nous sentions tous confusément, au fur et à mesure que nous nous enfonçons en Russie, que ce n’est pas nous qui pénétrons l’étendue, mais bien l’espace russe qui se précipite sur nous. L’immensité russe me terrifie. Elle prend naissance, très loin, derrière l’horizon. Je vois bien qu’elle va dissoudre les enthousiasmes, disloquer les illusions, décolorer le rouge et le noir des*

<sup>178</sup> FERNANDEZ Dominique, « Écrire l’horreur », p. 119-124, *Revue des deux mondes*, Histoire, Roman, Dernières Nouvelles, décembre 2006, p. 120.

*drapeaux. Mais à la différence d'un grand vent, l'espace qui se jette sur nous ne balaie pas les choses, ne fouette pas les corps : il les rend simplement minuscules. Ici, l'immensité est un rire monstrueux. Malgré le vacarme des chenilles de nos chars, j'entends rire l'espace russe. C'est autre chose que la guerre ! Mais à qui le dire ? À qui parler ? » (RdlO, p. 36-37)*

Vivre la guerre signifie vivre l'horreur, être projeté au milieu d'une bataille d'où il n'y a pas d'issue. La guerre est l'ogre du conte de Péju, qui dévore des enfants vivants, fait vieillir les jeunes filles (« Comme si l'enfance avait subi en ces lieux les effets d'un vieillissement fulgurant. », *RdlO*, p. 45) et ensuite éclate de rire avec lui-même :

« Alors l'ogre éclata de rire. C'était un rire fou, un rire immense, dont l'écho se répercutait dans la clairière. Un rire qui secouait l'arbre auquel il était adossé. Les petits en profitèrent pour s'arracher à l'étreinte et faire quelques pas hésitants, tandis que l'ogre, à demi allongé, riait de plus en plus fort. / Il arracha une brassée de fleurs qu'il se fourra dans la bouche et qu'il mâcha. Puis une grosse touffe d'herbe et même de la mousse. Il se goinfrant de tout ce végétal et s'étouffait, tellement il riait. » (*RdlO*, p. 15)

C'est l'horreur dont la mère de Peter se souvient dans *Le retour* quand elle décrit l'exode des Allemands de Breslau :

« Ou bien veux-tu entendre comment nos soldats fracturaient les portes de nos appartements et cherchaient des objets de valeur ? Ou comment, dans la cave, ils faisaient la fête avec des putains ? Ou comment une bombe est tombée sur le bureau de poste et a déchiqueté une femme, ici la tête, là une jambe, là-bas les entrailles, si bien qu'on a pu empiler les morceaux dans une petite caisse ? Ou comment une bombe a touché une voiture à cheval, tuant le cheval et projetant le soldat de l'autre côté de la rue, dans le jardinet devant un immeuble ? Quand il s'est relevé, tout étonné d'être vivant, et qu'il m'a souri, l'immeuble s'est effondré sur lui et l'a enseveli. Ou veux-tu que je te parle des travailleurs étrangers, les plus misérables des misérables, et complètement perdus quand ils étaient blessés ? » (p. 207)

La guerre, qui fait vieillir les enfants et efface ainsi l'enfance en supprimant toute innocence, est également présente dans *Tout va bien* d'Arno Geiger :

« Galoches qui claquent, lance-roquettes sur l'épaule, Peter Erlach, quinze ans, traverse la rue en courant et disparaît dans les décombres étranges, les ruines d'un immeuble d'angle où son chef de section et quatre autres garçons des Jeunesses hitlériennes ont pris position. » (p. 110), « L'un des garçons, un engagé volontaire, quatorze ans tout au plus mais fermement résolu à en avoir quinze, contourne en rampant un chicot de mur et se réfugie au couvert d'une ancienne façade bombardée. Avec sa carabine française, il met en joue les hommes qui s'approchent lentement. » (p. 111), « Peter sent le souffle de l'explosion et le sol qui tremble. En l'espace de quelques secondes des fissures sillonnent les murs, comme tracées par un crayon fou, zèbrent la façade de bas en haut et de haut en bas. Des vitres explosent, les éclats de verre atterrissent

sur la rue. » (p. 119), « Peter est surpris en voyant le gamin : Le péritoine semble déchiré, entre les lambeaux sanguinolents de l'uniforme on peut voir les entrailles, sanguinolentes elles aussi, avec les mains l'adolescent les empêche de sortir davantage. L'œil droit – si toutefois on peut encore parler d'un œil – est sans éclat, la paupière inférieure pendille, l'os juste au-dessous est à nu. La moitié droite du visage est couverte de sang, d'épais grumeaux coulent du menton à intervalles rapides sur la manche du bras droit. Le garçon ne le remarque même pas. De son œil gauche il regarde Peter, sur son visage toujours enfantin une expression que celui-ci connaît pour l'avoir déjà vue chez sa mère. Ce n'est pas tant la douleur, plutôt un effarement, une incrédulité remplie d'effroi, parce qu'il ne sait pas si c'est la fin. » (p. 122-123), « Les genoux touchent le sol, glissent vers l'arrière, le visage frappe le pavé sans résistance, les omoplates se creusent bizarrement. Le garçon tressaille une fois encore, comme s'il voulait se raidir une dernière fois pour saluer, puis il reste allongé là, tranquille, et on dirait que la guerre s'est arrêtée pour lui (mais la paix n'a pas nécessairement commencé, rien n'a commencé, d'ailleurs). / Guerre, quelques chiffres, statistiques, marques, incidents (conséquences) et çà et là un événement qui ne concerne pas tout le monde. » (p. 123), « Une minute plus tard ils aperçoivent à quelques mètres devant, en haut à gauche, un cerisier sur le point de fleurir, gros et massif, pousses à demi ouvertes, et auquel un soldat est pendu. Sur sa poitrine un écriteau indique qu'il est un lâche et un déserteur, la grosse corde a déjà entamé profondément le cou étiré. Ils atteignent le cerisier plus vite qu'ils ne l'auraient cru, l'arbre et le pendu grossissent à vue d'œil. Comme gonflés. Bien que ce spectacle ne les secoue pas autant qu'il l'aurait fait voici quelques années (quand leurs seuls soucis étaient les problèmes d'arithmétique), les deux garçons sont saisis à la vue du cadavre. Une envie de vomir. » (p. 125)

L'ogre terrifiant qu'est la guerre n'a pas de logique. L'homme dans la guerre se transforme, il devient un être monstrueux. Dans le roman de Galanaki nous lisons au sujet de la folie qu'est la guerre :

« [...] l'armée grecque avait commencé à comprendre que plus elle avait avançait en profondeur dans ce pays étranger [au fond de l'Asie Mineure], dans des régions où il y avait très rarement des habitants d'origine grecque, parfois en pillant, en violant, en torturant et en bombardant, puisque telle est la loi ancienne de la guerre pour les deux côtés, plus elle renforçait indirectement l'ennemi Mustafa Kemal. » (*SdL*, p. 144)

Plus tard un soldat se souvient :

« [...] du moment dégoûtant, où affamé, [où] il a mordu une galette couverte de sang humain et, de son enthousiasme face aux morceaux de peau d'une pastèque jetés par terre dans la poussière. » (*SdL*, p. 151)

Dans *Le rire de l'ogre*, la scène de l'exécution des femmes juives est caractéristique de cette transformation de l'homme en monstre :

« Des femmes maigres et pâles sortent d'un bâtiment. Elles avancent à petits pas rapides, presque mécaniques, tête baissée, les unes derrière les autres,

chacune posant ses mains sur les épaules de la précédente. Elles ne portent aucun vêtement, sinon de légères loques comme les lambeaux d'une peau très sale collant au squelette. Visages gris de peur, des yeux blancs, immenses. Elles sont minuscules, ces femmes, au milieu des soldats sanglés et bottés qui les encadrent en hurlant. Entre les ordres aboyés, on n'entend que le frottement des pieds nus sur le sol. Lafontaine remarque alors une femme au bras amputé. Un moignon mal cousu, violet, qu'elle tend malgré tout pathétiquement vers l'épaule de la prisonnière qui la devance. Bras absent. Main fantôme. / Un groupe de S.S. arrive à pas lents. Leur tâche accomplie, ils traversent avec une complète indifférence la colonne des femmes terrorisées. Ils sont écarlates, en nage. Certains ont des éclaboussures de sang sur leur uniforme. Saluts mécaniques. » (*RdIO*, p. 41)

Le lieutenant Moritz « grimace et sa bouche est crispée comme s'il allait éclater d'un rire énorme ou qu'il souffrait d'une douleur au ventre » (*RdIO*, p. 43) avant qu'il n'explode devant les femmes et les enfants russes :

« Ces femmes, ces enfants ce ne sont pas des prisonniers de guerre ! Ces exécutions n'ont rien à voir avec l'action armée. Je suis un soldat. Les commandos s'acharnent sur des femmes, des gosses, des bébés ! » (*RdIO*, p. 47). Et plus tard : « Moritz sue et souffle. Chaque homme englué dans sa peur. Chaque soldat noyé dans son propre mutisme, sa guerre intime, elle-même perdue dans l'étendue affolante de la guerre totale. » (*RdIO*, p. 107)

Les réactions sont complexes, les sentiments sont trop intenses pour être réellement sentis. La réalité de la guerre est trop dure pour être aperçue dans toute son ampleur. Docteur Lafontaine écrit :

*« Cette fois, chacun sent bien que la guerre sera longue. Front de l'Est. L'horreur est patiente. Elle attend. Proportionnelle à l'espace. L'horreur se tient derrière la ligne d'horizon. De l'autre côté de cette canicule. Horreur immense et contagieuse. »* (*RdIO*, p. 44)

La guerre, cette « cochonnerie humaine inimaginable. » (*RdIO*, p. 196), détruit tout sur son passage. Écrire cette violence est une tâche dure, mais elle s'impose précisément en tant que telle. Revivre des moments terrifiants surgit comme un besoin presque inexplicable, un plaisir secret de ne pas oublier, de se souvenir et, peu importe le prix à payer. Ce sont les possibilités de l'homme, sa capacité illimitée, son comportement pas toujours explicable, qui nous intriguent. Clara dans *Le Rire de l'ogre* se demande :

« -Moi, ce que j'ai cherché à comprendre, c'est comment des êtres parviennent, non pas à faire individuellement le mal – ça c'est facile ! -, mais à produire, ensemble, une si grande quantité de mal qu'à partir d'un certain moment personne ne peut plus rien arrêter, et les horreurs prolifèrent, comme une mousse noire. » (p. 265)

De la même manière, la catastrophe de l'Asie Mineure reste encore une blessure ouverte pour le peuple grec. Et c'est précisément à cause de cela que la littérature grecque ne cesse de la reproduire, de la rappeler. L'image des Grecs chassés de leurs maisons, de leur terre natale, torturés jusqu'à la fin et quelques uns sauvés et partis pour la Grèce, est toujours vivante. Rappelons cette image horrible que nous avons déjà vu précédemment concernant les Grecs, qui chassés par les Turcs au bord de la mer de Smyrne tentaient de trouver un moyen pour partir et éviter le massacre :

« ceux qu'on a nommés les réfugiés, ceux qui ont eu le temps de se sauver et d'entrer dans les bateaux en repos dans le port de Smyrne en feu et qui n'ont pas eu les bras coupés en tentant de monter sur les bateaux étrangers et sur lesquels on n'a pas tiré des autres bateaux pendant qu'ils nageaient pour y arriver, et que la barque qui les amenait au bateau en les éloignant du quai, connue partout dans le monde avec le nom français "Quai", n'a pas coulé à cause du poids, ces Grecs [...] étaient en deuil de tout. » (*SdL*, p. 142-143)

La guerre civile fut également une période douloureuse pour la Grèce dans les années 1945-1949. Les hommes du même peuple et très souvent de la même famille qui s'entretuent font surgir la peur de ce que l'homme en général peut perpétrer :

« Pendant la dernière bataille acharnée de trois jours, certains furent tués, d'autres se sont suicidés, d'autres encore furent capturés, parmi lesquels quelques uns ont été torturés et exécutés sur place. [...] Lui, il a reçu tant de balles dans son corps, qu'on dit avoir vu des morceaux de sa chair se détacher, s'éparpiller [...]. » (*SdL*, p. 312-313)

La guerre demeure toujours une situation pas uniquement ou simplement pénible, puisque la douleur est une notion encore saisissable, mais il s'agit plutôt d'une folie inaccessible pour l'esprit humain, un fait tout à fait absurde. Elle est absurde non seulement comme expérience vécue mais également comme savoir, comme souvenir, comme mémoire collective. Dans *Le renversement*, quand Thémistocle, l'oncle d'Évangelos mort durant la guerre macédonienne, défend la mort de son neveu en disant qu'« il est tombé mort pour la patrie » (p. 362), la mère, telle une héroïne des grands poètes tragiques de la Grèce ancienne, répond :

« Montre-moi une mère qui est d'accord avec une telle consolation minable. Montre-m'en une, Thémistocle... Dis-moi si tu connais toi, ou quelqu'un d'autre, au moins une. Hommes perdus, comment acceptez-vous que vos enfants se perdent ? Hommes heureux qui ne donnent pas naissance. Hommes malheureux, race des assassins dès votre propre naissance » (p. 362)

La douleur est insaisissable et le mal irréversible. Sifis, personnage important dans *Le siècle des labyrinthes*, disserte sur l'après guerre :

« Le temps est passé, il voulait apprendre. [...] Il a failli lui-même mourir, il avait tué des autres. C'était la guerre, c'est ainsi qu'il fallait faire. [...] à aucune bataille il n'a participé que pour ce qu'il savait, que pour ce qu'il pouvait soutenir en se convaincant lui-même et en convaincant les autres. Il a participé à un tas d'autres choses qu'il ignorait, [...], et contre lesquelles il pourrait s'opposer. [...] Des choses qui en temps de guerre sont légalisées peut-être à cause du besoin du guerrier de croire en quelque chose afin que lui-même survive avec ses idées. [...] Et dans quelle mesure peut-on juger la mort d'un homme qui tient un fusil, ou encore plus dans quelle mesure peut-on juger la mort qu'il entraîne ? Y-a-t-il une règle stable dans la vie, dans la foi, dans les idées ? » (p. 296-298)

La guerre est recouverte d'un brouillard, « du brouillard, comme pour baisser les bras, errer sans but, penser avec le cerveau d'un autre. / Du brouillard qui vous enveloppait comme un tissu trempé, brouillard des yeux, brouillard de la tête... / C'était ça, raisonner par métaphores » (*GAP*, p. 126). Pour ceux qu'ils ne l'ont pas vécue la guerre prend place dans la mémoire en tant qu'image vague que l'imagination va préciser :

« Le brouillard ne jouait pas franc-jeu, il augmentait au lieu de diminuer. Il trichait. / Et maintenant, tout ce qui restait à voir ne pouvait être qu'imaginé. / Ou remémoré. » (*GAP*, p. 23)

Quand Edoardo, le frère d'Ersilia parti en Afrique pour défendre l'Empire, rentre en Italie, sa présence incarne l'horreur qu'il a vécue :

« Puis Edoardo était revenu. Vieilli de mille ans en une seule année, le corps amaigri par la dysenterie, secoué par la malaria. / Le crâne chauve, les poignets aussi fins que les roseaux du fleuve, ses yeux bleus trop grands dans un visage soudain trop petit, quand son sourire fut remplacé par le rictus des spasmes. [...] Ils attendirent encore une année avant qu'Edoardo ne meure. » (*GAP*, p. 61), « Edoardo est mort en Afrique. Après l'Afrique, il a mis un an à mourir. A bien y réfléchir, il était déjà mort quand il est revenu. » (*GAP*, p. 90)

Selon Paul Ricœur la fiction « donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer »<sup>179</sup>, pour pouvoir revisiter un passé douloureux. Elle crée une légende des victimes, une épopée en quelque sorte négative qui réussit à conserver, d'une manière légitime et digne, la mémoire de la souffrance, la mémoire de l'horreur. Ainsi, elle complète l'historiographie au service de l'inoubliable en nous rappelant, de sa façon imaginaire et narrative les détails des événements horribles tels qu'ils furent vécus par le peuple, par les victimes auxquelles l'Histoire officielle fait

---

<sup>179</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 341-342.



uniquement référence. La fiction peut ainsi constituer notre mémoire en maintenant en vie le malheur une fois vécu. Ricœur conclut que :

« L'horreur est le négatif de l'admiration, comme l'exécration l'est de la vénération. L'horreur s'attache à des événements qu'il est nécessaire de *ne jamais oublier*. Elle constitue la motivation éthique ultime de l'histoire des victimes. [...] La victimisation est cet envers de l'histoire que nulle ruse de la Raison ne parvient à légitimer et qui plutôt manifeste le scandale de toute théodicée de l'histoire. / Le rôle de la fiction, dans cette mémoire de l'horrible, est un corollaire du pouvoir de l'horreur, comme de l'admiration, et s'adresser à des événements dont l'*unicité* exprime importe. Je veux dire que l'horreur comme l'admiration exerce dans notre conscience historique une fonction spécifique d'individuation. »<sup>180</sup>

### c) Le portrait social. Les questions de l'époque.

Quand le monde littéraire s'inspire d'une époque passée, il désire, d'habitude, la reproduire assez fidèlement. Ce ne sont pas uniquement les événements historiques d'une époque qui suffisent pour l'imaginer, puisque eux-mêmes existent dans le cadre d'une entité plus globale où les structures sociales, la morale et la tradition sont incluses. Pour faire revivre un temps historique, il est nécessaire de l'approcher d'abord historiquement et puis, dans un deuxième temps, ce qui est également important, sociologiquement et anthropologiquement. Il est intéressant et nécessaire de comprendre les questions qui préoccupaient un monde passé, d'essayer de tracer ses caractéristiques sociales et de pénétrer dans les mentalités de l'époque.

S'interroger, par exemple, sur la place que la femme occupait à une époque passée, sur son statut social par rapport à celui des hommes, est très commun surtout dans les romans grecs. Dans *Le Siècle des labyrinthes*, nous lisons à propos d'Anneza, l'épouse de l'instituteur Papaoulakis :

« Pourtant chaque fois que sa femme Anneza entendait le conte de Cnossos chez elle, elle pensait, tout en s'éloignant, que son mari oubliait toujours un détail. Un détail sans importance peut-être pour les hommes, puisque tout cela, mariages, baptêmes, morts – pour se limiter uniquement à la triade sacrée –, se trouvent tous les trois sous les mains et, les larmes bien sûr, des femmes. Les hommes étaient toujours des passagers, s'intéressant plutôt au côté financier de tout cela et, c'est ainsi qu'ils devaient faire. Ce qui se passait dans leur cœur, on l'ignorait. / Son mari avait probablement oublié ce détail, ayant un esprit d'instituteur et alors il ne devrait pas considérer sérieusement les signes ténébreux qui prédisaient le destin, le mauvais œil et les autres croyances du

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 340.

monde. Elle ne voulait pas y croire non plus, quoiqu'ils aient hérité de tout cela avec la grande vigne et la petite maison du village, et plus encore, puisque elle s'était mariée à un instituteur. En tant que femme, elle ne savait ni lire ni écrire, mais son mari lui avait montré un peu en cachette comment faire » (p. 35-36)

Anneza est bien sûr une femme simple, du peuple, une paysanne, ce qui n'est pas le cas de Skevo. Skevo vient d'une famille riche et distinguée : elle est mariée, elle a son premier enfant à côté d'elle et pourtant, elle se sent privée de sa liberté :

« Elle se souvenait de tout avec la distance que crée une dentelle ou un rêve sur les événements de la vie. Pourtant si elle réfléchissait encore sur sa vie d'autrefois [...] elle le faisait à cause du besoin d'une femme donnant naissance à son premier fils éprouve, de retourner pour la dernière fois à tout ce qu'elle a vécu jusqu'à ce moment définitif, jusqu'à son premier accouchement et, d'abandonner ensuite le passé pour toujours. De dire au revoir au familier qui devient étranger, au proche qui s'éloigne et se perd avec la courbe de la rue. De revenir, en deux mots, à tout ce à quoi le premier enfant interdit de revenir. Parce que c'était le premier accouchement et non pas le mariage imposé qui l'avait calmement et tendrement changée en déchirant sa vie en deux morceaux : avant et après l'arrivée du bébé. » (*SdL*, p. 56)

Skevo, un personnage de 1898, nous renvoie à Ingrid de 1970 dans *Tout va bien* d'Arno Geiger :

« Ingrid a l'impression d'être tout à fait coupée de la jeune fille d'alors. Les traces extérieures sont effacées aussi bien que les désirs et les rêves de l'époque, plus la moindre relation avec cette femme de trente-quatre ans qui, fatiguée d'avoir trop veillé, une sensation bourdonnante dans les jambes, s'est assise sur le sofa d'une petite maison de la dix-huitième circonscription de Vienne et, interdite, regarde le téléviseur où son épiphanie 1947, augmentée de ses vues d'alors, hante l'écran. » (p. 276)

Les deux femmes, séparées entre elles presque par un siècle, se sentent privées de leur jeunesse et de leur liberté comme si ce sentiment de privation constituait une sensation féminine éternelle, un statut diachronique d'« enfermement » de la femme une fois mariée et devenue mère.

La femme de la fin du XIX<sup>e</sup> de la province grecque est pourtant encore plus défavorisée. La liberté dans le sens de choisir sa vie et décider par et, pour soi-même, est absente et cela fait partie de la tradition locale, de la mentalité de l'époque. Nous rencontrons dans *Le renversement* la jeune femme vivant à Siatista, une petite ville du Nord de la Grèce, Eleni, qui a voulu devenir institutrice mais son père ne le lui a jamais permis :

« Tu n'a pas besoin d'offrir quelque chose à n'importe qui. Ma fille aller travailler ? C'est inacceptable. [...] Aujourd'hui c'est moi, demain ça sera ton maître et pas juste meilleur que moi mais encore plus digne d'être marié avec ma première fille. [...] Le monde au-dehors [de la maison] est méchant. Où trouveras-tu une telle tendresse et sécurité ? » (p. 74)

Nous lisons à propos des femmes de l'époque en général :

« [...] la vie sociale n'existait pas pour elles après l'école et jusqu'à ce qu'elles se marient. [...] De l'aube jusqu'au coucher du soleil, des jeunes femmes et des jeunes hommes se réunissaient à la source puisque le besoin d'eau était toujours plus grand que le peu d'eau qui coulait de leurs robinets. Cela était une opportunité, une raison de sortir et rencontrer des gens, de discuter. Mais comment y aller ? Quelle raison inventer pour sortir quand les familles avaient « adopté » des domestiques pour ce genre des tâches ? L'église était plutôt pour les petites filles et pour les mariées. [...] Les maisons étaient pour les jeunes femmes comme des monastères. Et les plus riches étaient les plus sévères. Le monde quotidien d'Eleni était celui de sa maison et même lui pas entier. » (p. 75-76)

Lors d'une réunion des hommes à la maison à laquelle son père lui a permis d'assister, Eleni a osé prendre la parole et parler au nom des femmes :

« Je me demande si nous ne méritons pas une pensée, nous aussi, qui vous honorons, qui vous soignons, qui vous aimons ? [...] nous grandissons, nous nous marions et nous terminons la vie sans être jamais interrogées par quelqu'un si nous voulons quelque chose d'autre que ce qui est prédéfini pour nous. » (p. 94)

Les hommes étaient choqués. Son insolence était insaisissable. Plus tard, Eleni se demande s'il est vrai qu'à une époque les pigeons, enfermés dans des cages, servaient de messagers. Thomas, son futur mari, lui répond que « c'est vrai. Ils volaient en liberté au-dessus de l'infinité de la mer, des montagnes et des plaines vers leur destination » (p. 107). Eleni réagit :

« Ils seraient libres s'ils choisissaient eux-mêmes leurs itinéraires. [...] ils étaient libres jusqu'au point de liberté que [...] leurs maîtres décidaient. [...] Je suis certaine que quelques uns seraient partis pour d'autres mondes » (p. 107-108)

Pourtant, le mouvement féministe fait ses premiers pas et nous lisons qu'Eleni, une fois partie de chez elle et mariée à Odessa « correspondait avec madame Parren qui lui envoyait sans cesse le Journal des Dames » (p. 233). Il s'agit de Callirhoé Siganou-Parren<sup>181</sup>, la première femme grecque journaliste et la première Grecque à lutter systématiquement et passionnément en faveur de l'émancipation de la femme en

---

<sup>181</sup> Callirhoé Siganou-Parren (Réthymnon 1861 – Athènes 1940) : première femme journaliste et première féministe grecque.

Grèce. « Le Journal des Dames », créé en 1887, fut le premier journal à s'adresser aux femmes et a subsisté pendant 31 ans. Mais l'émancipation fut une procédure lente et douloureuse, dont nous pourrions dire en conclusion, que même à notre époque, elle n'est pas partout ni toujours arrivée au niveau souhaité. C'est à la même époque qu'Eleni tourne son regard vers cette première féministe Grecque. Et nous lisons, en effet, au sujet d'une autre femme d'Odessa :

« Hanna était institutrice, elle croyait aux droits de la majorité, de ceux qui vivaient dans la misère sans la mériter. Elle parlait du besoin de justice, des droits des peuples pour pouvoir coexister pacifiquement dans l'Empire. Elle était juive et, comme si tout cela ne suffisait pas, elle était femme aussi. » (p. 264)

Cependant Eleni n'abandonnait pas, elle « parlait des droits des femmes et du vote féminin » (p. 339), droit que les femmes ont obtenu en Grèce en 1952, comme nous le lisons d'ailleurs dans *Le Siècle des labyrinthes* :

« Stella et Paraskevi les ont rattrapés, elles viendraient elles aussi avec eux, puisque dès 1952 les femmes votaient aussi, elles pourraient alors – elles le disaient en riant – entrer dans les cafés et entendre les nouvelles avec les hommes. » (p. 226)

Eleni entendait les informations concernant les grands pays européens ce qui provoquait son admiration concernant la place de la femme et le progrès marqué dans ce domaine :

« En Allemagne, les femmes revendiquaient, organisées peut-être beaucoup plus qu'ailleurs, le droit aux dix heures de travail quotidien dans les usines et, n'importe où, elles offraient la même chose que les hommes. [...] en Italie, l'assemblée nationale avait autorisé une loi permettant enfin aux femmes qui avaient étudié le Droit de s'occuper professionnellement de leur domaine scientifique [...] en France, une loi a été votée qui définissait les dix heures comme le maximum d'heures de travail pour les femmes et les jeunes de moins de dix-huit ans. » (p. 412-413)

Le statut social des femmes, tel que nous l'avons commenté jusqu'ici, constitue une question qui continue, plus ou moins, de préoccuper nos sociétés. Une autre question importante qui se pose dans les romans de notre corpus et qui concerne également les structures sociales est celle de la notion du Droit. D'ailleurs, déjà le questionnement de la place de la femme dans la société implique un questionnement sur ce qui est considéré juste et inversement. Comment distinguer le bien du mal ? Comment décider si une chose, un fait, une situation est juste ? Dans *Le retour* de Bernhard Schlink, un livre qui s'intéresse par excellence à la notion du droit, par

rapport au rôle des Allemands durant la Seconde Guerre mondiale, nous en trouvons une sorte de définition :

*« Le droit n'a pas son fondement sur cette règle d'or, mais sur la règle de fer. Ce que tu es prêt à t'imposer, tu as aussi le droit de l'imposer à autrui. De cette règle de fer, il existe aussi plusieurs formulations. Ce à quoi tu es prêt à t'exposer, tu as aussi le droit d'y exposer autrui ; ce que tu exigés de toi-même, tu as aussi le droit de l'exiger d'autrui, etc. C'est la règle d'où procèdent l'autorité et le commandement. Les durs efforts que le Führer exige de lui-même, il a le droit de les exiger de ceux qui le suivent, et ils sont aussi prêts à les assumer ; c'est parce qu'il les exige de lui-même et d'eux qu'ils reconnaissent en lui le Führer. » (p. 182)*

Il continue en analysant le droit de priver quelqu'un de sa propre vie :

*« Là où je suis face à la mort, j'ai aussi le droit de tuer. Je suis face à la mort quand est engagé un combat à la vie et à la mort, peu importe que cette guerre soit ou non déclarée, et par qui. Les Juifs ne nous attaquent pas ? Ils veulent tranquillement faire leurs petites affaires, leurs trafics et leur usure ? Les Slaves ne demandent qu'à cultiver leurs champs, cuire leur pain et distiller leur mauvais alcool ? Cela ne saurait les mettre à l'abri. L'Allemagne a engagé contre eux un combat à la vie et à la mort. » (p. 183)*

Cette approche de la notion du Droit apparaît être très absolue. Elle suggère que nous la percevons, non pas comme une notion théorique, générale en acceptant plusieurs analyses et rapprochements, mais au contraire, elle nous demande de l'identifier avec la notion de la Loi. La perception du Droit devient la même procédure que l'application de la loi et elle exige une cohérence ainsi qu'une persistance dogmatique :

*« La conduite chevaleresque se déduit, selon lui, de la règle de fer. Elle consiste à ne pas imposer à autrui ce qu'on n'est pas prêt à s'imposer à soi-même. L'Allemagne livrant un combat à la vie et à la mort où elle est prête à imposer les plus extrêmes sacrifices à ses hommes, ses femmes et ses enfants, il est et il demeure chevaleresque d'affronter aussi l'ennemi avec la plus extrême dureté. » (p. 193)*

Le dialogue entre le lieutenant Moritz et le docteur Lafontaine dans *Le rire de l'ogre* est caractéristique de la loi martiale telle que les Allemands l'ont imposée :

*« Lafontaine : "Nom de Dieu ! Tous ces enfants, ces bébés, les pauvres petits ! Ils agonisent dans l'ordure !" / Moritz : "Ces commandos spéciaux, je les déteste. Les S.S. se croient tout permis ! Je ne veux pas que mes hommes soient mêlés à ça. Pas des soldats de la Wehrmacht. Le haut commandement n'est sûrement pas au courant." / [...] Moritz : "Ces femmes, ces enfants, ce ne sont pas des prisonniers de guerre ! Ces exécutions n'ont rien à voir avec l'action armée. Je suis un soldat. Les commandos s'acharnent sur des femmes, des gosses, des bébés !" / Lafontaine : "Bien sûr, ils vont nous dire que ce ne*

sont que des Juifs. Que les ordres viennent d'en haut. Qu'ici comme ailleurs les Juifs sont la vraie menace... Quel que soit l'âge ?" » (p. 46-47)

Dans *Le renversement* de Themelis, nous rencontrons un autre aspect de ce que peut signifier le Droit et de qui décide cette définition. C'est la puissance de la religion en ce qui concerne les mentalités, même si elle n'a pas de réponses qui pourraient soulager ses croyants. Eleni assiste à la punition de son amie Filio qui a eu une relation amoureuse avec un homme marié de la ville. Cette punition consistait à conduire la jeune femme sur la place centrale de la ville pour l'insulter, la frapper, lui déchirer les vêtements, lui tirer les cheveux, la faire monter sur un âne et enfin, lui faire faire le tour de la rue tout en continuant les insultes, de la façon la plus humiliante. Après ce « spectacle », Éleni est choquée. Lors de sa confession à l'église quelques jours plus tard, elle avoue au prêtre qu'elle est victime d'un des sept péchés mortels, la colère. La colère qu'elle a sentie contre ses concitoyens pour leur comportement face à son amie. Alors que le prêtre cherchait dans ses livres la punition pour le péché d'Éleni, elle lui demande :

« Mon père, est-ce que les livres écrivent quelque part quelque chose concernant l'humiliation ? » (p. 102)

La réponse fut négative. « Et alors », elle continue, « pourquoi permettez-vous que des telles choses arrivent à votre troupeau ? » (p. 102). La réponse fut désorientante :

« Eleni, je te surprends en train d'avoir devant moi des pensées lentes et vaines. Cela est également un péché. Tu te donnes aux météorismes et aux méditations à cause de l'inertie de ton esprit que tu laisses volontairement se promener ailleurs que pour ce qui est nécessaire. » (p. 102)

Chaque époque porte ses propres questions, ses apories face au présent et, consciemment ou pas, face au passé. Le progrès est toujours l'objectif et le changement, la réalité. Les changements pourtant font surgir des conflits, des conflits politiques et sociaux. Un tel conflit fut, pour la Grèce du début du siècle, et pour très longtemps, la querelle linguistique, c'est-à-dire le débat quant au dialecte qui devrait dominer : le grec archaïque, tel qu'on l'apprenait à l'école et l'écrivait, ou le grec moderne tel qu'on le parlait et le comprenait tous dans la vie quotidienne ? Ceux qui optaient pour la première option étaient plutôt les conservateurs, des gens qui avaient peur que la modernisation de la langue signifie un manque de respect pour le passé,

l'oubli de l'histoire de la Grèce antique. Dans *La flambée* de Themelis nous retrouvons ce conflit :

« Yannis s'est tourné vers M. Théodore et lui a demandé pourquoi il rejetait la démotique [le dialecte du grec moderne], puisqu'elle était la langue qu'il connaissait mieux, la langue qu'il parlait. M. Théodore a eu le sentiment qu'on lui ôtait sa réputation, comme si quelqu'un l'insultait devant des tierces personnes ; aussi, il fit l'effort de se lever de son fauteuil pour soutenir ses idéaux nationaux. » (p. 81), « Chrysanthos était un défenseur de la démotique. C'était simple pour lui. Sa logique et la langue du peuple auquel il appartenait le lui montraient. Il est devenu un défenseur fanatique quand il travaillait au Ministère et subissait l'arrogance et l'indifférence, l'absence de rivalité et la dévalorisation du comportement de tous ceux qui défendaient la pureté de la langue et d'autres idéaux. » (p. 95)

En parallèle de la querelle linguistique, Giorgos Skliros, sociologue, a tenté d'analyser pour la première fois les structures sociales grecques de son époque :

« Pour la première fois, les idées de Marx et de ses successeurs intervenaient complètes, en tant que base de conversation afin d'approcher la réalité grecque [...]. Des idées originales pour le grand public, mais également pour les intellectuels et les gens éduqués [...]. Là où même la querelle linguistique était une quête nationale et sa solution ultime et définitive servirait le seul et unique but de la destinée grecque, Skliros venait dire que les choses n'étaient pas ainsi. Que la querelle linguistique, de la part de l'un ou de l'autre de deux côtés, correspondait avec la haute ou la basse classe sociale. / Cette opinion bouleversait le monde. [...] Elle mettait mal à l'aise [...] ceux qui continuaient à croire que la société grecque était une société sans distinctions de classes [...]. » (p. 97)

Comme nous allons le démontrer dans la troisième partie de notre projet, où nous décrivons le rôle du temps, les questions que toute société se pose sont diverses et multiples. Et c'est l'ensemble de ces questions et de leur contexte historique, au niveau des événements historiques déterminants, qui nous donne une image complète, ou au moins la plus complète possible, d'une époque. C'est précisément cet ensemble qui intéresse le romancier. L'art romanesque fait revivre une époque pour qu'elle ne soit pas oubliée ; il fait revivre le passé, fait ressurgir un autre monde, un monde qui nous concerne en tant qu'héritiers. Les lieux, l'espace où les événements historiques prennent place, où les questions de toute société se lèvent, font également partie de cet ensemble. C'est donc la signification du lieu, le rôle des changements d'espaces, les voyages et le poids historique que ces espaces portent qui vont nous intéresser dans la suite de ce travail.

#### 4. *Signification du Lieu dans notre corpus.*

##### a) La reconstruction du lieu.

Walter Benjamin, comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent concernant la signification du Temps, considérait l'écriture de l'Histoire comme l'acte de « donner leurs physionomies aux dates ». Françoise Proust qui nous présente la pensée de Benjamin dans son œuvre *L'Histoire à contretemps*, approfondit la définition benjaminienne en démontrant le rôle du Lieu aux côtés des dates :

« Comment une date, ordre du lisible, pourrait-elle avoir un visage, une physionomie, ordre du visible ? Pour mieux comprendre cette formule, tournons-nous vers le corollaire des dates dans l'espace visible, à savoir les lieux. »<sup>182</sup>

Reconstruire une époque est donc un double travail ; il s'agit, d'un côté, de représenter un temps historique, tel qu'il fut réellement vécu et, de l'autre côté, de faire revivre le décor dans le cadre duquel ce temps s'est déroulé. Ces deux dimensions, le Temps et le Lieu, ne se complètent pas simplement l'une l'autre dans le but de réinsuffler la vie au passé mais, plus encore, elles dépendent l'une de l'autre. Les lieux changent avec le temps qui passe et, le temps qui passe laisse ses traces sur les lieux. Il s'agit d'une interaction absolue et nécessaire qui définit l'événement historique en tant que résultat de ces deux proportions intimement liées l'une à l'autre :

« Dates et lieux, noms propres des événements, sont des allégories sur le chemin de l'histoire. »<sup>183</sup>

Ou comme Ricœur le suggère dans *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli* :

« À la dialectique de l'espace vécu, de l'espace géométrique et de l'espace habité, correspond une dialectique semblable du temps vécu, du temps cosmique et du temps historique. Au moment critique de la localisation dans l'ordre de l'espace correspond celui de la datation dans l'ordre du temps. »<sup>184</sup>

Choisir donc de raconter une histoire qui appartient à une époque passée crée diverses exigences parmi lesquelles l'obligation de représenter un espace, soit une ville, soit un village, soit tout simplement un paysage, tel qu'il fut réellement dans un

---

<sup>182</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 30.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>184</sup> *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p. 191.



temps historique précis. Il s'agit de regarder à travers les yeux des personnages romanesques, et par la suite, de prêter ces yeux aux lecteurs afin qu'un monde qui n'est effectivement plus existant, revive devant eux. C'est une tâche importante et pas toujours évidente.

Dans les romans qui nous intéressent ici, des villes entières sont reconstruites avec fidélité et précision : Héraklion en Crète, de 1878 à 1978 ; Athènes au passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale ; Trieste en 1884 ; Odessa de la fin du XIX<sup>e</sup> jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle ; Thessalonique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; Berlin du début du XX<sup>e</sup> siècle à la chute du Mur ; Kehlstein et Munich de l'après-guerre ; Vienne au début du XX<sup>e</sup>, puis pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce sont les villes qui hébergent les personnages et leurs histoires.

Pourtant, nous ne pouvions pas éviter de remarquer que le niveau de description de chaque ville, les points et les traits caractéristiques sur lesquels insistent les romanciers à chaque fois, varient. Dans les romans grecs de notre corpus, nous constatons une description plus détaillée, plus longue de chaque ville et ainsi une tentative de faire vraiment revivre l'époque à travers un décor complet. Nous devenons, en tant que lecteurs, des percepteurs d'informations qui concernent très vaguement l'histoire racontée. Il s'agit souvent d'un arrière-plan qui sert justement au décor et qui ne participe pas toujours à l'histoire, aux événements romanesques, à la vie de personnages ou à leurs émotions.

Le caractère détaillé de ces descriptions, toutefois, ne démontre pas obligatoirement ou uniquement le besoin de fidélité et d'exactitude mais, encore plus loin que cela, il démontre le pouvoir de l'imagination de la part du romancier d'un côté et du lecteur de l'autre. Le romancier recrée, grâce à son aptitude imaginative, un espace réel de telle manière que, dans le cadre de la perception du lecteur, il pourrait apparaître tel un endroit fantastique. L'important ne semble pas être, encore une fois, d'imiter la réalité mais de la créer, même de la réinventer si nécessaire. Et puisque la reconstruction du lieu dans ces romans concerne une autre époque, elle ne saurait être qu'inventée.

Galanaki écrit par rapport au lieu dans la littérature :

« Il faut que le lieu dans la littérature obtienne une puissance symbolique telle qu'elle empêche son exploitation folklorique soit dans le cadre de la tradition littéraire soit en dehors d'elle. Le lieu, à travers la littérature, doit être différent

ou, plus encore, fantastique pour qu'il dépasse nos connaissances existantes à son propos. »<sup>185</sup>

Toutefois, dans les autres romans de notre corpus (*Le rire de l'ogre*, *Le retour*, *Tout va bien* et *GAP*) nous constatons une dimension différente de la signification du lieu. Effectivement, la reconstruction du lieu apparaît être plus fragmentaire et partielle que dans le cas des romans grecs. Ici, le rôle de cette « réincarnation » spatiale est plus étroitement lié à l'histoire racontée et aux personnages participants. Comme nous allons le démontrer plus loin au sujet des personnages romanesques, dans ces œuvres, le lieu est présent à travers les personnages et non le contraire. C'est-à-dire que le lieu nous intéresse en tant que trait caractéristique supplémentaire du monde dans lequel vivent les personnages, du contexte dans lequel leur intimité est formée.

Si nous acceptons que, dans les romans de notre corpus, l'axe central de l'histoire soit l'histoire des vies humaines, nous arrivons à un autre constat de grande importance : le lieu est présent afin de servir ce but qui est de raconter une histoire précise vécue par des personnages également précis. Le lieu est là pour soutenir la narration de la vie humaine à un moment donné, même s'il s'agit d'une vie fictive :

« Quand un lieu est lié à la narration d'une vie humaine, il soutient surtout cette vie. À cause de cela et pour d'autres raisons également, il ne saurait pas se détacher ni de l'échelle minimale d'une vie ni de la dimension philosophique du temps. »<sup>186</sup>

Relisons donc les romans en nous focalisant sur le rapport entre le lieu et l'histoire et, par conséquent, entre le lieu, l'histoire et les personnages romanesques. Prenons, dans un premier temps, *Le Siècle des Labyrinthes* de Galanaki : la ville d'Héraklion joue un rôle principal dans les vies des personnages romanesques. Nous pourrions dire que les histoires individuelles sont considérablement définies par l'histoire de la ville elle-même. À ce propos, il semble indispensable de faire revivre l'Héraklion de l'époque afin de faire vivre les personnages eux-mêmes. L'intention de Galanaki de dessiner Héraklion tel un tableau est omniprésente. Il nous semble que l'histoire de la famille protagoniste du roman a été inventée pour servir d'« excuse » afin de décrire l'histoire de cette ville. Le roman commence par sa présentation, suggérant ainsi sa place centrale dans les pages qui suivent :

---

<sup>185</sup> Βασιλεύς ή στρατιώτης; , σ. 38, [*Roi ou soldat ?*], p. 38.

<sup>186</sup> *Idem*.

« Le cheval de Minos Kalokairinos [...] conduisait son cavalier à l'extérieur de la ville emmurée, Héraklion de la Crète. » (*SdL*, p. 9)

Le rôle central de la ville s'explique également par la place centrale de l'Histoire officielle dans ce roman. Le protagoniste c'est la ville et, ses composantes temporelles et spatiales ne pourraient pas en être absentes. En lisant le roman, nous constatons que le temps et les événements historiques changent la forme de la ville qui n'a pas d'autre choix que de s'adapter chaque fois à la nouvelle situation :

« La porte qui séparait le port de la ville a été démolie juste après le massacre. Ainsi, sans le savoir, ils montaient la rue du Vingt-Cinq Août, nom que la rue a pris suite au malheur que la ville a vécu vingt ans auparavant, en effaçant pour toujours les vieux noms de rue Vezir Tsarsi et Rue Maïstra. » (*SdL*, p. 90)

L'architecture de la ville change, les rues changent des noms comme la ville elle-même d'ailleurs : « Khandak, Candie, Kastro et Grand Kastro et, plus récemment, pourtant en grec ancien, Héraklion » (*SdL*, p. 13). Ces événements et les changements qui leurs succèdent nous aident à mieux comprendre et à suivre les portraits des personnages fictifs, comme nous allons le démontrer plus tard.

À côté des événements historiques, ce sont également les populations qui définissent le caractère de la ville. Concernant Héraklion :

« Dans cette cité serrée derrière les hauts murs, ce nid de guêpes [...] entassée avec six milles chrétiens, quatorze milles musulmans, une centaine de catholiques, arméniens et juifs [...]. » (*SdL*, p. 11)

Les informations de nature historique concernant cette ville sont omniprésentes, comme par exemple le mélange de nationalités qui est un trait caractéristique de plusieurs villes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Le renversement* de Themelis, à propos de Trieste en 1884, une ville qui par la suite ne nous intéressera plus puisque l'action du roman aura plutôt lieu à Odessa, nous lisons :

« [...] il a écrit sur chaque feuille le nom de chaque catégorie comme titre : "Autrichiens", "Grecs", "Italiens", "Vénitiens", "Serbes", "Les Nôtres" [...]. Des noms distingués du monde de la sécurité, du commerce et de l'industrie, de la puissance et du gouvernement de Trieste. » (*Renv*, p.13)

Ou encore à propos de Thessalonique en 1885, ville de passage des personnages principaux, Themelis nous décrit l'image d'une ville où les langues (le séfarade, le grec, le turc, le valaque, l'albanais, le bulgare), les musiques et les odeurs se mélangent en créant un ensemble particulier mais typique de l'époque :

« De temps en temps, de quelque part on entendait une chanson turque ou une chanson séfarade. [...] Toutes les nations mélangées comme si on faisait la fête devant la porte du paradis. » (*Renv*, p. 126-127).

La description d'Odessa, ville où se déroule la plus grande partie de l'histoire, est naturellement encore plus détaillée :

« [...] un monde différent, nouveau, fascinant, avec toutes les beautés européennes, avec un opéra et un orchestre philharmonique, avec de grandes rues droites entourées d'acacias et de châtaigniers, remplies de carrosses et de tramways tractés par des chevaux, de promenades et de vitrines. Mais, aussi, avec une bibliothèque et une université, avec de beaux bâtiments qui renvoyaient à la Grèce antique ou à l'Europe contemporaine. Une ville pleine de Russes, Ukrainiens, Polonais, Juifs et Allemands, mais également de Grecs [...]. » (*Renv*, p. 233)

Trieste, Odessa et Thessalonique que nous rencontrons dans *Le renversement* faisaient alors partie d'un continent européen qui ressemblait à « une tapisserie complexe et entremêlée de langues, de religions, de communautés et de nations qui se chevauchaient »<sup>187</sup>. Tony Judt continue par rapport à ces villes :

« Nombre de ses villes – notamment les plus petites, à l'intersection des anciennes et nouvelles frontières impériales, comme Trieste, Sarajevo, Salonique, Czernowitz, Odessa et Vilnius – étaient des sociétés, réellement multiculturelles avant la lettre, où catholiques, orthodoxes, musulmans, juifs et autres se côtoyaient dans une juxtaposition familière. »<sup>188</sup>

C'est précisément ce monde que Themelis fait revivre dans son roman. Pourtant, dans *La flambée*, œuvre de Themelis qui suit *Le renversement*, l'action se place plutôt dans la ville d'Athènes et ses descriptions se retirent un peu au profit des histoires vécues par les personnages et de l'ambiance politique de l'époque. Athènes semble être plus construite de débats politiques et de luttes sociales que de bâtiments, quartiers et entourage spatial :

« Ce dimanche matin au café les cigales avaient commencé leur concert très tôt. La terre avait séché après avoir été trempée le matin, les verres d'eau pleins suivaient les cafés [...]. Le vieux Théodore, avec les bras à l'air comme s'il montrait à quelque chose, lisait à très haute voix son journal qui décrivait la nouvelle Grèce. » (*Flam*, p. 161)

Il nous faut donc les détails, ces informations particulières qui démontrent le caractère unique de chaque ville ou village, qui nous permettent de distinguer les pays, les paysages et les histoires qui s'y déroulent. Paul Ricœur, dans son œuvre *La*

---

<sup>187</sup> *Après guerre*, p. 22.

<sup>188</sup> *Idem*.

*mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, crée un lien entre le regard de l'historien et le choix de l'échelle qu'il a adopté. Plus précisément, il parle de deux genres d'approche historique : l'approche « macrohistorique » et l'approche « microhistorique ». En introduisant le chapitre intitulé « Variations d'échelles » avec les propos de Pascal dans les *Pensées* :

« Diversité. Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne. »<sup>189</sup>

il veut montrer l'importance du choix de l'échelle, notion directement empruntée à la peinture, la cartographie et l'architecture, en ce qui concerne le produit épistémologique. L'approche « macrohistorique » suggère un regard général, une analyse de loin, une analyse globale. Au contraire, l'approche « microhistorique », préférée par les historiens du dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, propose de considérer comme point de départ de l'analyse historique, les détails, les éléments qui forment un ensemble. Entamer donc la recherche à partir d'éléments en direction du total, du plus précis au plus général, semble être la nouvelle tendance de la science de l'Histoire, une tendance qui la rapproche encore plus du monde littéraire. Quand l'historien fait de l'Histoire par l'intermédiaire de l'histoire individuelle d'une famille ou d'un groupe de gens vivant à un endroit précis, il fournit une nouvelle dimension méthodologique à la recherche de la vérité, ce qui est son objectif.

L'historien contemporain, tel un romancier, s'intéresse donc plus aux microstructures dont l'ensemble forme le réel qu'aux remarques générales. Revisiter alors les lieux vécus autrefois par des personnes ayant réellement existées à travers les yeux des personnages fictifs est une tâche que le romancier, dont le but est de redonner vie à une époque passée, ne saurait pas éviter. Reconstruire un lieu, c'est effectivement essayer de créer une image, telle une carte-postale d'ailleurs et de jadis, et de l'animer grâce à une histoire vécue ou imaginée. Quand Themelis dans *La flambée*, nous décrit la gare ferroviaire du port de Pirée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il nous donne précisément cette impression d'animer une carte-postale de l'époque :

« Ils se sont immédiatement retrouvés à pousser des gens et poussés eux-mêmes par d'autres dans la foule et le brouhaha habituel de la gare du Pirée qui empêchaient le visiteur d'admirer l'œuvre des ingénieurs qui l'avaient construite. [...] Quelqu'un en bonnet de marin, monté sur une caisse, appelait

---

<sup>189</sup> *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p. 267.

ou cherchait les noms de personnes d'une liste ayant comme destination le dernier espoir, l'Amérique. À côté de lui, une vieille bossue [...] vendait des tricots à ceux qui allaient faire ce grand voyage et murmurait : « America, America... » D'autres luttèrent pour vendre, même au dernier moment, leurs marchandises à ceux qui montaient en direction d'Athènes. » (*Flam*, p. 54-55)

Dans les romans grecs pour lesquels nous avons fourni les exemples ci-dessus, l'intention historique des romanciers est évidente précisément par la manière dont ils traitent leur décor. Dans le reste de romans de notre corpus, où, comme nous l'avons constaté plus haut, la présence du lieu a un rapport immédiat avec l'histoire racontée, les références spatiales sont faites plutôt à travers les yeux des personnages et moins par un narrateur anonyme. Plus précisément, en tant que lecteurs, nous sommes informés du décor de l'histoire justement parce que les personnages et leurs propres histoires le veulent. Dans *Tout va bien* de Geiger, par exemple, nous sommes appelés à imaginer Vienne en pleine guerre puisque il s'agit de l'image que Peter (un des personnages) a devant lui et qui va changer toute sa vie :

« Vienne, ville du front. Galoches qui claquent, lance-roquettes sur l'épaule, Peter Erlach, quinze ans, traverse la rue en courant et disparaît dans les décombres étranges, les ruines d'un immeuble d'angle où son chef de section et quatre autres garçons des Jeunesses hitlériennes ont pris position. Qui par-dessus la crête déchiquetée d'un mur, qui par l'embrasure d'une des fenêtres du rez-de-chaussée, ils aperçoivent leurs premiers bolchevistes, une troupe d'éclaireurs qui vient du sud et bifurque dans la rue. » (*Tvb*, p. 110)

Nous ne lisons pas, par ailleurs, une autre description de Vienne concernant peut-être son architecture, sa population ou sa topographie de l'époque puisque cela ne fait pas partie des intentions du narrateur. Dans *Le retour* de Schlink, nous rencontrons une image semblable, celle de la ville de Breslau, également en temps de guerre :

« Un soir je suis rentrée chez moi et la moitié de l'immeuble n'était plus là. De loin j'ai vu les rideaux qui flottaient au vent, avec des roses rouges sur fond jaune, j'étais tout étonnée et je me suis dit : comment se fait-il qu'ils ressemblent aux miens ? La nuit suivante, il y a eu un raid aux bombes incendiaires, et le lendemain matin les rideaux avaient brûlé, et avec eux tout ce qu'il y avait dans l'appartement. J'étais plantée devant l'immeuble, et par les trous des fenêtres je voyais le ciel bleu. » (*Lret*, p. 206)

Ce sont toujours des images fragmentaires des endroits où les personnages ont vécu diverses expériences. C'est également le cas de la description de Berlin-Est :

« Le deuxième jour aussi, j'ai marché pendant des heures dans Berlin-Est, non pas dans le centre, mais dans les quartiers d'habitation. Les chaussées avec des

nids-de-poule, les trottoirs faits de grandes plaques de béton ou de petits pavés compressés, partout réparés avec du ballast ou de l'asphalte, les palissades en bois gris pourri, les façades dont le crépi s'effritait par grandes plaques et laissait voir les briques [...]. » (*Lret*, p. 223)

Ou la description de Munich dans *Le rire de l'ogre* :

« À Munich, cette année-là, en dépit de l'herbe amnésique et des fleurs sauvages, ça sent encore la guerre. Certaines façades, délavées par les pluies, se dressent absurdement au bord des voies ferrées, avec les trous carbonisés à la place des fenêtres et une vérole d'impacts. Palissades de couleurs vives, cloisons modernes, murs couverts d'affiches ou fines barrières métalliques, afin que les ruines et les chantiers ne se mélangent pas. Mais là, derrière les palissades peintes en rouge, jaune, blanc, subsistent les ondulations de bâtiments écroulés et des cratères remplis d'une eau brune. Une pilosité grise prolifère sur les choses détruites, lierre poussiéreux, buissons d'épineux où s'accrochent des loques, tandis que les constructions modernes, glabres et luisantes, ont quelque chose d'incongru. » (*RdlO*, p. 117-118), « Une partie entière de la ville semblait s'être enfoncée dans la terre, un désert de dunes fumantes s'était substitué aux beaux immeubles qu'elle connaissait si bien, et les maisons de son enfance s'étaient dissoutes dans une grisaille imprécise, dans un vide absurde. Il n'y avait plus un seul bâtiment debout, mais des collines grises où s'agitaient des ombres minuscules. » (*RdlO*, p. 132)

Pourtant, dans le même roman, nous retrouvons une présentation spatiale moins fragmentaire et circonstancielle pour introduire la ville de Kehlstein. Ici le narrateur veut vraiment nous donner une image de la ville, que nous pourrions effectivement extraire de l'histoire narrée. Pourtant, la référence aux ruines causées par les bombes déversées pendant la guerre nous rappelle le lien étroit entre cette image et son effet sur la vie du personnage principal :

« La petite bourgade de Kehlstein, épargnée dix-sept ans plus tôt par les milliers de tonnes de bombes déversées sur la plupart des villes allemandes, déploie le jeu de cubes de ses chalets de bois, et de ses maisons jaunes, roses ou vert pistache, dans une vallée riante, autour d'une forteresse médiévale et de trois églises baroques, entre des montagnes couvertes de forêts. » (*RdlO*, p. 21)

La remarque générale que nous pourrions faire, si nous voulions tirer une conclusion par rapport aux lieux choisis et plus ou moins décrits dans chaque roman, est celle de leur signification historique. Ce sont des endroits qui portent un poids historique considérable en ce qui concerne l'histoire nationale de chaque pays, et même dans certains cas, l'histoire mondiale. C'est précisément le poids historique du lieu que nous allons maintenant examiner.

b) Le poids historique du Lieu.

Le trait caractéristique dominant d'un lieu est le fait qu'il demeure toujours à la même place, qu'il est stable et existant même quand le temps passe, même s'il change, évolue ou s'il est détruit. Il reste toujours là, vivant, portant sa propre Histoire, même s'il connaît des changements de noms, d'habitants ou de température. Comme Ricœur le démontre dans *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli* :

« Les lieux les plus mémorables ne sembleraient pas capables d'exercer leur fonction de mémorial s'ils n'étaient pas aussi des sites notables au point d'intersection du paysage et de la géographie. Bref, les lieux de mémoire seraient-ils les gardiens de la mémoire personnelle ou collective s'ils ne demeuraient "à leur place", au double sens du lieu et du site ? »<sup>190</sup>

Cette image des lieux comme gardiens de la mémoire personnelle ou collective inclut toute notre pensée concernant la signification du lieu dans un corpus littéraire comme le nôtre. Par conséquent, les habitants ou juste les visiteurs d'un lieu deviennent les héritiers de cette mémoire incorporée par l'entourage. Dans *Le rire de l'ogre* par exemple, Paul, le personnage principal, devient le percepteur de cette mémoire spatiale :

« En Allemagne, les souvenirs du désastre pèsent encore terriblement, mais personne ne les évoque. Leurs ombres rôdent dans la fausse sérénité d'après-guerre, autour de traces de violence toujours visibles et de ruines. Un voile de non-dit estompe la gentillesse des gens et trouble l'innocence apparente des choses. » (*RdIO*, p. 20)

Dans *Le retour* également :

« Nous rencontrons de la monotonie et du délabrement, mais aussi des villages enchantés et, dans des villes, des rangées d'immeubles portant avec une grande dignité les cicatrices de l'Histoire. » (*Lret*, p. 299)

Paul pendant sa visite en Allemagne, aperçoit les « traces de violence », les « ruines » et « les souvenirs du désastre » en observant les endroits autour de lui. Peter dans *Le retour* voit derrière les immeubles « les cicatrices de l'Histoire ». Dans *Tout va bien*, l'eau du Danube porte avec elle les traces de la guerre, traces que Vienne n'a pas entièrement effacées :

« Sur le Danube qui fait maintenant un large coude, les traces (de la guerre) commencent déjà à s'effacer. / L'eau se lisse dans le sillage du bateau. / Les panneaux indicateurs, enlevés des routes de Basse-Autriche pour que les

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 52.



soldats de l'Armée Rouge se perdent dans ce pays sans salut, tombent sur le sol caillouteux. » (*Tvb*, p. 140), « Ici ou là, quand une maison n'a pas été reconstruite, on sent encore les effrois du temps. » (*Tvb*, p. 165-166)

L'image de ruines en tant que cicatrices de la guerre est semblable dans les villes allemandes :

« À Munich, [...] ça sent encore la guerre. Certaines façades, délavées par les pluies, se dressent absurdement au bord des voies ferrées, avec les trous carbonisés à la place des fenêtres et une vérole d'impacts. [...] Palissades de couleurs vives, cloisons modernes, murs couverts d'affiches ou fines barrières métalliques, afin que les ruines et les chantiers ne se mélangent pas. Mais là, derrière les palissades peintes en rouge, jaune, blanc, subsistent les ondulations de bâtiments écroulés et des cratères remplis d'une eau brune. Une pilosité grise prolifère sur les choses détruites, lierre poussiéreux, buissons d'épineux où s'accrochent des loques, tandis que les constructions modernes, glabres et luisantes, ont quelque chose d'incongru. » (*RdlO*, p. 117-118)

ainsi que dans les villes suisses :

« Autour de cette place, il y avait une église, une ou deux maisons neuves et plusieurs maisons sans toit, aux fenêtres vides. » (*Lret*, p. 16)

Il s'agit là de l'héritage de la Seconde Guerre mondiale pour les villes qui l'ont vécue, c'est-à-dire un paysage qui ressemblait plutôt à « un pays écartelé, éclaté, estropié, éventré, villes écroulées, usines dévastées »<sup>191</sup>. C'est précisément ce à quoi ressemble Vienne pendant les combats dans *Tout va bien* : « décombres étranges », « ruines », « la crête déchiquetée d'un mur », « une ancienne façade bombardée » (*Tvb*, p. 110-111), « des vitres explosent, les éclats de verre atterrissent sur la rue » (*Tvb*, p. 119).

Ces villes bombardées, écroulées et irrémédiablement blessées reflétaient et reflètent toujours la puissance effrayante de la guerre, une puissance qui traverse le temps en se transformant en mémoire vivante dans les cœurs des générations suivantes :

« Les villes en ruines étaient la preuve la plus évidente – et photogénique – de la dévastation, et elles devaient servir de raccourci visuel universel du malheur de la guerre. Parce qu'une bonne partie des dommages avaient été infligés aux maisons et aux immeubles d'habitation, et que tant de gens se retrouvèrent de ce fait sans toit [...], le paysage urbain jonché de décombres était le rappel le plus immédiat de la guerre qui venait de s'achever. »<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> ROVAN Joseph, *Histoire de l'Allemagne* (des origines à nos jours), Éditions du Seuil, Paris, 1998, p. 767.

<sup>192</sup> *Après Guerre*, p. 30-31.

C'est l'image de l'après-guerre qui hante les lieux visités en particulier dans ces romans. C'est surtout le poids de l'Histoire récente qui pèse sur les villes européennes contemporaines, héritières d'événements atroces et douloureux. Le poids que portent les villes dans les romans grecs de notre corpus concerne des plus grandes périodes historiques dont les traces restent toujours visibles. Héraklion par exemple dans *Le siècle des labyrinthes* est présenté comme :

« [...] un palimpseste de guerres, de conquêtes, de cultures et de noms, de vérités apparentes mais également de secrets bien cachés, comme c'est le cas de plusieurs villes se trouvant au bord de la Méditerranée. Des villes qui ne peuvent pas reconnaître tout de suite l'héritage de leur mémoire, tous leurs mariages avec divers souverains [...]. » (*SdL*, p. 13-14)

Ailleurs dans le roman, nous lisons que les murs de la ville sont hantés par les sons des autres époques : « des ordres, des cris, des insultes, des hennissements, des bagarres, des bombardements » (*SdL*, p. 10). Ces sons viennent de l'époque où les Ottomans ont assiégé la ville pendant vingt-cinq ans afin de la prendre des mains des Vénitiens. Les murs hantés formaient ainsi le « labyrinthe » de la vieille ville d'Héraklion et renvoyaient à l'époque vénitienne de l'île, où les soldats, les chevaux et les chevaliers couraient autour des « remparts vénitiens » de la ville et préparaient les batailles.

Pourtant l'Histoire va encore plus loin puisque la région d'Héraklion garde bien protégés les restes d'une civilisation encore plus ancienne, celle de la Crète minoenne. À Cnossos, les ruines du palais de Minos ainsi que le labyrinthe sous l'ancienne ville sont l'objet des recherches du personnage principal du début du roman et leurs découvertes par la suite changent le portrait de la région pour toujours :

« Vous connaissez la cave où se cachaient souvent les civils pendant les révolutions... [...]. Cette cave a été le fameux Labyrinthe. À l'époque du roi Minos, le sang des gens innocents a coulé dans ses couloirs et, le sang innocent hante pour toujours, comme on dit. » (*SdL*, p. 29)

Tous les lieux présents dans les romans de notre corpus sont « hantés » par le passé, marqués pour toujours par une longue et vieille Histoire qui pèse sur eux et qui définit leur existence dans le temps et leur passage d'une époque à une autre. Ce sont des endroits sculptés par des événements historiques majeurs, des endroits vécus par des personnages réels, par des gens qui ont joué un rôle décisif dans les pages de l'Histoire nationale et mondiale.

Athènes, où se déroule *La flambée*, est la ville qui éprouve une nostalgie (consciente ou inconsciente) pour sa gloire antique et qui essaie de renaître, comme ville capitale, des cendres de quatre siècles d'esclavage (occupation ottomane). Berlin, dans le même roman, est la ville qui représente la mentalité occidentale, la pensée européenne et en même temps la ville capitale d'un pays jugé comme principalement responsable de la Première Guerre mondiale puisqu'ici a eu lieu la révolution allemande des années 1918 et 1919. C'est de cette même ville que la Seconde Guerre mondiale a commencé pour aboutir à sa séparation comme nous l'avons vu dans *Le retour*. Athènes et Berlin ne sont pourtant pas des villes largement décrites par les narrateurs de ces romans. Pourtant, même si elles servent en apparence uniquement de fond à l'action des romans, leur Histoire, plus forte que l'histoire racontée, leur donne un poids que nous, lecteurs, avons toujours à l'esprit.

Le cas de *GAP* est semblable. Le narrateur n'insiste nullement sur les descriptions des endroits référés et les paysages sont plutôt marqués par le brouillard que par une image spatiale concrète :

« Le brouillard ne jouait pas franc-jeu, il augmentait au lieu de diminuer. Il trichait. / Et maintenant, tout ce qui restait à voir ne pouvait être qu'imaginé. / Ou remémoré. » (*GAP*, p. 23)

Le brouillard couvre l'espace et, seules l'imagination et la mémoire peuvent le reconstruire. C'est comme si le brouillard représentait effectivement le temps qui passe en couvrant les traces d'une époque ou le temps qui passe et affaiblit les souvenirs. Le brouillard est l'oubli et son épaisseur dépend de la puissance de la vue, de la force de la mémoire :

« Ce qu'ils appelaient du brouillard, pensèrent-ils un instant, n'était que de l'oubli. » (*GAP*, p. 132)

Les connotations des lieux sont tellement douloureuses que le besoin de les couvrir, de passer à côté devient plus en plus fort. Le brouillard devient donc le lieu où se déroulent les histoires racontées dans *GAP*. C'est un non-lieu où tout, excepté le lieu même, est très précis : les dates, les personnages, les événements.

Nous percevons bien sûr que le lieu derrière le brouillard est l'Italie, le pays qui a participé à la Seconde Guerre mondiale aux côtés des Allemands, le pays qui a vécu une « guerre » civile après la guerre mondiale. Ce sont également ces villes qui surgissent du brouillard comme Naples deux mois après sa libération ou encore

Rome, Florence, Bologne, Ferrare, Milan et Brescia où une bombe a explosé sur la « piazza della Loggia » en 1974.

Nous saisissons, en guise de conclusion, que l'Histoire a besoin de repères, de points de référence efficaces pour les générations à venir. Le lieu peut par excellence servir cette cause. L'endroit où s'est déroulé un événement historique continue à exister malgré le temps qui passe. Quand l'Histoire laisse ses traces dans le temps, nous les retrouvons pour notre part, sur les lieux vécus ou visités qui les portent directement, à travers les monuments historiques et les musées, ou indirectement, grâce aux histoires racontées, grâce aux personnes rencontrées.

Dans les romans de notre corpus, les lieux ont une place éminente, un rôle important dans le cadre de la narration. Mais ce qui apparaît être également important est le changement de lieux, les voyages et les déplacements, en général, des personnages d'une ville à l'autre, de la province à la ville et inversement, ou d'un pays à l'autre. Ce sont précisément ces déplacements qui vont nous intéresser dans le chapitre qui suit.

### c) Le rôle des déplacements des personnages.

Le fait que beaucoup de personnages fictifs des romans de notre corpus voyagent, se déplacent ou même déménagent, constitue un trait caractéristique particulier. Ce thème sera traité dans la partie suivante du présent travail où nous analyserons les personnages de plus près. Pourtant, puisque dans la partie ci-présente, nous nous référons aux lieux vécus et visités dans ces romans, il nous est indispensable d'aborder ce sujet qu'est le changement de lieu sous plusieurs de ses formes (voyage, exil, déménagement ou autres).

Dans chaque roman il y a un lieu de référence, l'endroit principal où se déroule dans sa plus grande partie l'action de l'histoire racontée. Il y a donc le lieu qui sert de base stable pour les départs et les arrivées. Dans *Le siècle des labyrinthes*, c'est Héraklion, dans *Le renversement* c'est Odessa, dans *La flambée* c'est Athènes, dans *Le rire de l'ogre* c'est plutôt Paris, dans *Le retour* c'est plutôt Berlin, dans *Tout va bien* c'est Vienne alors que dans *GAP*, c'est un non-lieu en Italie couvert par le brouillard.

Dans un premier temps donc, il y a le cas des personnages qui voyagent. Ils voyagent afin, tout simplement, de visiter un autre endroit ; ils voyagent par curiosité, poussés par leur esprit d'aventure ou de recherche, ils voyagent pour découvrir et, pour également se découvrir eux-mêmes. Ainsi, Eleni dans *Le renversement* voyage, au cours du printemps de 1914, en Belgique depuis Odessa. C'est un long voyage qui la fait rêver :

« Odessa, Lviv, Cracovie, Prague, Frankfurt, Cologne, une semaine à Bruxelles. Trois nuits dans le train [...] une aventure, un voyage au bout du monde. », « Le Belgique, Bruxelles, ont accueilli Eleni et Giannis avec une fine pluie, ininterrompue, qui a duré une semaine [...]. Une image du ciel fermé, des nuages lourds au-dessus des collines toutes vertes, arrosent la terre sans cesse, des animaux qui paissent sans souci, des toits mélancoliques éparpillés dans la plaine ou serrés l'un contre l'autre dans la ville. » (*Renv*, p. 473)

Le voyage d'Eleni est un voyage réalisé pour le plaisir de visiter un endroit différent, de vivre, même pour un laps de temps très court, quelque part ailleurs que d'habitude. C'est à peu près le but du voyage de l'adolescent Paul dans *Le rire de l'ogre* qui part à Kehlstein, en Allemagne pour passer quelques semaines de vacances d'été :

« Revenant à ce moment de ma jeunesse [...], une seule image s'impose à mon souvenir, celle d'un chemin forestier qui traverse l'épaisseur des épicéas et des sapins, pour déboucher sur une vaste clairière inondée de lumière, et un petit lac où glisse le reflet rapide des nuages. / Pour atteindre ce chemin, il faut dépasser les derniers chalets de Kehlstein aux murs couverts de fresques édifiantes, puis gravir les lacets d'un sentier escarpé et sans ombre, jusqu'à la lisière de la forêt. » (*RdlO*, p. 19)

Ce sont des déplacements volontaires, des voyages choisis et effectués à la suite d'une décision et pour diverses raisons : le besoin de voyager à travers l'Europe occidentale tant admirée pour son progrès, comme pour Eleni ou les vacances d'été en Allemagne dans le cas de Paul qui apprend l'allemand à l'école ou encore, le cas de Peter adolescent dans *Le retour* (« Les vacances de mon enfance, je le passais chez mes grands-parents en Suisse. », *Lret*, p. 11) et d'Ingrid dans *Tout va bien* qui passait ses vacances d'enfant au lac Mondsee (« Mondsee. *Les Indes Noires*, il s'en souvient encore. L'auberge où Ingrid et sa classe étaient hébergées s'appelait Les Indes Noires », *Tvb*, p. 222). Une autre raison de voyager, illustrée par Paul dans *Le rire de l'ogre*, pourrait être uniquement la destination et sa signification personnelle, comme

la ville de Lyon où il a vécu son enfance ou encore sa signification historique comme c'est le cas du Vercors :

« À Lyon [...]. Je revois notre cour, nos fenêtres, et sur la façade de l'ancien atelier de mon père, les mots *Imprimerie moderne* sont à moitié effacés. », « Pourquoi le Vercors ? Pour moi bien sûr, le nom de cette montagne est associé à la Résistance, et au massacre dont on m'a parlé. » (*RdlO*, p. 191), « Le Vercors est un vaisseau spatial-temporel qui dérive à reculons, tantôt vers le sud, tantôt vers l'ouest, selon la force des vents et le mouvement des nuages. » (*RdlO*, p. 192)

De même, le voyage aux États-Unis que Peter effectue, dans *Le retour*, afin de rencontrer son père, a une signification strictement personnelle. Cela nous renvoie également à Carmelo dans *GAP* qui part de chez lui vers l'inconnu, à la recherche de son père et du front de la guerre en même temps :

« À l'aube, alors que la maison était emplie du souffle du dernier sommeil, il monta dans un train de marchandises qui se dirigeait vers le Nord, dans la gueule des Allemands, comme un dompteur qui glisse sa tête entre les dents d'un fauve ; rivalisant avec les Américains, qu'il précéda au mont Cassin, qu'il précéda à Rome, à Florence, six jours à Bologne, puis à Ferrare. » (*GAP*, p. 70)

Le déplacement pourtant n'a pas toujours pour objectif le divertissement, ou encore la satisfaction de la curiosité. Le voyage en Amérique, présent dans les romans de notre corpus, un voyage « à la mode » à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, est un voyage de rêve et d'espoir. Le but est l'immigration dans ce pays fascinant où tout est possible, où on devient riche et puissant. Dans *Le retour*, l'arrière grand-père de Peter a effectué ce voyage :

« Dans les années quatre-vingt-dix du XIX<sup>e</sup> siècle, son père, après qu'un glissement de terrain avait dévasté sa maison et son jardin, s'était dégoûté de la vie au village et, comme beaucoup de ses voisins, avait émigré en Amérique avec sa femme et ses quatre enfants. Il s'agissait que ceux-ci deviennent de bons Américains. Voyage en train jusqu'à Bâle, en bateau jusqu'à Cologne et de nouveau en train, en bateau et en voiture pour gagner Hambourg, New York, Knoxville et Handsborough : ces souvenirs racontent la majesté de la Cathédrale de Cologne alors récemment achevée, les vastes étendues de la lande de Lüneburg, l'océan calme ou démonté, le geste d'accueil de la statue de la Liberté et, une fois en Amérique, les rencontres avec des parents émigrés antérieurement, qui avaient réussi ou bien échoué. » (*Lret*, p. 22)

Dans *La flambée*, à un instant précis nous nous trouvons au port du Pirée d'où les bateaux partent pour l'Amérique :

« Quelqu'un en bonnet de marin, monté sur une caisse, appelait ou cherchait les noms de personnes d'une liste ayant comme destination le dernier espoir,

l'Amérique. À côté de lui une vieille bossue [...] vendait des tricots à ceux qu'allaient faire ce grand voyage et murmurait : "America, America...". » (*Flam*, p. 54)

Les personnages voyagent afin de trouver des solutions à leurs problèmes vitaux, afin de construire une vie meilleure. Dans *Le renversement* et dans *La flambée*, nous lisons comment ils se déplacent parfois pendant toutes leurs vies pour faire du commerce, c'est-à-dire pour gagner leurs vies au quotidien : leurs itinéraires les conduisent et parfois les installent pour longtemps, même pour toujours, à Trieste, Budapest, Bucarest, Galatzi, Braila, Smyrne, Istanbul, Odessa, Belgrade, Vienne, Thessalonique et ailleurs en formant et en renforçant ainsi la diaspora grecque étendue partout dans les Balkans et au-delà.

Sinon, ils se déplacent pour étudier dans un autre pays comme c'est le cas de Koliass dans *Le renversement*, qui étudie à Vienne et rencontre ainsi tous les mouvements artistiques et idéologiques de l'époque ou bien d'Andreas Papaoulakis, dans *Le siècle des labyrinthes*, parti d'Héraklion pour Athènes, puis la France, ou encore de Stefanos, dans *La flambée*, qui part d'Athènes pour Berlin afin d'étudier le Droit.

Tous les déplacements que nous avons vus jusqu'ici sont faits par choix, avec la volonté de leurs acteurs. Pourtant, les déplacements qui sont, directement ou indirectement, forcés ou imposés ne sont pas absents. C'est le cas d'Edoardo dans *GAP*, envoyé en Afrique pour défendre l'empire italien :

« En ce jour de gloire, 29 juillet 1940, alors qu'elle accompagnait à la gare son frère, qui partait pour l'Afrique, où il défendait l'Empire, tout le monde avait reconnu la fillette de l'affiche. » (*GAP*, p. 60)

C'est également le cas du père de Rossella, le secrétaire de la fédération qui prend la fuite à la suite des ordres donnés pour son exécution : « Il s'est donc réfugié à Milan, et ce grâce à l'aide des résistants de \*\*\* » (*GAP*, p. 95). Mais encore le déplacement douloureux est une autre conséquence des guerres, des changements de frontières, du pouvoir exercé. Des milliers de réfugiés venant d'Asie Mineure après la guerre des années de 1919 à 1922 se sont installés en Grèce, comme nous le lisons dans *Le renversement* et dans *La flambée*. Mais nous rencontrons également l'inverse : des Turco-crétois dans *Le siècle des labyrinthes*, qui devaient abandonner leur patrie, la Crète, à la suite de l'échange officiel des populations entre la Grèce et la

Turquie après la catastrophe d'Asie Mineure<sup>193</sup>. Ce sont également les réfugiés de la Russie et du Pont-Euxin à la suite de la révolution des bolchéviques en Russie, comme nous le lisons dans *Le renversement*, ainsi que les Grecs d'Odessa « priés d'abandonner la ville dans quarante-huit heures » (*Renv*, p. 497) à la suite du même événement.

Enfin, pour conclure cette première partie de notre travail, nous avons débuté notre réflexion sur des remarques théoriques et générales concernant le roman historique d'autrefois et de nos jours pour terminer sur les lieux où vivent les personnages fictifs des romans du corpus littéraire que nous avons choisi. Entre les deux, nous avons tenté de considérer la littérature en tant que reconstruction de la réalité ou, plus généralement, en tant que représentation d'une réalité possible, en examinant son rapport avec la connaissance historique et l'historiographie elle-même. Par la suite, nous avons commencé à approcher les romans qui constituent notre corpus à travers la notion du Temps. Nous nous sommes questionnés sur les événements historiques importants présents dans ces romans, sur la description de l'horreur qu'est la guerre ainsi que sur les questions sociales et idéologiques que soulève chaque époque concernée.

Notre itinéraire suit une direction très précise qui est celle du général et théorique au particulier, précis et décrit. En abordant en dernier les lieux vécus et visités par les personnages, nous approchons encore plus ce monde littéraire, autre que le nôtre, qui est le monde imaginé mais vécu par des gens inventés et, pour cela, très intéressants. Dans la partie qui suit nous allons alors tenter d'entrer dans le monde intérieur des personnages romanesques et voir comment ils agissent et réagissent face à l'Histoire et face à leurs propres vies, leurs problèmes, leurs inquiétudes, leur désespoir et leur espoir en même temps. Nous allons les laisser nous conduire à la recherche de leur identité, à la quête de leur propre place dans le monde.

---

<sup>193</sup> Selon le Traité de Lausanne signé en 1923 à la fin de la guerre gréco-turque d'Asie Mineure, des échanges de populations grecques et turques ont été imposés (1,6 million de Grecs ottomans contre 385 000 musulmans de Grèce).



## **DEUXIÈME PARTIE: L'agir des personnages.**

*« Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin, il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. »<sup>194</sup>*

### **1. Les personnages dans leurs époques.**

#### **Introduction**

Dans la première partie du présent travail nous avons tenté d'approcher des romans qui constituent notre corpus en examinant les deux dimensions spécifiques qui les caractérisent : celle du temps et celle de l'espace. Pour résumer, nous avons voulu décrire et définir l'époque pendant laquelle chaque roman se déroule ainsi que l'espace où chaque histoire se développe. Nous pourrions effectivement constater que notre approche a mis plutôt l'accent sur le contexte temporel et spatial des histoires racontées dans ces œuvres littéraires.

Nos remarques, développées dans la partie précédente sur le contexte historique (temporel et spatial) des histoires narrées, ont démontré qu'il s'agit à chaque fois d'une période historique délibérément choisie et d'un (ou plusieurs) endroits particulièrement significatifs pour cette période. Nous avons parlé des événements historiques de grande importance pour chaque pays ou encore pour le monde, nous avons dépeint le tableau d'horreur de la guerre, nous nous sommes demandés quels sujets préoccupaient alors les sociétés et nous avons montré comment le lieu de l'action déterminait chaque fois l'évolution de l'histoire et influençait l'impression générale créée.

---

<sup>194</sup> ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1961, p. 27.

En nous référant, par la suite, aux lieux des actions et en ajoutant la signification des déplacements et des voyages effectués par plusieurs personnages dans nos romans, nous avons atteint enfin une dimension plus humaine de ces œuvres, c'est-à-dire, tout simplement, nous avons découvert, enfin, les personnages fictifs. Le temps et l'espace ne pourraient nullement constituer un ensemble cohérent si la notion de l'action humaine manquait. En tant que notions concernant les conditions extérieures, celles-ci ne pourraient pas être soutenues sans une perspective interne. Autrement dit :

« Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur. »<sup>195</sup>

Le temps, et avec lui l'espace, n'est donc conçu qu'à travers le regard que les gens portent sur lui. Par conséquent, dans le monde littéraire qui nous intéresse ici, ce sont les personnages romanesques qui porteront ce regard nécessaire. D'ailleurs, dès qu'on parle de fiction, des représentations de la réalité et des romans historiques, on fait immédiatement référence à des personnages fictifs, des êtres humains inventés pour qu'ils vivent et agissent dans un contexte également fictif et imaginé. Donner la vie donc, à une époque et à un endroit, c'est précisément cela que signifie faire surgir et souligner ce que nous appelons *l'agir* des personnages. Les personnages d'un roman, pourrions-nous dire, constituent le maillon entre le temps, l'espace et la narration effectuée ; ils possèdent donc une force indispensable afin que la narration puisse avancer.

Reconnaissons, toutefois, que cela ne fut pas toujours le cas. Ce que nous nommons l'agir des personnages dans un temps historique précis, c'est-à-dire leurs choix, leurs initiatives, leurs désirs, leurs décisions et leurs actions comme autant d'éléments déterminants de la narration, directement ou indirectement liés à la réalité historique les entourant, est une réalité que nous devons partiellement au développement de ce genre littéraire que fut le roman historique tel que son « père », Sir Walter Scott, l'a fondé et fait évoluer :

« Ce qui manque au prétendu roman historique avant Walter Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps. »<sup>196</sup>, « Scott fait ainsi résulter ses figures importantes de l'essence de l'époque, il n'explique

---

<sup>195</sup> Immanuel Kant, *Esthétique transcendantale*, § 6b in : RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2004, p. 71.

<sup>196</sup> *Le roman historique*, p. 17.

jamais l'époque à partir de ses grands représentants, comme l'ont fait les adeptes romantiques du culte des héros. C'est pourquoi, elles ne peuvent jamais être des figures centrales de l'action. Car l'essence de l'époque ne peut apparaître comme un vaste tableau aux aspects multiples que si se trouvent figurés la vie quotidienne du peuple, les joies et les peines, les crises et les embarras de l'homme moyen. »<sup>197</sup>

C'est la vie quotidienne au milieu d'une époque passée qui nous intrigue particulièrement. Nous ne pourrions pas, par conséquent, en tant que lecteurs d'un roman, ne pas être curieux de ce qui concerne la place des personnages face à cette Histoire que nous avons déjà considérée comme l'Histoire fictionalisée. Encore une fois, Walter Scott est celui qui va installer sur la scène de l'œuvre littéraire de son époque les personnages qui, influencés par l'Histoire, se présentent en tant que ses acteurs ou ses victimes :

« Avec Scott, l'être humain apparaît comme un produit de l'histoire. Le peuple devient personnage central, force agissante. »<sup>198</sup>

Ou encore, comme Lukacs le décrivait dans son œuvre de référence *Le roman historique* :

« L'histoire est pour Scott d'une manière essentielle et directe : destinée du peuple. Il conçoit d'abord concrètement la vie du peuple dans une période historique donnée et c'est seulement à partir de là qu'il incarne une destinée du peuple dans des figures historiques et montre comment ces événements sont liés aux problèmes du présent. Il écrit donc à partir de l'expérience vécue du peuple lui-même, à partir de l'âme du peuple, non pas simplement *pour* le peuple. »<sup>199</sup>

Et encore :

« A la différence du héros épique, le personnage romanesque est celui, seul et nu, qui descendra bravement dans cette arène qu'est le monde, avec tous les risques que cela comporte. »<sup>200</sup>

Grâce à Scott, le peuple, les gens communs deviennent des personnages littéraires et prennent enfin conscience de leur état, de leur place face aux événements historiques et la puissance que ceux-ci exercent inévitablement et souvent d'une façon agressive sur eux. Lukacs, en traçant le portrait de ces nouveaux héros qui suivent le grand événement de la Révolution Française, écrit :

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>198</sup> *Le roman historique, Récit et histoire*, p. 72.

<sup>199</sup> *Le roman historique*, p. 322.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 3.

« Ce dont auparavant seuls des individus isolés, le plus souvent d'esprit aventureux, faisaient l'expérience, à savoir une connaissance de l'Europe, devient en cette période l'expérience de masse de centaines de milliers, de millions de gens. / Il en résulte la possibilité concrète pour des hommes de comprendre leur propre existence comme quelque chose d'historiquement conditionné, de voir dans l'histoire quelque chose qui affecte profondément leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement. »<sup>201</sup>

Des « existences historiquement conditionnées », c'est alors ainsi que nous pourrions décrire les personnages de ce type de romans. Et c'est précisément cet impact des grands événements historiques sur les mobiles qui ont poussé les hommes à agir et réagir d'une certaine manière, aux temps passés, qui nous intéresse profondément. Ce qui est donc captivant, c'est de souligner le contact, les rapports entre les deux mondes, historique et subjectif. Dès la naissance du roman historique, l'accent est mis précisément sur cette interaction :

« Scott comme Tolstoï ont créé des êtres dans lesquels le destin personnel et le destin socio-historique sont très étroitement liés de telle sorte que certains aspects importants et généraux du destin du peuple s'expriment *directement* dans la vie personnelle de ces personnages. [...] Par l'expérience personnelle ces caractères viennent en contact avec tous les grands problèmes de l'époque, se lient organiquement avec eux et se développent nécessairement à partir d'eux, sans perdre leur personnalité, ni le caractère immédiat de cette expérience. »<sup>202</sup>

L'accent est donc dorénavant mis sur l'action humaine. C'est la présence de l'homme et l'expérience vécue qui nous intéressent. Sans la véritable existence humaine, dans le sens de l'intégration vraisemblable des personnages au contexte historique choisi pour eux, celui-ci serait nu et infertile. Autrement dit, nous acceptons qu'un individu, considérant comme tel même le personnage artificiel d'un roman, appartient, volontairement ou non, à un certain et unique schème spatio-temporel qui inévitablement le contient et détermine partiellement son itinéraire dans la vie.

Précisément, en ce qui concerne le roman historique en particulier, pour « faire apparaître les hommes comme des enfants concrets de leur temps »<sup>203</sup>, il est impératif de révéler les relations réciproques entre le monde intérieur des hommes et les conditions sociopolitiques et économiques qui les entourent. Et pour démontrer ces relations d'une manière efficace, il ne faudrait pas réduire l'importance d'une

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 41.

représentation du contexte historique détaillée et fidèle. Personnages et contexte s'unissent donc dans un ensemble nécessaire dans le but de nous fournir une image complète et cohérente d'un monde autre que le nôtre.

L'invention des personnages afin d'incarner, de donner la vie à une époque et d'habiter une ville ou un village, pourrait facilement apparaître comme une tâche libérée des limites temporelles ou spatiales et ouverte à tous les chemins où l'imagination de l'écrivain le conduirait. Cependant, c'est précisément sur ce point que se trouve le piège : pour que le récit soit vraisemblable, pour que le lecteur ait réellement l'impression d'être transféré dans un autre temps ou un autre lieu que le sien, pour que la narration présente cette fidélité exigée dans le cas des romans qui traitent de l'Histoire, les êtres humains alors imaginés doivent nous persuader d'une vérité possible. Nous avons besoin de croire qu'ils pourraient effectivement exister réellement. Ainsi, tout élément romanesque dévoilant une action humaine, comme par exemple les dialogues, les monologues narrativisés et les descriptions des figures littéraires, fournit immédiatement à la narration la *vraisemblabilité* dont elle a besoin. Autrement dit, comme Lukacs écrivait :

« L'inclusion de l'élément dramatique dans le roman, la concentration des événements, la plus grande importance du dialogue, c'est-à-dire du débat direct dans la conversation des contraires qui se heurtent, sont intimement liés à la tentative de figurer la réalité historique telle qu'elle était réellement, de sorte qu'elle pût être humainement authentique et pourtant susceptible d'être revécue par le lecteur postérieur. »<sup>204</sup>

Donc, à travers les romans de notre corpus, nous suivons les vies de divers personnages, souvent très différents entre eux, en prenant toujours en compte la présence continue de l'Histoire ainsi que la description chaque fois d'une époque précise. Ce qui est intéressant pourtant est d'étudier si et à quel degré ce contexte historique détermine les vies des personnages fictifs ou s'il sert tout simplement de fond d'action pour la narration.

#### a) Le contexte historique : rôle décisif ou fond d'action ?

Les romans qui constituent le corpus de ce travail, en dépit de leurs origines diverses et de leurs différences générales, sont tous traversés par un axe thématique

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 42.

central, celui de la présence de l'Histoire. Cet axe les unit et nous donne la possibilité de les comparer afin de faire surgir leurs similarités ainsi que leurs spécificités. Nous admettons, dès le départ de nos recherches, que l'Histoire y est constamment présente. Ce qui n'est pas toujours clair est de savoir si, en tant que contexte historique de l'histoire racontée, elle joue un rôle décisif dans les vies des personnages fictifs ou bien si elle sert tout simplement de fond à l'action, de décor nécessaire pour encadrer les vies romanesques.

Nous n'allons pas répondre à cette question immédiatement. Pour l'instant, ce qui est intéressant, c'est de démontrer la relation entre les personnages et l'Histoire dans chaque roman abordé séparément. Dans les romans grecs de notre corpus (*Le renversement*, *La flambée* et *Le siècle des labyrinthes*) les personnages fictifs sont totalement intégrés dans leur époque c'est-à-dire que toute leur présentation et description par le narrateur se fait en parallèle avec celle du contexte historique. La relation entre personnages et contexte historique est étroite et, comme nous le montrerons dans la suite de notre travail, elle est marquée par une forte interaction entre les deux. Comme Themelis, l'auteur des romans *Le renversement* et *La flambée*, le décrit dans une interview, les héros et les sociétés vont de pair :

« Les changements historiques et sociaux viennent sur l'avant-scène d'une façon plus intense et forcent les héros à les poursuivre, à les affronter et à prendre des décisions. »<sup>205</sup>

Autrement dit, les personnages fictifs, dans tous les trois cas, vivent dans une époque perturbée et historiquement très chargée. Et les événements historiques ne se trouvent pas simplement en toile de fond du récit mais au contraire en son centre. Nous constatons que l'actualité sociopolitique accompagne les vies des personnages. Nous lisons dans *La Flambée* par rapport au personnage d'Aristea :

« Quand Patras a plongé dans la catastrophe du raisin, détruisant des fortunes et familles entières, elle a fait un riche mariage en décembre '93 et en plus avec un Athénien [...]. Les jours avant son mariage, elle ne l'oubliera jamais, on entendait ce fameux "Malheureusement, nous sommes en faillite". Même si ce damné Tricoupis, comme l'appelait son père, a fait crouler la Grèce sous les dettes, les affaires de Diamantis prospéraient. » (*Flam.*, p. 12)

Souvent les personnages sont donc décrits et présentés en parallèle des événements historiques qui interviennent pendant leurs vies. Dans *Le siècle de*

---

<sup>205</sup> Extrait d'entretien de Nikos Themelis avec Mairi Papagiannidou, *To Vima*, 9 juillet 2000, section « Livres », disponible sur [www.tovima.gr](http://www.tovima.gr), p. 1 [Εφημερίδα *Το Βήμα*, «Νίκος Θέμελης», συνέντευξη στη Μαίρη Παπαγιαννίδου, 9 Ιουλίου 2000, ένθετο «Βιβλία», σ. 1] (traduction personnelle).

*Labyrinthes*, pour donner encore un exemple, le narrateur nous fait connaître la famille Kalokairinos en se référant en même temps aux circonstances historiques de son époque : nous lisons que cette famille a toujours été bénéficiaire par rapport aux autres familles de Crète puisqu'il était su qu'elle était originaire des îles ioniennes alors non occupées par les Ottomans. Leur ancêtre qui fut le premier à s'installer en Crète « est arrivé sur l'île pendant la Grande Révolution qui, d'un côté, a créé l'État grec et, de l'autre côté, a laissé la Crète aux mains ottomanes » (*SdL*, p. 15).

Les conditions historiques et sociopolitiques sont donc décrites minutieusement ; les héros passent souvent au second plan devant l'importance du contexte historique. De fois, nous avons l'impression que les vrais protagonistes de la narration sont les événements historiques et que les personnages sont ici juste pour nous les faire connaître. Nous rencontrons, par exemple, régulièrement le motif d'un café ou d'une réunion, où un débat politique se déroule entre les personnages ou juste devant leurs yeux. Dans ces cas, les voix narratives servent plutôt de moyens pour que les lecteurs soient informés sur le cadre sociopolitique de l'époque. Prenons, par exemple, une scène du *Renversement* où Thomas, un des personnages principaux, se rend dans un café :

« Il a senti le besoin de s'arrêter, de faire une pause. Le temps d'un café. Il descendait d'habitude les après-midi au café « Alambra », quand il en finissait avec ses travaux. [...] Il y avait une table autour de laquelle la conversation s'était déjà enflammée [...]. » (*Renv.*, p. 176)

Ou encore, au début du roman, la réunion des hommes de rigueur de la petite ville de Siatista chez Évangelos, afin qu'ils discutent de nouvelles concernant leur société :

« Les premiers à parler ont abordé le sujet de la résignation du Patriarche. Cela faisait longtemps que l'Empire ottoman voulait le renverser. [...] D'autres ont dit que le danger n'était pas l'Empire ottoman [...]. Que le nouvel ennemi était la Bulgarie. Les Bulgares qui voulaient de toute manière possible descendre vers le Sud. [...] Ils ont également parlé de la Russie, de l'Autriche-Hongrie, des autres Grandes Puissances [...]. » (*Renv.*, p. 85-86)

Les personnages (principaux ou secondaires) prêtent alors très souvent leur voix à l'Histoire et à ses grands événements. C'est comme si leur vie personnelle ne peut pas être, au moins partiellement, indépendante du contexte historique. Dans le roman de Rhéa Galanaki, par exemple, le « drame » de l'Histoire l'emporte souvent sur les vies individuelles des personnages. Nous avons l'impression que tout acte des

personnages et tout instant de leur existence doit être entouré des nouvelles concernant les événements politiques de l'époque :

« Un garçon qui distribuait les journaux locaux s'est mêlé à eux, diffusant les titres du jour : "Incessant recul des Allemands !... Des armées japonaises en combat avec les bolchéviques à Vladivostok !... Le prix du raisin !..." [...] Andréas [...] a jeté un coup d'œil aux titres » (*SdL*, p. 94)

Nous pouvons trouver plusieurs exemples comme ceux-ci dans tous les romans de notre corpus, même dans ceux que nous appelons, dans la première partie, les romans européens (non grecs). La différence entre les deux groupes d'œuvres littéraires (le grec et l'europpéen) est que, dans les secondes, l'intégration des personnages dans leurs époques ne les concerne pas tous au cours de la narration. Il y a ceux qui lient directement leurs vies au contexte historique mais, en même temps, il y a également ceux dont les vies personnelles sont présentées clairement séparées des événements les entourant. Dans le roman d'Arno Geiger, par exemple, le personnage de Richard, le grand père de Philippe, apparaît intimement lié à l'Histoire :

« Tandis que Frieda sert le café, Richard se remémore le déroulement des faits : Le 12 et le 13 mars dernier, les troupes allemandes ont envahi l'Autriche » (*Tvb*, p. 88)

De plus, dans le même roman, quand nous nous trouvons dans la maison de Richard et d'Alma nous sommes souvent renseignés des nouvelles en écoutant la radio. Le narrateur choisit de nous transcrire ces écoutes fidèlement :

*« Entre Moscou et Vienne règne la plus totale confiance. La voie choisie depuis 1955 est la bonne. Notre politique de la neutralité doit s'affirmer tout particulièrement en ces temps de conflits internationaux. Une voiture piégée bourrée d'explosifs fait 14 morts à Beyrouth. [...] Nouvelle victoire des troupes de Khomein. Saddam Hussein verrait d'un bon œil l'entrée en guerre de l'Égypte aux côtés de l'Irak. Les têtes changent au Comité central. Youri Andropov élu lundi secrétaire général du Parti communiste. Dans la province yougoslave majoritairement peuplée d'Albanais les troubles ont repris (nous l'apprenons à l'instant). Manifestations pour une république autonome du Kosovo. L'Etat injecte 18,4 milliards de schillings pour les retraites. Les coûts hospitaliers grèvent lourdement le budget. »* (p. 46)

Ce qui est important de souligner dans le cas du roman de Geiger, est le fait que les personnages qui maintiennent constamment cette connexion avec les événements de leur époque sont ceux qui viennent plutôt d'un temps passé. Si nous séparons tous les personnages de *Tout va bien* en trois générations différentes, ceux auxquels nous nous référons actuellement appartiennent à la plus vieille. Plus le temps



passé et plus les générations changent, nous remarquons que l'intérêt pour le contexte sociopolitique s'affaiblit.

Ainsi, dans le roman de Bernhard Schlink, le personnage principal, qui appartient plutôt à une nouvelle génération qui n'a pas vécu la guerre, reproduit, vers la fin, les grands événements historiques intervenus pendant sa propre vie, en admettant pourtant, comme nous allons le commenter plus tard, que sa place face à cette Histoire n'a pas été active ou consciente :

« Je me rappelai l'insurrection du 17 juin 1953, l'érection du Mur le 13 août 1961, le soulèvement de Hongrie, la crise de Cuba, l'assassinat de Kennedy, le premier homme sur la Lune, les Américains fuyant Saïgon, le putsch de Pinochet, Nixon quittant la Maison-Blanche, l'accident du réacteur de Tchernobyl. » (*LRet.*, p. 217)

Nous avons montré, à ce point de notre analyse, que la présence de l'Histoire dans ces romans n'est pas toujours éprouvée de la même manière. Ce qui change effectivement d'un roman à l'autre ainsi que d'un personnage à l'autre, c'est l'impact de cette présence sur les vies individuelles des personnages fictifs, sur leurs propres choix. Dans la majorité des cas, elle apparaît déterminante. En suivant les vies personnelles des protagonistes, nous constatons que, le plus fréquemment, l'Histoire occupe une place essentielle quant à leurs destins. Le contexte historique marque les personnages et définit souvent leurs sentiments, leurs réactions ainsi que la construction de leurs mondes intérieurs même s'ils n'en sont pas conscients. Ce même contexte d'ailleurs, comme nous le décrirons à la suite de ce travail, joue un rôle indispensable à la construction également de leur identité.

Themelis, quand il parle des personnages de ses livres, précise que :

« Tous les personnages sont des personnes du quotidien. Chacun d'eux est le produit de son lieu de naissance, de la société dans laquelle il a grandi, du monde, des expériences qu'il a vécues. »<sup>206</sup>

Nous constatons donc plusieurs fois, dans les romans de notre corpus, le poids des conditions historiques, telles qu'elles sont définies par l'époque, le lieu et la société chaque fois, sur les vies des personnages, tant au niveau de leurs décisions et actions qu'au niveau de leurs mondes intérieurs, de leurs psychismes, de leurs sentiments et pensées.

---

<sup>206</sup> *Idem.*

Dans *Le Renversement*, tout d'abord, la Grèce sous l'occupation ottomane laisse peu de perspectives au peuple. Nous suivons donc la tendance inévitable de ses habitants à partir, à s'éloigner d'un pays qui ne peut rien leur offrir et à s'installer à l'étranger en espérant une vie meilleure. Ils deviennent alors des émigrés, en créant des communautés grecques dans les grandes villes des Balkans. Cependant, ce qu'il est important de souligner, c'est leur tristesse chaque fois qu'ils pensent à leur pays. Leur terre natale leur manque et cela suffit à démontrer comment les « jeux » de l'Histoire peuvent changer l'orientation des vies humaines. Cet exil indirectement obligatoire et imposé nous renvoie au roman de Schlink où le grand-père de Peter, le personnage central, parle du « mal du pays » dont souffraient les membres de sa famille émigrés d'Allemagne en Amérique dans les années 1890 :

« Les émigrés s'en sortaient, mais ne trouvaient pas le bonheur. Ils avaient le mal du pays, maladie qui peut être mortelle. » (*LRet.*, p. 23)

Pourtant, pour les personnages du *Renversement*, le « mal du pays » ne fut pas mortel. Comme nous allons l'analyser par la suite, ils présentent une capacité unique à fonder des nouvelles racines, d'une vraie vie pleine de sens sur le lieu de leur installation. Ainsi, Eleni et Thomas s'installent à Odessa et créent une famille grâce à la sérénité et la sécurité que le sentiment d'être chez eux leur offre, sans bien sûr oublier pour autant leur origine. Nous dirions qu'ils arrivent à trouver dans leurs cœurs et dans leurs pensées la place pour deux patries : celle de leur origine et celle qui leur a offert la possibilité d'un nouveau début. C'est pour cela que nous ne soupçonnons nullement la nature tragique pour le peuple d'Odessa de l'événement qui a obligé les Grecs de la ville à l'abandonner pour toujours. Quitter le lieu qui a nourri leurs espoirs, où ils ont créé leurs vies, donné naissance à leurs enfants et construit leurs maisons. Eleni, personnage principal du *Renversement* suit les événements :

« Dans la même semaine, au Consulat, un jeune diplomate annonça que tous les Grecs d'Odessa devaient quitter la ville dans les quarante-huit heures. Pendant les jours qui suivirent, elle vit, les Grecs d'Odessa paniqués, affolés, descendre au port en gémissant, embarquer et grimper sur n'importe quel bateau apparaissant. [...] Elle eût un avant goût de la réalité d'un autre renversement, d'un monde expulsé, qu'elle n'avait jamais imaginé. » (*Renv.*, p. 497)

Il s'agit d'un exemple démonstratif de la puissance que l'Histoire peut exercer sur les destins humains. Les guerres, les désaccords et la haine de ceux qui ont le pouvoir entre leurs mains, comme habituellement dans l'histoire mondiale de

l'humanité, ne posent pas de questions aux peuples. Les gens ordinaires, la population, dans un sens élargi, subissent les conséquences alors que leurs désirs, leurs besoins personnels, leurs projets pour l'avenir n'intéressent personne d'autre qu'eux-mêmes. Leurs itinéraires sont prédestinés et leurs chemins pleins d'obstacles. Nous lisons au sujet de l'arrestation de Hanna, une juive d'Odessa, voisine de la famille de Thomas dans *Le Renversement* :

« Hanna était institutrice, elle croyait aux droits de la pluralité, pour ceux qui vivaient dans la misère sans la mériter. Elle parlait du besoin de justice, des droits des peuples afin qu'ils puissent coexister paisiblement dans l'Empire. » (*Renv.* p. 264)

La tragédie de la persécution est une expérience commune dans ces romans, soit vécue par certains personnages, soit mémorisée ou commentée par d'autres. Dans *Le retour*, la mère de Paul lui décrit l'exode violent de sa famille de Breslau :

« Lorsque Breslau fut déclarée forteresse, il fut tout de même autorisé à en sortir avec Maman. Lors de leur exode, ils furent tués par les tirs d'avion à basse altitude. [...] Le pire, ça a été la piste. Soulever, se faire commander, engueuler, insulter. Jamais je n'oublierai le bruit des avions et des mitrailleuses : ce bourdonnement, ce bruit de scie, de rafales, de sifflements. » (*LRet.*, p. 205-206)

La guerre et la haine qu'elle provoque chez les gens jadis innocents et paisibles traite les êtres humains comme s'il s'agissait d'êtres impuissants. L'image d'Edoardo, que nous avons déjà vue dans la partie précédente, partant pour l'Afrique afin de défendre l'Empire dans *GAP* en fait la preuve :

« En ce jour de gloire, 29 juillet 1940, alors qu'elle accompagnait à la gare son frère, qui partait pour l'Afrique, où il défendait l'Empire, tout le monde avait reconnu la fillette de l'affiche. [...] Puis Edoardo était revenu. Vieilli de mille ans en une seule année, le corps amaigri par la dysenterie, secoué par la malaria. / Le crâne chauve, les poignets aussi fins que les roseaux du fleuve, ses yeux bleus trop grands dans un visage soudain trop petit, quand son sourire fut remplacé par le rictus des spasmes. » (*GAP*, p. 60-61)

Victimes de leur temps, les hommes vivent l'horreur malgré eux. Dans *Tout va bien*, pour donner un autre exemple, l'équilibre est perturbé pour longtemps dès l'instant où les troupes allemandes envahissent l'Autriche. La famille de Richard et Alma, une famille représentative du pays, nous montre comment les nouvelles conditions ont changé dramatiquement la réalité des personnages :

« Le 13 mars, la veille de l'envahissement du pays par les troupes allemandes, les policiers sortirent Richard du lit et l'emmenèrent au commissariat de la Lainzer Strasse. [...] Il y passa plusieurs heures en garde-à-vue, si l'on veut,

ce qu'il ressentit comme une menace, dans une cellule littéralement pleine à craquer et où l'on se disputait continuellement. Les communistes s'en prenaient aux chrétiens-sociaux, les chrétiens-sociaux aux sociaux-démocrates et les sociaux-démocrates aux communistes, chacun accusant l'autre d'être responsable du naufrage du pays. La très chère patrie. » (*Tvb.*, p. 70-71)

De plus, dans le même roman, nous voyons comment les combats de Vienne qui ont suivi l'invasion allemande en Autriche ont marqué pour toujours le monde psychique du personnage de Peter, soldat autrichien jeté sur le champ d'une guerre dont les causes s'opposaient à sa jeunesse et à son innocence :

« D'un seul coup il oublie tout cela et se réjouit d'être encore en vie. Il cherche une position plus confortable. En dépit de son bras blessé, il s'enveloppe plus chaudement dans la couverture de la Wehrmacht qu'un des soldats ukrainiens lui a donnée avant que le bateau n'appareille. Il regarde au ciel, où vont les morts et où il n'y a toujours pas la moindre lueur. [...] Parfois l'écho sonore des pas des soldats enveloppés dans leurs manteaux rigides de crasse, ils montent la garde et leurs yeux épient sans relâche dans le rien. De temps en temps des bruits de crosse, quand ces mêmes soldats posent leurs fusils, ça retentit pareil, tout près de l'oreille de Peter, comme si le monde était creux comme une boîte de thé. » (*Tvb.*, p. 140)

Le drame des peuples en raison des guerres, de leurs origines et de leurs idéologies est omniprésent dans la majorité des romans de notre corpus. La persécution des Grecs de la Russie et du Pont-Euxin dans *Le Renversement* nous renvoie aussi aux réfugiés de l'Asie Mineure dont la misère choque le personnage de Stefanos dans *La Flambée* :

« Stefanos entendait pour la première fois, avec autant de détails, la description de la réalité des réfugiés, de la pauvreté, de la faim, des maladies, de l'humiliation de la dignité humaine, mais encore de la volonté, de la persistance d'un monde de ne pas se résigner ; De survivre, de recommencer, de s'établir, de progresser. » (*Flam.*, p. 514)

Un autre exemple démonstratif de l'effet qu'exerce l'Histoire sur les sentiments et les vies des personnages est celui de Dimitrakis dans le même roman. L'écriture de son journal personnel, une caractéristique qui lui est propre, est révélatrice de ses pensées et de la place que prend l'Histoire dans son esprit :

« Il a écrit ses pensées et ses sentiments face au siècle qui venait de passer, face à tout ce qu'il croyait l'avoir marqué pendant les dernières années, ses insuffisances et encore les étapes qui préparaient le monde du siècle nouveau. Le poids de la défaite de '97 et le Concert Européen des Grandes Puissances qui décidaient ou influençaient le cours du monde. [...] et la Grande Idée ainsi que le chagrin de sa mère pour la libération de la Crète. » (*Flam.*, p. 89-90)

Dimitrakis n'est pas le seul personnage des romans de notre corpus à écrire ses pensées et ses impressions. Un autre tient également son propre journal mais lui, il le fait en temps de guerre. Le docteur Lafontaine dans *Le rire de l'ogre* se sent incapable face à cette réalité horrible qui est devenue la sienne, tout simplement, comme si c'était naturel. Le poids de son époque pèse lourdement sur lui et il se demande l'impact qu'il aura sur son avenir :

« Si jamais je reviens vivant de cette guerre, si... et même si je ne reviens pas, parviendrai-je à préserver un peu de moi-même, un fragment de passé, une chance d'avenir, une bribe de dignité humaine, une miette de sens ? » (*RdlO*, p. 44)

Moritz, le compagnon de guerre du docteur Lafontaine, complète ces inquiétudes avec son attitude :

« Moritz sue et souffle. Chaque homme englué dans sa peur. Chaque soldat noyé dans son propre mutisme, sa guerre intime, elle-même perdue dans l'étendue affolante de la guerre totale. » (*RdlO*, p. 107), « Parfois, Moritz laisse ses mains retomber au bout de ses bras engourdis. Chargeur vide, mémoire pleine. Effets de la guerre sur un brave type. Moritz rêve pathétiquement de vider le vide. Lafontaine, lui, rêve de s'user jusqu'à la corde, de s'abolir à force de recoudre, cautériser, amputer, de sauver vaille que vaille des restes d'existences. » (*RdlO*, p. 111)

La puissance du facteur historique sur un peuple est tellement déterminante qu'elle conduit sans pitié les hommes à agir les uns contre les autres, elle renverse tout équilibre antérieur et abrutit toute existence. La guerre civile en est la preuve. Dans *Le Siècle des Labyrinthes*, Sifis, personnage principal, réfléchit sur les atrocités des hommes en nous prouvant que la réalité ne le laisse nullement indifférent :

« Il ne suffisait pas d'avoir le même sang, une vie commune, Sifis s'est corrigé, des frères se sont tués entre eux pendant la dernière guerre civile. » (*SdL.*, p. 218)

Cependant, ce n'est pas seulement l'Histoire, telle qu'elle est formée par les événements ou les conditions sociopolitiques, qui influence les vies humaines. C'est le contexte historique dans son sens le plus large, c'est-à-dire également les mœurs, la mentalité, la construction sociale d'une époque qui jouent un rôle significatif. Souvenons-nous de la place des femmes décrite notamment dans *Le renversement* où nous nous rendons compte de la grande difficulté ou, plus précisément, de l'incapacité d'une femme à choisir sa vie, à décider pour elle-même. Eleni, marquée pas son besoin inhérent de liberté et d'indépendance, une fois enceinte sans être mariée, est

obligée de partir loin de sa ville. Son état n'est pas acceptable pour la société ni même pour sa propre famille :

« Éleni, la fille d'Évangelos, jeune connue et courtisée, gracieuse et avec une dot digne, prenait maintenant ses propres risques. Elle coupait tout ce qui l'avait liée à sa famille et jetait son nom aux vautours de la petite société qui la traquaient. » (*Renv.*, p. 119)

Jusqu'à maintenant nous avons traité des personnages plutôt en tant que victimes du contexte historique et moins en tant qu'êtres tenant eux-mêmes un rôle actif face à lui. À l'exception des personnages du *Renversement*, au sujet desquels nous avons souligné l'effort de créer à nouveau leurs vies malgré les circonstances, en général nous avons présenté les héros fictifs comme des pions sur l'échiquier de l'Histoire. Insister uniquement sur ce constat généralisant et ne pas approfondir notre problématique serait une erreur. Ce serait comme si nous acceptions qu'en réalité l'Histoire ne soit pas faite par les hommes mais par des forces extérieures à eux. Bien sûr, quand les personnages sont des gens communs, impuissants face au pouvoir, nous ne pouvons suggérer non plus qu'ils fassent l'Histoire.

La conclusion est simple : les personnages venant du peuple subissent le passage de l'Histoire et les circonstances qu'elle impose à chaque fois mais, en tant qu'êtres humains, même fictifs, ils ne perdent pas leur instinct de survie. Ils reconnaissent leur faiblesse face aux facteurs extérieurs mais ils n'admettent pas que leur présent ou, encore plus, leur avenir soit prédestiné. En bref, ils n'abandonnent pas la vie. Ils continuent à rêver, à espérer, à faire de projets, à souhaiter, à demander et à vouloir changer leurs vies. Ils ne s'abandonnent pas à un fatalisme passif et ne fonctionnent pas « comme objets d'énoncés, mais comme sujets doués d'autonomie »<sup>207</sup>.

Les personnages, en tant que sujets autonomes, sont donc désormais considérés comme acteurs et non pas simplement comme observateurs extérieurs et passifs de la réalité. Ils subissent assurément l'impact des grands événements historiques et du contexte sociopolitique mais ils ne demeurent nullement de simples spectateurs. N'oublions pas que « l'événement, dit l'argument, arrive simplement ; l'action, en revanche, est ce qui fait arriver »<sup>208</sup>. Les héros fictifs donc, en tant

---

<sup>207</sup> HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 10.

<sup>208</sup> RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, coll. Points « L'ordre philosophique », Paris, 1990, p. 79.

qu'êtres humains possibles appartenant à un certain peuple, n'ont pas le pouvoir direct et efficace de détourner un événement. Ils ont cependant la puissance d'agir, de faire que quelque chose arrive.

Les personnages d'une littérature contemporaine, appartenant au passage du XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, ne pourraient pas figurer comme des êtres immuables, tels que les Lumières les auraient considérés. Déjà, l'art romanesque, d'après la Révolution française et le nouvel humanisme fondé, suit des exigences différentes. L'homme n'est plus uniquement le produit de l'Histoire mais devient plutôt le produit de sa propre attitude et réactivité face à l'Histoire. A partir de l'époque de Walter Scott, pour en revenir au temps de la naissance du roman historique, l'Histoire ne constitue plus un « simple réservoir de matériaux décoratifs »<sup>209</sup>. Ainsi, le personnage de fiction utilise ces matériaux alors décoratifs afin d'évoluer, de se développer et de se construire complètement. Il éprouve une volonté de surpasser son statut de personnage tout à fait fictif et de donner l'impression d'être un sujet historique de l'époque, un sujet qui a réellement existé.

La tendance constatée donc, dès la naissance du roman historique, de mettre en avant le personnage, de lui donner un rôle d'acteur et ne pas le cacher derrière le décor, de lui donner une identité propre à lui comme s'il s'agissait d'un être réel, s'accroît davantage au cours du XX<sup>e</sup> siècle pendant lequel l'individu, en tant que sujet historique, cherche plus intensivement que jamais à se définir, à trouver sa place dans le monde. Et les romanciers ne pouvaient pas ne pas se rendre compte de cette réalité, de ce besoin éprouvé par l'homme moderne de ne pas simplement avoir conscience de son existence dans le monde mais, plus encore, d'y appartenir et d'y participer. Le changement de la notion de l'individu, tel que nous l'avons démontré dans la partie précédente, se reflète donc dans l'acte de la fiction.

Le passage à l'acte se présente donc en tant que besoin inné des personnages. Souvenons-nous de la notion de la *vita activa* telle que Hannah Arendt l'a décrite dans son œuvre *La condition de l'homme moderne* : l'homme se définit, se place dans le monde et se maintient en percevant son existence à travers ces trois activités : le travail, l'œuvre et l'action :

« Je propose le terme de *vita activa* pour désigner trois activités humaines fondamentales : le travail, l'œuvre et l'action. Elles sont fondamentales parce que chacune d'elles correspond aux conditions de base dans lesquelles la vie

---

<sup>209</sup> *Le roman historique*, p. 4.

sur terre est donnée à l'homme. (...) La condition humaine du travail est la vie elle-même. (...) La condition de l'œuvre est l'appartenance au monde. L'action, la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière, correspond à la condition humaine de la pluralité, au fait que ce sont des hommes et non pas l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde. »<sup>210</sup>

Les personnages de fiction ne pourraient pas rester indifférents face à cette réalité. Nous reviendrons pourtant sur la signification de ce constat dans le chapitre suivant où nous ferons référence à l'identité narrative et la façon dont elle se construit. Ce qui est intéressant d'étudier dès maintenant, c'est la fragilité, la nudité et l'insignifiance de la vie humaine sans l'action, même si nous parlons de vies inventées par un romancier.

Pour revenir aux personnages de notre corpus, nous suivons leurs efforts pour créer leurs vies, se sentir forts et utiles et surmonter les obstacles du temps historique. Surtout les personnages du *Renversement* et de *La Flambée* cherchent constamment à construire leur présent et leur avenir en dépit des guerres, persécutions et une ambiance souvent agressive contre tout genre de recommencement. Ils voyagent, ils se déplacent sans hésitation en quête d'une vie meilleure, d'une vie pleine de sens. Dans le *Renversement*, notamment au début du roman, nous rencontrons des personnages qui traversent les Balkans en faisant du commerce :

« Thomas de Zagori commerçant de cuirs, d'étoffes et d'objets en argent, en coopération, depuis plusieurs années, avec Évangelos, le commerçant de fourrure de Siatista, avec leur propre collaborateur à Braila, afin de contrôler leurs affaires, des Carpates à la Russie, était avant tout connu pour son honnêteté. » (*Renv.*, p. 44)

Ils travaillent dans des circonstances pas toujours évidentes, et même souvent dures, pour assurer la survie de leurs familles. Mais ce n'est pas seulement une question de survie. Il s'agit plus encore d'une question de progrès, d'amélioration des conditions de vie, de réalisation des rêves et de participation à l'avancement et au développement de leur pays :

« Ils ont dit, et se sont mis d'accord, que le premier souci qui devrait concentrer les efforts et l'argent, devrait être l'éducation. Pour une éducation qui fournit langue, foi, conscience, qui fournit connaissances et dignité. » (*Renv.*, p. 87-88)

---

<sup>210</sup> ARENDT Hannah, *La condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 1961 et 1983, p. 41.



Thomas, le personnage qui a réussi à s'établir une nouvelle vie à Odessa et à offrir à sa famille une richesse rare pour le peuple grec de l'époque, analyse la contribution éventuelle de chacun dans leur lutte pour renforcer la Grèce :

« Il n'est pas possible d'avoir une Grèce libre et puissante, sans la confiance en soi de chacun de nous, si nous ne croyons pas avant tout en nous-mêmes, à notre travail et progrès personnel. [...] Si la Grèce est uniquement le fruit de notre faiblesse et de notre incapacité, alors elle restera une Grèce faible, incapable. Puisque elle est notre miroir et pas l'inverse. » (*Renv.*, p. 414-415)

Dans ces romans, nous rencontrons alors des personnages qui, en se rendant compte de la réalité historique et des difficultés que celle-ci impose et en reconnaissant les circonstances contradictoires, forment et modifient leurs propres réalités sans permettre à l'Histoire de les vaincre. Pourtant, nous rencontrons également des personnages pour lesquels le contexte historique n'a pas d'importance. Ils se comportent dans la vie comme si la réalité était uniquement un facteur extérieur qui ne les concernait pas. Dans ces cas nous constatons que le cadre historique, dans un premier temps, sert juste de prétexte au fond purement décoratif, et que le vrai but est de connaître les personnages et leurs mondes intérieurs. Cependant, au fur et à mesure que l'histoire romancée avance, nous remarquons que ce rôle passif, presque invisible, de l'Histoire évolue graduellement et gagne effectivement une place importante dans les vies personnelles des nos héros.

Plus précisément et afin de laisser les exemples parler par eux-mêmes, pour Peter dans *Le retour*, l'Histoire apparaît comme une réalité extérieure qui ne change en rien sa propre vie, sa vie à lui ; au moins c'est ce qu'il en pense. Bien sûr, Peter ne vit pas lui-même pendant une guerre et les grands événements appartiennent plutôt au passé. Autrement dit, l'Histoire dans le sens des événements influençant directement les vies humaines, pourrions-nous constater, n'est pas, dans un premier plan, au centre de la réalité que Peter vit. Et même quand elle provoque des réactions collectives et des luttes sociales, rien ne l'oblige à y participer. Nous lisons dans le roman :

« Qu'avais-je attendu de la rencontre avec l'Histoire ? Que les gens manifestent ? Forment des groupes aux coins des rues et discutent de la situation ? Qu'ils occupent les ministères et les stations de radio ? Qu'ils attaquent la police et la désarment ? Qu'ils démolissent le Mur ? / Manifestement l'Histoire n'est pas pressée. Elle respecte que, dans la vie, il faille travailler, faire des achats, faire la cuisine et manger ; que les démarches administratives, les activités sportives et les rencontres avec parents et amis ne tombent pas à l'eau. Sans doute n'en alla-t-il pas autrement lors de la Révolution française. Lorsque l'on prend la Bastille le 14 juillet et qu'on ne

travaille pas, il faut se remettre, le 15, à ce qui est resté en plan dans l'atelier de cordonnier ou de tailleur. Après une matinée autour de la guillotine, l'après-midi on se remet à clouer et à coudre. Que voulez-vous qu'on fasse toute la journée dans la Bastille, une fois prise ? Et le long du Mur, une fois ouvert ? » (*LRet.*, p. 220-221)

Nous dirions que pour Peter il y a deux réalités coexistant avec une distance entre elles : l'Histoire et la vraie vie. Il nous semble que pour lui la vraie vie n'est donc pas historiquement conditionnée, du moins pas à un degré tel qu'il devrait nous transformer en marionnettes. Le cas de Peter ressemble beaucoup, jusqu'à un certain point, au cas de Philipp dans *Tout va bien* de Geiger. Lui aussi, se présente, au début du roman, indifférent, même ignorant, de l'historicité de son présent. Il ne donne pas l'impression, au moins pas consciemment, d'avoir des questions concernant son temps ou son passé. Comme nous lisons au début du roman :

« Il ne s'est jamais demandé ce que ça veut dire, que les morts nous survivent. » (*Tvb*, p. 7)

Sa compagne Johanna, choquée par son manque d'intérêt quant aux objets appartenant à ses grands parents, lui dit :

« – Toi et ta maudite indifférence. » (*Tvb*, p. 9)

pour provoquer finalement, avec ses questions sur le passé de sa famille, sa réaction absolue :

« – C'est parfaitement absurde, de vouloir raviver tout ça. Je préfère encore penser au temps qu'il fait. [...] Au temps plutôt qu'à l'amour qu'à l'oubli plutôt qu'à la mort. [...] Après tout ce n'est pas de sa faute à lui, si on a oublié d'éveiller à temps son appétit pour les histoires familiales. » (*Tvb*, p. 11)

Philipp ne s'est tout simplement jamais préoccupé d'approfondir quelques réflexions communes à d'autres gens ou de chercher la vérité derrière les choses. La réalité est telle qu'elle est. Éprouver des inquiétudes concernant le passé historique et son impact sur le présent semble inutile et insignifiant. Peter et Philipp nous conduisent également aux trois personnages de *GAP*, ceux appartenant à la génération de 1995. Gino, Sonia et Rossella, la génération héritière de la guerre, vivent leur présent, décrit par le narrateur avec une absurdité qui diminue au fur et à mesure qu'ils se rapprochent des personnages de la génération de la guerre, sans le définir et le tracer eux-mêmes. Il nous semble que leur présent les porte avec ses propres forces

et non le contraire. Le brouillard, motif constant dans tout le roman, et le voile d'ignorance qu'il impose semble être le lieu préféré de ces personnages :

« Certes, il suffisait de l'ignorer, de se dire que ce n'était rien, de s'interdire toute pensée. / Et puis, il n'était pas nécessaire de voir sur cette route : dès l'instant où la voiture avait été engloutie par l'air épais, il s'était senti chez lui. » (*GAP*, p. 10)

Efforçons-nous de récapituler les remarques faites jusqu'ici. Les personnages littéraires des romans ayant une thématique plutôt historique sont marqués par la réalité les entourant même s'ils n'en ont pas nécessairement conscience. L'Histoire joue finalement un rôle décisif dans leurs vies indépendamment de leur propre perception de cette vérité souvent pénible. Soit ils acceptent leur appartenance au temps qu'ils vivent, soit ils font semblant de l'ignorer ou de le dévaloriser. Conscients ou non de leur place dans le monde, ils essaient de bâtir leurs existences par leurs propres moyens.

Personnages fictifs et événements historiques réels, vie privée et Histoire collective, se mêlent pour nous fournir à la fin un panorama général de l'existence humaine en tant qu'entité constituée par des caractéristiques extérieures et intérieures à l'homme. Et c'est précisément en ce point que se trouve l'offre de la littérature qui traite l'Histoire par rapport aux œuvres scientifiques purement historiques. Comme Jacques Rancière le décrit dans son livre *Les noms de l'histoire* :

« C'est en s'affirmant dans son absoluité, en se déliant de la *mimesis* et du partage des genres, que la littérature rend l'histoire possible comme discours de vérité. Elle le fait par l'invention d'un récit nouveau. En assurant le glissement des temps et des personnes dans le présent du sens, ce récit fonde bien plus que l'élégance d'un style. Il fixe la manière d'être qui convient en commun au peuple et à la science. La littérature donne son statut de vérité à la paperasse des pauvres. Elle supprime et maintient en même temps, elle neutralise par ses voies propres cette condition qui rend l'histoire possible et la science historique impossible : la propriété malheureuse qu'a l'être humain d'être un animal littéraire. »<sup>211</sup>

#### b) Le déchiffrement du contexte historique.

Nous avons déjà vu les héros littéraires participer aux événements historiques, subir leurs conséquences, s'inquiéter pour les changements que ceux-ci peuvent provoquer dans leurs vies et enfin construire leur présent malgré les difficultés et les

---

<sup>211</sup> *Les noms de l'histoire*, p. 107-108.

obstacles posés par les conditions extérieures. Ces héros sont, dans leur majorité, des gens ordinaires et presque invisibles pour l'Histoire officielle. Les figures célèbres ayant réellement existées se présentent comme de « simples silhouettes passant comme distraitemment à l'arrière du décor et se confondant presque avec celui-ci »<sup>212</sup>. C'est alors à travers les vies quotidiennes des personnages fictifs mais vraisemblables que nous nous rapprochons à chaque fois de l'époque racontée. Dire l'Histoire d'un point de vue différent, autre que celui des scientifiques, est le but, entre autres, des romans dits « historiques » :

« Si l'auteur de romans historiques réussit à inventer des êtres et des destins dans lesquels les contenus socio-humains importants, les problèmes, les courants, etc., d'une époque apparaissent directement, alors il peut présenter l'histoire d'"en bas", du point de vue de la vie populaire. »<sup>213</sup>

Cependant, ces héros artificiels ne sont pas là uniquement pour réagir aux circonstances de leurs temps et en subir les enchaînements, ils ne sont pas là simplement pour remplir et animer le décor. Leur présence et leur rôle sont au contraire largement plus amplifiés que cela. Ils existent afin de déchiffrer le contexte historique. Et ce décodage est effectué de diverses manières et, particulièrement, à travers le filtre différent que la perception et le niveau de lucidité de chaque personnage imposent.

Mais, finalement, que signifie déchiffrer un contexte historique ? Et comment cette question pourrait-elle trouver une réponse à travers les voix des protagonistes de nos romans de référence ? En lisant ces romans nous remarquons que très fréquemment les personnages tentent d'expliquer leur environnement dans le but de le comprendre. D'ailleurs, comme nous allons le montrer plus tard et avec plus de détails, l'explication et la compréhension de leur passé ainsi que de leur présent, joue un rôle décisif en ce qui concerne l'appréhension d'eux-mêmes.

Mais arrêtons-nous pour l'instant sur cette tendance des héros littéraires à interpréter leur réalité historique et sociopolitique. Nous n'hésiterons pas subséquentement à formuler un constat de nature plutôt existentielle afin de décrire la signification d'une *cosmothéorie*<sup>214</sup> littéraire telle qu'elle se forme grâce aux personnages fictifs. Faire connaître leur perception du monde, même celui-ci est

---

<sup>212</sup> *Le roman historique*, p. 8.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>214</sup> Nous utilisons le terme « cosmothéorie » (théorie pour le *cosmos*, c'est-à-dire le monde) afin de montrer la perception du monde par la littérature. Autrement dit, il s'agit de la pensée de la littérature sur le monde et les façons dont il éprouve son existence.

fictionnalisé, apparaît indispensable puisqu'il n'existerait pas sans leur regard. Pour qu'une chose existe réellement et, encore plus loin, pour que l'existence d'une chose obtienne une importance concrète, il faut impérativement qu'elle attire l'intérêt humain. Autrement dit, puisque notre seule opportunité, en tant qu'êtres humains, est d'expliquer la réalité dans laquelle nous vivons et l'interpréter par nous-mêmes, nous nous rendons compte que notre regard est un outil unique et, pour cela, précieux. Plus précisément, il s'agit d'un outil de conception, de connaissance et d'appréhension du monde. C'est grâce à ce processus que le *cosmos* devient un signifié, c'est-à-dire un concept mentalement représenté<sup>215</sup>. Comme Nietzsche décrivait cette réflexion : « les faits, c'est ce qu'il n'y a pas, seulement des interprétations »<sup>216</sup>, c'est-à-dire que les faits tous seuls n'ajoutent rien, ils n'ont pas de voix. Ils ont besoin d'emprunter la voix humaine qui va expliquer leurs sens pour qu'ils existent.

Il est intéressant que dans *Le retour* nous trouvons le même constat vers la fin du roman au cours du dialogue entre Peter, le protagoniste, et De Baur:

« L'intuition ne change rien à l'événement. Tout peut nous apporter des intuitions : le bien, le mal, des événements qui ne sont ni bons ni mauvais.

- Un événement, qu'est-ce d'autre que l'interprétation que nous en donnons ? Pourquoi n'aurions-nous pas l'intuition que ce qui nous paraissait d'abord mauvais est en fait bon ? » (*Lret.*, p. 325)

C'est dans le cadre de ce besoin tout à fait naturel aux hommes que les protagonistes de Themelis, par exemple, cherchent à donner un nom à tout ce qui leur arrive, à tracer le portrait de leur temps. Nous avons déjà montré qu'il s'agit de personnes actives, de « chasseurs » de bonheur, de vainqueurs de l'Histoire, dans le sens qu'ils n'abandonnent pas la lutte, ils n'arrêtent nullement de créer et de récréer, si nécessaire. Ils sont possédés par les notions de liberté (liberté d'agir et de réfléchir), de justice et de vraie connaissance. Ce sont des êtres prudents, infiltrés par la puissance de la logique qu'ils cherchent à appliquer avant de réagir aux diverses circonstances. Autrement dit, c'est à travers le spectre de la raison qu'ils gardent leurs yeux ouverts et ils considèrent l'actualité de leur époque.

---

<sup>215</sup> « Le linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913) est le premier à avoir fait la distinction entre langage, langue et parole, et à avoir souligné le caractère arbitraire du langage par rapport à son interprétation : « Le signe linguistique est le total résultant de l'association d'un signifiant et d'un signifié. » On distingue le signifiant, qui est le contenu intellectuel abstrait du message, et le signifié, qui est la signification réelle du contenu. » in : DERIVIEUX Claude Jean, *Pour une communication efficace*, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 23.

<sup>216</sup> *Soi-même comme un autre*, p. 26.

Pour laisser les exemples parler, nous avons déjà fait référence, dans le chapitre précédent, au motif fréquent, tant dans *Le renversement* que dans *La flambée*, des cafés et des discussions qui ont lieu dans leurs espaces. Ce qui est intéressant d'expliquer à présent est une particularité de la langue grecque concernant le mot « café » dans son sens spatial, c'est-à-dire en tant qu'entreprise, en tant que lieu ouvert à tout le monde. Nous remarquons que dans la langue grecque moderne nous avons deux mots qui se ressemblent, mais sont différents, afin de signifier cet espace. Nous utilisons soit le mot « kafeneio » soit le mot « cafeteria » pour se référer à ce lieu qui, comme tous les dictionnaires le confirmeraient, nous sert du café. Pourtant, il y a une différence entre les deux mots qui concerne leur usage et leur vraie signification pour un locuteur grec. En fait, le mot « kafeneio » a un sens plus large que le mot « cafeteria ». Alors que ce dernier signifie tout simplement le lieu de rencontre où on sert du café et d'autres boissons ou des gâteaux, le « kafeneio » a obtenu à travers le temps un poids différent. Mise à part cette même signification qu'il partage avec la « cafeteria », ce mot contient d'autres connotations particulières. Il n'est pas seulement un espace où l'on boit du café, de l'ouzo ou du raki, souvent indépendamment de l'heure ; il est, encore plus, un espace où l'on discute, on échange des idées, des réflexions, où tout le monde devient un ensemble qui communique ses pensées surtout au sujet de l'actualité sociopolitique et ses dimensions dans la vie quotidienne de chacun de ses membres. Le « kafeneio » devient ainsi un lieu où la réalité est commentée, analysée et finalement déchiffrée. Pour la Grèce moderne, c'est un espace qui nous renvoie plutôt aux villages et aux petites villes et il est rempli, habituellement, d'hommes et surtout d'hommes âgés. Il est également important de dire que c'est un lieu fréquenté essentiellement par des habitués. Il devient ainsi un lieu de rencontre, un lieu de rendez-vous qui, tel un maillon, réunit les mêmes gens avec leurs intérêts et leurs inquiétudes. Nous dirions effectivement que le « kafeneio » en Grèce est une véritable institution qui fait partie de la tradition locale et constitue le centre de la vie sociale, une institution masculine jouant le rôle de l'« agora » des cités de la Grèce antique.

Ces lieux sociaux traditionnels ne pourraient pas être absents de la littérature grecque. Nous lisons dans *La flambée* :

« Il a laissé ses pensées et a regardé autour de lui. En dehors le jour était encore sombre comme si le soleil ne s'était pas encore levé. Dans le café on pouvait discerner, entre les fumeurs, des schémas vagues, des corps tels des pacsons posés sans ordre autour des longues tables presque ovales, on pouvait

sentir l'odeur du café et voir les journaux passer d'une main à l'autre. [...] Au fond de la salle, la discussion sur le conflit crétois s'était réchauffée et a attiré son attention. Quelques uns étaient prêts à exploser, la défaite de '97 étant fraîche et l'union avec la Grèce étant encore loin. Comme d'habitude, la conversation tournait autour de la question de qui il faudrait accuser pour cette situation. » (p. 34-35)

Et dans un autre chapitre :

« Le microcosme du café, et avec lui toute la Grèce, suivait, le souffle coupé et avec une haute fierté nationale, l'éclat de la première guerre de '12 contre les Turcs, par l'alliance de la Grèce, de la Serbie et de la Bulgarie et, un peu plus tard, la guerre bulgare, quand la Grèce et la Serbie se sont défendues contre l'attaque bulgare par la suite. » (p. 160)

Nous constatons que les personnages passent souvent leur temps dans un café dans le but d'apprendre les nouvelles et se renseigner sur l'actualité. À une époque, comme celle des héros des romans de Themelis, où la télévision et le monde puissant qu'elle a créé, est encore inconnue, se réunir pour échanger des informations, des idées et des interprétations d'événements reste la seule manière d'apercevoir la réalité tout en satisfaisant le besoin de communication. C'était une façon pour les gens de se sentir membres d'un groupe commun et cohérent en justifiant leur rôle d'« animaux politiques », comme Aristote les décrivait<sup>217</sup>.

Les personnages fictifs joignent ainsi le centre d'intérêt de l'histoire racontée et constituent ses acteurs, dans le sens qu'ils la font avancer, ils la définissent. Ils sont eux-mêmes consciemment porteurs de leur époque avec ses problèmes, ses caractéristiques et ses valeurs particulières :

« Les personnages ne sont plus analysés psychologiquement, ils deviennent les porteurs de valeurs sociales qu'ils représentent et le lieu de conflits d'intérêts. C'est désormais la société, avec ses mutations, ses contradictions, ses forces qui devient le ressort même de la matière romanesque. »<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Pour Aristote, l'homme est un animal politique (*zoon politikon*) qui n'est cependant pas le seul qui vive en groupe: il existe nombre d'espèces grégaires. Mais l'homme est le seul animal qui, vivant toujours en groupe, est aussi capable, le cas échéant, de vivre dans une société politiquement organisée, dans une polis, une société civile (*koinonia politikè*). Pourtant, comme Hannah Arendt le décrirait, il reste à nous interroger si cette tendance de l'homme est innée ou pas : « *Le zoon politikon* : comme s'il y avait en l'homme quelque chose de politique qui appartiendrait à son essence. C'est précisément là qu'est la difficulté ; l'homme est a-politique. La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation. » in : ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, traduit par Sylvie Courtine –Denamy, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 41-42.

<sup>218</sup> *Le roman historique, Récit et histoire*, p. 70.

Le dynamisme de la société se trouve dans son peuple et sa description est à la fin déterminée par ses propres regards face à elle. C'est pour cela que la « polyphonie » des romans grecs de notre corpus, dans le sens où nous rencontrons une multitude des personnages divers, porteurs souvent d'opinions différentes et de points de vue personnels, est très utile et souligne encore plus cette envie d'expliquer la réalité. Ce que Lukacs attribue encore une fois à Sir Walter Scott, sa capacité de présenter à ses lecteurs des héros provenant de différents milieux et faire ainsi entendre plusieurs voix parlant de la même époque<sup>219</sup>, est également une réussite de ces romans qui tentent de nous présenter un panorama plutôt global du temps raconté.

C'est ainsi que les héros fictifs ne s'arrêtent pas de discuter, d'analyser chaque nouvelle dans le cadre de leurs recherches qui ont tout simplement comme objet la vérité ; la vérité qui se cache derrière les choses, derrière les mots, derrière les décisions et les actions politiques. Dans le cadre de cette recherche de la vérité ils sont fréquemment assez méfiants et ils osent faire des déclarations du genre :

« C'est pour cela que je dis quelquefois, il a ajouté, que les lettres ne sont pas faites pour tout ; j'ai effectivement l'avis que même dans le cas où les événements sont transcrits sur papier, rarement toute la vérité est dite. Prenons par exemple les journaux. » (*SdL*, p. 31)

Autrefois, leurs recherches ont du mal à aboutir à une conclusion concrète et la discussion semble ne pas pouvoir trouver d'issue. D'ailleurs, ce qui est important n'est pas tant de trouver une solution que de discuter et échanger des points de vue pour qu'ils créent une image plus globale des événements sociopolitiques de leur temps. En écoutant l'un l'autre ils élargissent leurs pensées. Pour donner un exemple, nous lisons dans *Le renversement* :

« Personne n'avait plus rien à ajouter, ils se plongeaient l'un après l'autre dans une méditation personnelle, ils soufflaient ou allumaient leurs cigares, ils tapaient nerveusement des doigts sur n'importe quoi se trouvant devant eux. "La Macédoine sera libérée par les Turcs plus rapidement que la Russie du Tsar", a commenté Karazisis, en complétant pour les Russes qui l'ont regardé étonnés que la lutte macédonienne se fût enflammée. Les accords entre la Turquie et la Bulgarie quelques mois auparavant ne comptaient plus, la rivière ne retourne pas vers l'amont. D'autres ont aussi pris la parole, des analyses semblables pour le Grand Malade, des conclusions pareilles, la discussion diminuait. » (p. 380-381)

---

<sup>219</sup> « Scott choisit toujours ses figures principales de telle sorte qu'elles puissent, du fait de leur caractère et de leur destin, entrer en contact humain avec les deux camps. Le destin approprié d'un tel héros médiocre, qui dans la grande crise de son temps ne s'associe passionnément à aucun des camps en lutte, peut fournir un lien de ce genre sans forcer la composition. » in : *Le roman historique*, p. 37.



Pour citer également un exemple concernant la « polyphonie » de ces romans, la scène dans *Le renversement* où Thomas discute avec Kolia sur la lutte macédonienne et sur quelle participation pourraient y avoir les Grecs d'Odessa en est démonstrative. Il est remarquable que les deux hommes expriment au fond la même opinion sur ce qui est juste tandis qu'ils sont issus de deux mondes différents. Thomas est un homme de bonne famille, un homme accompli, et avec un statut social admirable, il apparaît juste, honnête, prêt à offrir son aide si demandée et avec un intérêt sincère pour tout ce qui concerne son pays natal. Kolia est le personnage révolutionnaire qui ayant vécu à l'Occident – plus précisément, il a fait ses études à Vienne – a connu les mouvements littéraires, les tendances de l'art en Europe ainsi que les opinions politiques et les courants philosophiques de l'époque. Son esprit ouvert aux changements du temps et son espoir que les conditions de la vie s'améliorent, est évident : quand Évangélos, le fils d'Eleni et de Thomas, lui demande de décrire Vienne, cette capitale européenne loin d'Odessa et encore plus loin de la Grèce – il répond alors :

« A côté de l'éveil de la classe ouvrière se déroule l'éveil des artistes. Personne ne sait si leurs chemins se réuniront ; ce qui est certain c'est qu'un monde est en train de finir définitivement et un monde meilleur, plus beau, plus juste est en train d'en naître. » (p. 335)

Kolia et Thomas alors, même s'ils représentent deux points de départ différents, partagent à la fin leur intérêt pour l'avenir de leur monde, pour les nouvelles concernant la Russie et l'Empire ottoman et, par conséquent, la Grèce. Nous lisons, par exemple, dans le roman :

« Kolia suivait la conversation, silencieux, sans participer. Quand Thomas lui a demandé son avis, il a répondu, de manière énigmatique, que les esclaves avaient besoin d'une liberté différente, qu'une révolte ne peut pas être jugée uniquement par de critères nationaux, que tout ce qu'affaiblit l'Empire ottoman renforce le tsar et son régime, que le renversement du tsarisme était la priorité. » (p. 349)

Renforcée par une présentation complète de personnalités différentes et passionnées, cette diversité des personnages est également omniprésente dans les autres romans grecs de notre corpus. Les personnages ne cessent de dialoguer, d'échanger leurs opinions et de se poser des questions concernant l'actualité politique, économique et sociale dans le but de trouver les moyens de l'interpréter. Nous lisons, par exemple, dans *La flambée* :

« “Et le salut de la Nation... ?” Dimitrakis l’a interrompu en le provocant. Nikolis l’a regardé directement dans les yeux et lui a répondu sans hésitation : “Le salut de la Nation, il faut l’attendre uniquement de l’éducation<sup>220</sup>. Des idées, des valeurs et des connaissances que l’éducation offrira pour illuminer les consciences des gens”. [...] “Koraïs parle de cela beaucoup mieux que moi” [...] Un Smyrniens qui parlait de Koraïs ! » (p. 43)

L’extrait ci-dessus, en plus de nous montrer encore une fois la discussion entre les personnages comme un moyen de déchiffrer les caractéristiques et les besoins de leur époque, nous présente une autre dimension possible : un personnage fictif, Nikolis en particulier, fait référence à un personnage ayant réellement existé, il se réfère à Adamantios Koraïs<sup>221</sup>, médecin et philosophe Grec, pour soutenir ses paroles en créant ainsi un lien avec la réalité et en rendant ses propos encore plus vraisemblables et convaincants. Nous constatons donc que les héros imaginés n’hésitent pas à faire appel aux personnages réels dans leur tentative d’analyser le présent. Nous trouvons un exemple de cela également dans *Le retour* quand un personnage secondaire participant à une discussion dans le cadre d’un séminaire – une discussion qui obtient au fur et à mesure un sens plus large et un intérêt concernant la notion de l’horreur et de la cruauté de notre époque – se réfère à Hannah Arendt :

« Cela montre que Hannah Arendt a raison, non ? Que le mal est banal, que des gens normaux sont capables de toutes les horreurs, pourvu qu’ils soient incités par quelqu’un qui détient une autorité. » (p. 323-324)

De plus, le séminaire du professeur De Baur aux États-Unis dans *Le retour* ne tarde pas à nous rappeler les analyses des personnages d’une autre époque et de quelque part très loin, tel que nous les avons déjà suivies dans les « kafeneia »<sup>222</sup> grecs. Ils tentent également d’expliquer la réalité même s’ils le font d’une manière plus intellectuelle et philosophique :

« “La nation – vous n’y croyez plus ?” / Et il expliquait que la mondialisation, si elle défaisait les États-nations, ne ferait pas pour autant de tous les hommes des frères, mais les renverrait à leurs familles, à leurs communautés ethniques ou religieuses, à leurs gangs. », « Qu’y a-t-il de bien dans le mal ? Qu’il éveille et aiguise notre sens moral ? Qu’il nous fait établir des institutions

---

<sup>220</sup> Cette pensée nous rappelle les propos du *Renversement* que nous avons déjà mentionnés précédemment : « le premier souci qui devrait concentrer les efforts et l’argent devrait être l’éducation. Pour une éducation qui fournit langue, foi, conscience, qui fournit connaissances et dignité. » (*Renv.*, p. 87-88)

<sup>221</sup> Adamantios Koraïs, né le 27 avril 1748 à Smyrne et mort le 6 avril 1833 à Paris, était un helléniste Grec. Il a participé au processus d’indépendance de la Grèce face à l’empire ottoman au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en proposant et construisant lui-même une langue modernisée, pure et expurgée de toute expression ottomane, la « katharévoussa ».

<sup>222</sup> Pluriel du « kafeneio ».

grâce auxquelles le mal est dompté et sans lesquelles il n'est pas de culture ? Qu'il fonde l'hostilité entre bien et mal et, du coup, rend possible l'hostilité entre les hommes, sans laquelle l'homme est sans identité et la vie sans tension ? » (p. 328), « Dans l'histoire, il n'y a pas de but, pas de progrès, pas de promesse d'essor après un déclin, ni rien qui garantisse la victoire au fort ou la justice au faible. » (p. 338)

Paul et Clara se questionnent également sur la notion du mal dans *Le rire de l'ogre*, en début de roman lors leur première rencontre mais aussi vers sa fin, au cours de leur dernière rencontre :

« -Moi, ce que j'ai cherché à comprendre, c'est comment des êtres parviennent, non pas à faire individuellement le mal – ça c'est facile ! –, mais à produire, ensemble, une si grande quantité de mal qu'à partir d'un certain moment personne ne peut plus rien arrêter, et les horreurs prolifèrent, comme une mousse noire. » (p. 265)

Pour revenir aux textes grecs, Koliass, Nikolis, Thomas, Dimitrakis, tous personnages de deux romans de Themelis, cherchent la vérité et leur place dans un monde cruel et injuste. Ce qu'ils demandent effectivement, ce dont ils ont besoin, en tant que représentants du peuple grec, c'est un vrai et grand changement, le retournement qui va reconsidérer l'état des choses et créera de nouvelles bases dans le monde. L'objectif commun, tel qu'il résulte des débats fictifs entre les personnages, est le progrès, le développement, la sortie de toute sorte d'impasse. C'est pour cela qu'ils n'hésitent pas à entendre les exigences de leur époque, à formuler des questions et articuler finalement leurs propres propositions.

La scène du *Renversement* où les hommes distingués de la société locale se réunissent dans une maison afin de prendre des décisions sur leurs actions et initiatives face au déroulement des relations entre la Grèce et les Ottomans, est illustrative de leur angoisse et de leur sincère envie de réagir. Nous lisons par exemple :

« En ce qui concerne le renversement, il vient tout seul, ailleurs ce sont les machines, les moulins, les trains, les bateaux à vapeur qui le portent, ailleurs c'est l'injustice et la misère qui le sèment. » (p. 86), « Ils ont dit et décidé à ce moment précis de fonder une Association, une Fraternité qui aurait comme but de remplir la Macédoine occidentale avec des écoles et des instituteurs. » (p. 88), « Et ainsi en juillet '71, dans le Cercle de Mnémosyne<sup>223</sup> au Phanar, nous

---

<sup>223</sup> Le « Cercle de Mnémosyne » a été une association réelle à Constantinople (l'Istanbul de nos jours), et plus précisément dans le quartier de Phanar (quartier historique de la vieille ville, habité autrefois par les intellectuels grecs qui exerçaient une grande influence sur l'Empire ottoman ; aujourd'hui dans ce quartier sont situés les quartiers-généraux du Patriarche de Constantinople, maintenant ainsi l'importance de cet endroit pour la Grèce moderne). Cette association, fondée en 1862, offrait des

avons commencé la Fraternité Macédonienne d'Éducation. » (p. 88), « C'est ainsi que sont les choses : soit pour l'un, soit pour l'autre renversement, nous avons besoin de l'éducation et elle, de son côté, elle a besoin de nous. » (p. 91)

Pourtant, ce n'est pas toujours dans le cadre d'une interaction entre eux que les personnages expriment leurs pensées concernant l'actualité. En exploitant cette technique singulière qu'offre l'art romanesque et que l'on appelle le monologue intérieur, direct ou indirect, c'est-à-dire écrit à la première ou troisième personne – dans ce deuxième cas, c'est le narrateur qui « lit » les pensées intimes du personnage –, le texte nous donne la possibilité d'entendre ces voix silencieuses. Dorrit Cohn écrit dans son ouvrage *La transparence intérieure* :

« [...] le récit de fiction atteint son “air de réalité” le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne. [...] la transparence intérieure des êtres de fiction »<sup>224</sup>

C'est grâce au narrateur que nous entrons, par exemple, dans le monde intérieur de Dimitrakis dans *La flambée* quand il se demande quelle signification pourrait avoir la notion d'utopie pour la Grèce :

« Ce mot, utopie, l'avait impressionné, l'avait excité. Quelle était leur utopie en Grèce ? Certainement elle n'avait aucun rapport avec les idées socialistes qu'exprimait son voisin, qui était, à part ça, sympathique. Tels sujets ne préoccupaient pas la société grecque. Qu'est-ce qui la préoccupait ? Certainement la Grande Idée. Mais la Grande Idée n'était pas une utopie. Elle était un projet ambitieux qui satisfaisait toutes les présuppositions afin de se réaliser. Il y a repensé et en a conclu que peut-être la Grèce n'avait besoin d'aucune utopie. » (p. 243)

Considérons cet extrait de *La flambée* comme un lien entre les romans grecs de notre corpus et les romans dits européens, dans le sens où, dans ces derniers c'est surtout à travers les monologues intérieurs que nous abordons les pensées intimes des personnages et leur volonté d'expliquer la réalité les entourant. Ce constat n'est nullement le produit d'une conclusion rapide et sans importance ou fait par le hasard. Au contraire, il est une preuve de l'écart entre les deux groupes littéraires, tels que nous les avons formés et séparés dans le cadre de ce travail. Plus précisément, nous ne pourrions pas ne pas remarquer le caractère plus ouvert, l'esprit plus inquiet et notamment d'une façon consciente, des personnages des romans grecs, par rapport à

---

cours gratuits et organisait la présentation de spectacles de théâtre dans un effort de promouvoir et préserver la culture grecque.

<sup>224</sup> *La transparence intérieure*, p. 19.

l'enfermement, l'hésitation et l'abstention des personnages des autres romans. Autrement dit, les protagonistes des romans non grecs de notre corpus ont manifestement le besoin de déchiffrer leur époque mais d'une façon plus implicite, d'une façon plus indirecte, souvent poussée par une envie philosophique et dans le cadre de leurs tentatives de répondre aux questions existentielles et ainsi déchiffrer leurs propres vies et leurs places dans le monde. Il s'agit, pourrions-nous conclure, d'un déchiffrement plus inconscient et moins immédiat. C'est pour cela que nous les rencontrons rarement échanger des opinions et des points de vue concernant leurs recherches qui apparaissent strictement intimes. En revanche, nous les voyons assez fréquemment réfléchir en s'interrogeant sur l'actualité, en se souvenant des événements les concernant afin de les traduire et de les intégrer dans leur présent à eux.

Nous lisons par exemple dans *Tout va bien* les pensées de Richard, personnage entièrement intégré à son temps et participant à la politique de son pays :

« Au terme de sa carrière, hélas, il faut qu'il batte en brèche cette certitude. Il doit bien reconnaître que chrétien-social ne signifie pas nécessairement démocrate, ne signifie pas nécessairement qu'on se préoccupe d'autre chose que de son propre confort, ne signifie pas qu'on accueille l'opinion de son adversaire sans le moindre préjugé, ne signifie pas qu'on est à même de renoncer à ce que, précisément, on reprochait aux communistes, savoir qu'ils s'envoyaient trop de femmes. Les camarades du parti font très exactement la même chose. Une fois encore Kennedy, l'alpha et l'oméga. Et chez les sociaux-démocrates un simple regard en coulisses suffit à s'assurer que les choses sont au moins aussi misérables. Le même topo. Et pourtant, même si cette évolution le heurte beaucoup, même si les édiles du parti ne lui témoignent pas la plus petite reconnaissance et le mettent sur la touche, il ne regrette pas d'avoir dépensé tant de temps et d'énergie au service du parti. Peut-être qu'il aura fait germer quelque chose malgré tout, peut-être que sa conception des devoirs fondamentaux d'un élu du peuple reviendra un jour à la mode. Pour lui en tout cas ce sera trop tard, rien à faire. L'avenir ? De l'air, du vent, des chimères. Hiberner une fois encore comme pendant la guerre, quand, pour quelques années, il a dû courber l'échine pour la patrie, non, il est trop vieux. Soit il garde la main, soit il s'en va. Fini la comédie, rideau. » (p. 217)

Une scène également caractéristique de cette recherche intérieure, pour rester dans *Tout va bien*, est celle où Alma parle à Richard alors qu'il est atteint de la maladie d'Alzheimer et donc incapable de la comprendre et partager avec elle ses pensées. Les paroles d'Alma ressemblent ainsi plutôt à un monologue intérieur puisqu'elles ne trouvent pas leur public :

« [...] la guerre n'est la mère de rien du tout, hormis peut-être d'autres guerres encore. [...] Tu m'excuseras, Richard, mais tout ça me paraît tellement absurde aujourd'hui, ce qui venait juste de se passer ailleurs était déjà là depuis longtemps chez nous, et ce qui était fini depuis très longtemps ailleurs était résolument le présent en Autriche. Ça ne t'es pas déjà arrivé, à toi aussi, de ne plus savoir qui de l'empereur François Joseph ou de Hitler avait régné en premier ? Je crois que ça revenait à ça, comme aux échecs une pièce a sauté par-dessus l'autre, la pièce qui rapporte a éclipsé la pièce trop coûteuse et tout à coup Hitler était plus loin que François Joseph, ça a aplani le terrain aux années cinquante, ça a fait de l'Autriche ce qu'elle est aujourd'hui, sauf que plus personne ne s'en souvient ou alors juste très peu. » (p. 381-382)

Une autre problématique intérieure, exprimée également sans avoir d'auditeurs auxquels s'adresser, est celle du docteur Lafontaine dans *Le rire de l'ogre*. Envoyé en Ukraine pendant la Seconde Guerre mondiale, il s'interroge sur la notion de Dieu puisque la réalité autour de lui, la guerre, lui prouve qu'il n'existe pas. Il n'hésite pas à écrire ses réflexions dans son carnet en tentant ainsi d'exorciser ce malheur insupportable :

« Comment parler de Dieu en de telles circonstances ? [...] Il se souvient alors de ce que lui avait murmuré un grand blessé qui se vidait de tout son sang au milieu d'autres mourants : “Vous savez, docteur, moi, si j'étais Dieu tout-puissant, Dieu immortel, eh bien, j'aurais franchement honte, rien qu'en voyant ce qui arrive aux types comme moi, et tout le reste. [...]”. / [...] Et si Lafontaine devait revenir à son carnet, il sait qu'il écrirait [...] : “Oui, le monde n'est que l'effort que fait Dieu pour anéantir ce qui s'y passe, n'est que la contorsion suicidaire de Dieu qui tente de gâcher un peu plus son sale ouvrage, de ruiner sa divinité. Le grand gâchis d'un Dieu qui tente d'en finir. Sans fin ! Voilà ce que je crois. Si Dieu réussissait malgré tout à s'abolir lui-même, ce ne seraient pas les Ténèbres qui régneraient. D'étranges lueurs émaneraient encore des choses, des êtres, des pensées. Il y aurait partout des clartés vacillantes, des clartés inutiles. Partout des choses équivalentes et troubles.” » (*RdIO*, p. 91)

Nous constatons donc la présence de personnages qui ne se limitent pas à l'explication des événements qui ont lieu autour d'eux, mais qui essaient d'approfondir leur signification en s'interrogeant sur la réalité en général. Également hantés par un questionnement philosophique, les personnages de *GAP* se demandent dès le début du roman :

« Pourquoi êtes-vous morts ? Et nous, alors, pourquoi ? » (p. 9)

En guise de conclusion, nous pourrions dire, que dans un effort pour décoder leur réalité, les personnages se donnent à la recherche, à l'analyse du passé et du présent à de multiples niveaux. Ils essaient de se renseigner concernant l'actualité, ils

expriment leurs propres interprétations des événements et ils élargissent leurs recherches en se posant des questions philosophiques sur l'existence et son sens. Nous dirions que, sous un certain aspect, ils sont, consciemment ou non, des êtres engagés dans leur époque et leur société :

« L'engagement est la "reprise" consciente de ce qui dans le passé nous lie, une manière de "repandre" la situation en main, de se "repandre" : s'engager – et c'est comme on le sait une idée essentielle chez Sartre – c'est donc d'abord prendre conscience qu'on l'est déjà. Ce pas vers la liberté n'est rien d'autre qu'une manière d'acquiescer au fait qu'on n'a pas le choix, et qu'on ne s'engagerait pas si on n'était pas déjà engagé. »<sup>225</sup>

Quant aux recherches des personnages concernant le passé, elles constituent un travail de mémoire et souvent dans le but de fonder une identité au présent. C'est une tâche souvent compliquée qui présuppose d'accepter la puissance incontestable du souvenir et de son impact sur l'individu. Nous allons donc, par la suite, traiter du rôle de la mémoire dans les vies de nos héros ainsi que dans la construction de leur identité.

## **2. *Mémoire et identité.***

### **Introduction**

Appartenir à un contexte historique précis et, en même temps, essayer de diverses manières de le déchiffrer ne constitue pas une situation extérieure pour l'individu n'ayant aucun lien avec lui. Plus précisément, nous ne pouvons pas ignorer l'impact qu'une réalité historique peut avoir sur le monde psychique des personnages ou, autrement dit, sur leur procédure personnelle de construction identitaire. Construire une identité propre à soi semble être le but de tout homme. D'ailleurs, à l'image d'une pièce d'identité, en tant que document officiel de reconnaissance d'un individu, cette représentation de chacun constitue la façon de se reconnaître et, concurremment, d'être reconnu.

---

<sup>225</sup> *L'engagement littéraire*, p. 22.

Ricœur dans son livre *Parcours de la reconnaissance* présente les définitions du verbe « reconnaître » dans le but d'étayer sa pensée profonde : reconnaître signifie en même temps, identifier et être identifié :

« I. Saisir (un objet) par l'esprit, par la pensée, en reliant entre elles des images, des perceptions qui le concernent ; distinguer, identifier, connaître par la mémoire, le jugement ou l'action. »

« II. Accepter, tenir pour vrai (ou pour tel). »

« III. Témoigner par la gratitude que l'on est redevable envers quelqu'un de (quelque chose, une action). »<sup>226</sup>

À travers cette approche plutôt linguistique, il aboutit par la suite à la conclusion suivante :

« [...] je propose de prendre pour première acception philosophique la paire identifier/distinguer. Reconnaître quelque chose comme le même, comme identique à soi-même, implique le distinguer de tout autre. »<sup>227</sup>

C'est ainsi que les individus cherchent constamment à obtenir leurs propres caractéristiques qui vont, en même temps, les distinguer des autres. Bien sûr, préciser son identité est une tâche fastidieuse et présuppose une procédure qui est singulière pour chacun. Ce qui est certain, c'est qu'au fur et à mesure que l'identité est décrite et présentée, elle se déploie et devient alors plus explicite. Comme Ricœur, encore une fois, le décrit « sous la forme réflexive du "se raconter", l'identité personnelle se projette comme identité narrative »<sup>228</sup>. Les identités des personnages littéraires sont, par excellence, narratives. En s'expliquant plus largement sur la notion de l'identité narrative, une notion récurrente dans ses ouvrages, le philosophe écrit dans son livre *Soi-même comme un autre* :

« J'ai formé alors l'hypothèse selon laquelle l'identité narrative, soit d'une personne, soit d'une communauté, serait le lieu recherché de ce chiasme entre histoire et fiction. Selon la précompréhension intuitive que nous avons de cet état de choses, ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles pas rendues à leur tour plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs – des intrigues – empruntés à l'histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman) ? »<sup>229</sup>

Nous nous approchons donc des personnages littéraires de la même façon que nous le ferions avec des personnages réels. Autrement dit, nous acceptons que ces

---

<sup>226</sup> *Parcours de la reconnaissance*, p. 30.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>229</sup> *Soi-même comme un autre*, p. 138 (note de page).



êtres imaginés représentent ou imitent les vraies vies humaines. Leur narrativisation sert donc d'intermédiaire entre la fiction et la réalité dans le sens que c'est à travers ses actes, ses pensées, ses peurs et ses désirs que nous reconnaissons, en tant que lecteurs, la possibilité de la réalité de leurs vies.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la construction d'identité présuppose et constitue une procédure longue et non un instant. En tant que telle, elle demande du temps afin de pouvoir avancer et se déplier suffisamment pour aboutir à la fin à une sorte de complétude. C'est ainsi que, finalement, l'identité personnelle considérée dans sa durée devient narrative et, effectivement, une identité temporelle<sup>230</sup>. Le temps détient ainsi une fonction déterminante et un rôle incontestable dans le cadre de ce processus humain.

Pour revenir aux héros littéraires, leur identité a un rapport étroit avec la notion du temps. Nous remarquons que les événements historiques, l'âge, l'époque ainsi que l'espace constituent des facteurs décisifs pour la synthèse de leur propre identité. Autrement dit, nous pourrions constater que l'identité d'un individu s'élabore sur un axe horizontal, dans la confrontation avec son entourage, et sur un axe vertical, c'est-à-dire selon sa position dans les générations qui se succèdent. Ainsi, nous admettons que l'entité que chacun constitue est le produit de divers facteurs et diverses conditions. Enfin :

« [...] toute identité, et donc toute mise en littérature de l'identité, est hybride : *je* est un hypertexte d'un genre inévitablement mixte, toujours à mi-chemin entre *soi* et l'espace, entre *soi* et un temps, entre *soi* et les autres bien sûr, entre un *soi* intime et un *soi* social, entre *soi* et les écritures de "*sois*". »<sup>231</sup>

Par l'intermédiaire de la mémoire et son inscription sur la conscience de l'individu, le passage du temps laisse ses traces éternelles. C'est ainsi que Ricœur, dans son œuvre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, élargit le sens du mot reconnaître que nous avons vu jusqu'ici se lier à l'acte de pouvoir identifier et distinguer, en le mettant en relief avec le souvenir :

« Reconnaître un souvenir, c'est le retrouver. Et, le retrouver, c'est le présumer principalement disponible, sinon accessible. »<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Ricœur transfère les pensées de Locke : « L'identité de telle personne s'étend aussi loin que cette conscience peut atteindre rétrospectivement toute action ou pensée passée ; c'est le même soi maintenant qu'alors et le soi qui a exécuté cette action est le même que celui qui à présent réfléchit sur elle » in : *Parcours de la reconnaissance*, p. 195-196.

<sup>231</sup> *Identité, langage(s) et modes de pensée*, sous la direction d'Agnès MORINI, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 14.

<sup>232</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 561.

Reconnaître l'existence d'un souvenir constitue la première démarche de son acceptation. C'est ainsi que le passé, vécu ou non, surgit constamment dans les vies des personnages en même temps que le présent. Ce deux temps s'entremêlant, pourrions-nous dire, composent une réalité précise qui caractérise chaque personne. Le passé donc, en vérité n'existant plus, fait finalement partie du présent en s'y intégrant grâce à la puissance de la mémoire :

« Narration, dirons-nous, implique mémoire, et prévision implique attente. Or qu'est-ce que se souvenir ? C'est avoir une image du passé. Comment est-ce possible ? Parce que cette image est une empreinte laissée par les événements et qui reste fixée dans l'esprit. »<sup>233</sup>

Avec ces propos, Paul Ricœur résume la signification de l'acte de se souvenir en le mettant, en même temps, en relief avec l'acte de la narration. Tout simplement, selon lui, raconter une histoire présuppose de l'avoir déjà dans la mémoire. Et se souvenir signifie alors avoir une image du passé, une image qui constitue *per se* une empreinte éternelle dans l'esprit. C'est cela l'héritage du passé pour l'humanité : des traces sous la forme d'images et, par conséquent, de souvenirs.

Ricœur, également dans son œuvre *Temps et récit*, propose que le présent ait trois dimensions coexistant : il attribue ainsi au présent un passé et un avenir qui existent uniquement par rapport à eux-mêmes. Le passé existe à travers la mémoire que nous gardons de lui dans le présent et, l'avenir à cause du fait que nous l'attendons. L'accent est donc inévitablement mis sur le temps présent, puisqu'il est le seul dont nous vivons et dont nous observons l'existence, et en raison de son sens tridimensionnel. Pourtant, ce qui nous intéresse ici ce sont les liens effectivement créés entre les deux aspects du maintenant : le passé et le présent ainsi que leur impact, direct ou indirect, sur la procédure de recherche de l'identité. Et c'est à travers l'acte de se souvenir que ces liens résistent au passage du temps et s'installent dans le présent individuel et collectif.

Concernant donc ce « jeu » d'échange entre l'hier et l'aujourd'hui ainsi que les marques indélébiles que le premier laisse sur le second, Françoise Proust écrit :

« Le temps, nous l'avons vu, passe "deux fois" : il passe une première fois et devient alors image morte, temps vide, souvenir d'un passé. Nul besoin, ici, d'un voyant pour nous faire comprendre le sens de nos souvenirs : porteurs d'aucun présage ou d'aucune promesse, ils ne font pas expérience. Mais en

---

<sup>233</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 31.

même temps, le temps, au fur et à mesure qu'il passe, s'écrit ailleurs, en encre sympathique, en volutes de fumée, et c'est ce deuxième temps ou ce deuxième passé, ombre du premier et qui jamais ne fut vécu, que nous demandons au voyant de faire paraître en le soumettant au rayon d'une relecture ou d'une ressemblance particulière [...]. »<sup>234</sup>

Le passé prend ainsi deux formes : celle du temps où il constituait alors un présent et celle de son inscription au présent. Cette dernière constitue la forme du passé que nous rencontrons au cours d'une narration ; c'est, d'ailleurs, la seule forme que nous pouvons considérer à partir d'un temps ultérieur. Parler aujourd'hui du passé, c'est une façon de le faire revivre, de lui attribuer encore une fois son existence en reconnaissant qu'il s'agit là d'une synthèse de plusieurs facteurs<sup>235</sup>. Passé et présent se mêlent ainsi dans un ensemble en accompagnant perpétuellement l'un l'autre et en prouvant que la notion du temps cache une multitude des pièges. Françoise Proust ajoute que :

« Passé et présent se *superposent* et non pas se *juxtaposent*. Ils sont simultanés et non pas contigus. Mieux, il faut penser le passé comme condition générale du présent, car on ne voit pas comment le présent *passerait*, s'il n'était pas déjà passé au moment où il se passe, et on ne voit pas non plus comment un passé existerait s'il n'était qu'un ancien présent devenu passé, s'il n'était pas *déjà* passé au moment où il était présent. C'est pourquoi, dit Bergson, la totalité du passé est virtuellement présente à chaque instant, même si pour les besoins de l'actuel, la perception n'en retient et n'en sélectionne qu'une partie. »<sup>236</sup>

C'est cette interaction synthétique, ainsi que son rapport avec la quête d'identité, qui nous préoccupera, telle qu'elle caractérise la majorité de nos personnages fictifs. Quelques uns d'entre eux ont vécu un passé difficile, qui les a stigmatisés pour toujours. D'autres ont entendu parler d'un passé historique cruel, vécu probablement par leurs parents ou plus généralement par leurs ancêtres. La mémoire donc, vécue ou non, les concerne tous même si ils n'en ont pas encore pris conscience. Ce sont les récits de leurs prédécesseurs, eux-mêmes produits de leur propre mémoire, qui ont formé celle de nos héros fictifs.

Le fait de raconter le passé historique, un passé appartenant à plusieurs personnes, souvent à un pays entier ou encore à toute l'humanité, n'est nullement

---

<sup>234</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 157.

<sup>235</sup> « Qui dit présent ou expérience, avait justement noté Kant, dit synthèse, dit unification d'une multiplicité informe de données brutes en une unité minimale de sens, dit rassemblement de "thèses" ou "synthèse". » in : *Ibid.*, p. 19.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

étranger à l'aspect individuel que chacun d'eux lui porte. Nous lisons, encore une fois dans l'œuvre de référence de Ricœur, *Temps et récit*, quel est le processus liant effectivement le passé historique à la mémoire purement individuelle :

« La frontière n'est pas en effet aussi nette à tracer qu'il semble d'abord, entre la mémoire individuelle et ce passé d'avant la mémoire qu'est le passé historique. Absolument parlant, sont mes prédécesseurs les hommes dont aucun des vécus n'est contemporain d'aucun des miens. [...] Toutefois, il existe entre mémoire et passé historique un recouvrement partiel qui contribue à la constitution d'un temps *anonyme*, à mi-chemin du temps privé et du temps public. L'exemple canonique à cet égard est celui des récits recueillis de la bouche des *ancêtres* [...]. La frontière devient ainsi poreuse, qui sépare le passé historique de la mémoire individuelle (comme on voit dans l'histoire du passé récent – genre périlleux entre tous ! – qui mêle le témoignage des survivants aux traces documentaires détachées de leurs auteurs). [...] Un pont est ainsi jeté entre passé historique et mémoire, par le récit ancestral, qui opère comme un *relais* de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance. [...] Cette chaîne de mémoires est, à l'échelle du monde des prédécesseurs, ce que la rétention des rétentions est à l'échelle d'une mémoire individuelle. »<sup>237</sup>

La narration du passé historique devient alors le pont qui unit les deux temps et fait survivre la mémoire. Et même si cette survie est artificielle, dans le sens où elle ne peut être qu'imaginée, elle peut néanmoins avoir une puissance énorme sur les hommes qui la portent comme un héritage. Nous lisons dans le livre d'un essayiste Grec appelé Kostis Papagiorgis :

« Nous n'avons que des instantanés, des présentations immédiates, du matériel abondant mais pourtant immédiat. Par conséquent, la mémoire hante mais ne raconte pas ; pour que nous ayons une durée continue, de la vie donc et non pas du temps fragmenté, il faut ramener la narration dans le présent [...]. »<sup>238</sup>

L'Histoire prend donc sa place dominante dans les cœurs et les pensées humaines en laissant ses propres traces ; nous pourrions finalement admettre qu'elle réussit à hanter les personnages et parfois sans leur consentement.

Quelques uns parmi eux acceptent cette réalité et apprennent à vivre avec leurs fantômes. Ils parlent d'eux et reconnaissent que rien, ni la politique, ni l'Histoire, ni les sociétés, ne peut être conçu sans montrer du respect et sans faire référence à cet *autre* qu'est le passé. Ils se jettent ainsi, volontairement, dans un dialogue avec les spectres du passé en assumant sa grande signification pour leurs propres vies et

---

<sup>237</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 207-208.

<sup>238</sup> ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ Κωστής, *Περί μνήμης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2008, σ. 60 [PAPAGIORGIS Kostis, *De la mémoire*, Éditions Kastaniotis, Athènes, 2008, p. 60] (traduction personnelle).

identités, en reconnaissant que passé collectif et passé individuel créent souvent un ensemble indissociable. D'autres ont plus de difficulté à accepter cette réalité. Ils préfèrent l'éviter le plus longtemps possible, l'ignorer et ainsi ne pas souffrir à cause d'elle. Bien sûr, comme nous allons le constater plus tard, l'ignorance ne tarde pas à devenir connaissance ; des vérités bien cachées, des émotions refoulées remontent à la surface. Finalement, il y a ceux qui n'abordent pas le passé comme une hantise mais au contraire comme une bénédiction, une raison d'être fiers.

Pour conclure, si nous acceptons que la quête d'identité concerne tout le monde, dans le sens où il s'agit d'un besoin humain fondamental, tous les personnages fictifs s'y adonnent. Que se soit consciemment ou inconsciemment, ils cherchent à définir leur existence, à la comprendre, à l'expliquer de la même façon qu'ils essaient d'expliquer leur époque et leur entourage. Nous nous sommes donc donné, à travers ces romans, l'opportunité d'approcher le monde intérieur, psychique des personnages, de les imaginer, de lire leurs pensées, de comprendre leurs réactions et de tracer leurs portraits. De toutes façons, comme Dorrit Cohn l'écrit :

« [...] 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. »<sup>239</sup>

Encore plus, à travers la littérature nous nous comprenons, en tant qu'êtres humains, beaucoup mieux que dans la vie réelle :

« Si l'univers quotidien devient fiction par le simple procédé qui consiste à révéler la vie secrète des individus qui l'habitent, l'inverse est également vrai : les personnages de fiction les plus authentiques, ceux qui ont le plus de "profondeur", sont ceux que nous connaissons le plus intimement, et d'une connaissance qui nous est précisément interdite dans la réalité. »<sup>240</sup>

Ainsi, nous sommes bien d'accord que le romancier seul a le droit privilégié de nous démontrer « une psychologie imaginaire [...] la psychologie du possible de l'homme »<sup>241</sup> à travers ses personnages et c'est précisément ce point en particulier qui nous intéresse.

---

<sup>239</sup> *La transparence intérieure*, p. 20.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>241</sup> José Ortega y Gasset, « Ideas sobre la novela » (1925), dans *Obras completas*, Madrid, 1955, III, p. 417-418 in : *Ibid.*, p. 18.

a) Personnages consciemment hantés par leur passé.

Nous avons expliqué plus tôt comment l'identité obtient une dimension temporelle et constitue, au moins partiellement, un produit de la mémoire. En acceptant que l'identité et sa construction aient un rapport particulièrement étroit avec la conscience humaine, nous avons finalement à traiter trois notions interdépendantes : identité, mémoire et conscience. Ricœur, en décidant que « identité et conscience font cercle »<sup>242</sup>, ajoute :

« [...] conscience et mémoire sont une seule et même chose, sans égard pour un support substantiel. En raccourci, s'agissant de l'identité personnelle, la *sameness* vaut mémoire. »<sup>243</sup>

Donc, les trois notions (identité, conscience et mémoire) s'unissent pour composer la singularité de chaque individu. D'ailleurs, la mémoire constitue « un modèle de mienneté, de possession privée, pour toutes les expériences vécues du sujet », où « paraît résider le lien originel de la conscience avec le passé »<sup>244</sup>. Pourtant, la relation entre elles et leur corrélation ne sont pas toujours évidentes. Ce qui paraît être particulièrement difficile est, comme Ricœur le décrit, « la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité »<sup>245</sup> dans le sens où c'est la mémoire exercée qui nous intéresse, en tant qu'acte humain, et non pas la mémoire en tant que notion uniquement<sup>246</sup>. Plus précisément, il présente trois causes pour lesquelles ces deux notions, identité et mémoire, n'arrivent pas toujours à travailler ensemble :

« Il faut nommer comme première cause de la fragilité de l'identité son rapport difficile au temps ; difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l'identité, en conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur. », « Deuxième cause de fragilité, la confrontation avec autrui, ressentie comme une menace. » [...] « Troisième cause de fragilité, l'héritage de la violence fondatrice. C'est un fait qu'il n'existe pas de communauté historique qui ne soit née d'un rapport qu'on peut dire originel à la guerre. »<sup>247</sup>

---

<sup>242</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 126.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 115-116.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>246</sup> « [...] se souvenir, c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la chercher, "faire" quelque chose. Le verbe "se souvenir" double le substantif "souvenir". Ce que ce verbe désigne, c'est le fait que la mémoire est "exercée". » in : *Ibid.*, p. 67.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

Nous constatons donc que le temps, l'existence de l'autre et l'héritage de la violence sont les trois obstacles qui empêchent la procédure de construction de l'identité. C'est pour cela que réussir à les dépasser ou au moins les constater et tenter de les affronter, est le début du travail douloureux qu'est l'auto-découverte. Se placer soi-même dans un temps précis, face aux autres et en portant consciemment l'héritage d'un passé souvent violent, semble être une tâche compliquée et particulièrement exigeante. Se réconcilier avec la mémoire et reconnaître son influence sur l'identité humaine, présuppose une relation ouverte et constructive avec cette fonction intérieure et pénible qu'est la conscience. Soulignons, d'ailleurs, à ce propos, le point de vue de Françoise Proust :

« Le fond de la conscience est moins l'inconscient que la mémoire (*Gedächtnis*), mémoire pure d'un passé pur. Un événement n'est jamais vécu par la conscience : il n'est jamais présent. Car le maintenant (*Jetzt*) foudroyant de son apparition enflamme la conscience réceptrice et, l'ayant choquée, traumatisée, voire calcinée, il se disloque et se désagrège, ne laissant qu'un reste chu : non pas un souvenir, mais une trace, non pas une "image figurée", mais des cendres, un lieu, une date qui, dès leur inscription, appellent à leur remémoration. »<sup>248</sup>

Parmi nos personnages fictifs, il y en a peu qui reconnaissent l'existence de cette interaction dès le début de la narration. Se remémorer les traces de la mémoire, inscrites sur la conscience est une procédure pénible et pour cela rare.

Paul dans *Le rire de l'ogre* constitue l'exemple le plus caractéristique d'un individu qui dès l'âge de l'adolescence, en observant la réalité avec un œil audacieux et pénétrant, admet l'impact qu'a eu l'Histoire sur lui pendant toute sa vie. La particularité de Paul, par rapport aux autres personnages, est le fait qu'il est depuis toujours conscient de la réalité double de son monde intérieur : il reconnaît sans hésitation et sans peur qu'il porte en lui, en sa conscience, en son identité, une mémoire collective, créée par l'Histoire et concernant tout le monde de son temps et, parallèlement, une mémoire individuelle constituée par l'histoire de sa famille et ses propres expériences dans la vie. À travers cette distinction entre mémoire personnelle et mémoire collective – souvenons-nous des propos de Ricœur pour qui « chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective »<sup>249</sup> –, il est maintenant capable de faire preuve de leur interaction, de leur signification profonde et de leur rôle décisif dans la construction de son identité à lui. C'est ainsi que

---

<sup>248</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 24.

<sup>249</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 151.

l'existence acquiert un sens cohérent et que l'appréhension du temps devient un travail possible. Les propos de Ricœur, encore une fois, trouvent une application parfaite dans la perception du monde de Paul :

« Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ? »<sup>250</sup>

Il est intéressant de souligner que ce roman est écrit à la première personne en créant l'impression d'une autobiographie puisque nous suivons la vie du personnage de l'adolescence jusqu'à sa mort. C'est Paul lui-même qui raconte son histoire et exprime ses propres pensées et sentiments sous une forme de monologue intérieur<sup>251</sup> direct qui nous permet d'entrer encore plus en profondeur dans le psychisme de ce personnage et de vivre sa propre lutte avec lui-même. En donnant l'impression d'un long monologue, la narration, fidèle aux exigences de l'art romanesque contemporain, dévoile la solitude du *je* se racontant, ainsi que son besoin d'établir un genre de contact à travers cette action :

« Monologique, le roman contemporain l'est souvent, presque nécessairement pourrais-je dire. Le monologue est donc apte à signifier la solitude des individus, la coupure avec les autres, mais aussi, selon la belle formule de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, il traduit et trahit "this terrible desire to establish contact". »<sup>252</sup>

Pour laisser le texte révéler ces remarques, Paul, alors adolescent perdu dans ses pensées sur sa place éphémère dans le monde, rencontre une fille au cours de sa visite en Allemagne :

« Soudain, se mêlant au murmure de cette eau qui coulait déjà avant-guerre, qui a coulé, limpide et vive, durant toute la guerre, et coulera encore bien après mon départ de Kehlstein, je perçois un cliquetis mécanique. » (p. 26)

Par la suite, marqué par le récit de cette jeune fille, Clara, au sujet du père qui revenant de la guerre a étranglé ses enfants dans la forêt et admettant qu'il lui est impossible de se « laisser aller à cette quiétude douceâtre en compagnie d'êtres humains qui s'imaginent que rien, désormais, ne les menace » (p. 24), regarde autour

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>251</sup> « "monologue intérieur" [...] : d'une part, une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit et, d'autre part, un *genre* narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même. » in : *La transparence intérieure*, p. 30.

<sup>252</sup> Dominique Rabaté in : *Le Roman Français contemporain*, p. 23.



de lui différemment des autres et surtout avec la méfiance de celui qui connaît la vérité cachée :

« Le vent s'insinue partout : on dirait des cris d'enfants, d'animaux blessés. » (p. 95), « Dès que j'atteins la bifurcation fatale, je me mets à courir le plus vite possible pour échapper aux spectres des sous-bois, par crainte de rencontrer des enfants perdus, des enfants étranglés, d'anciens soldats devenus des pères fous et meurtriers, ou un chevalier errant et son chien. » (p. 99)

Pour lui, cette histoire du passé qui pourrait être tout simplement un mythe, un conte imaginé, est toujours vivante. Il peut encore discerner les spectres dans le bois et voir les images atroces d'un autre temps. Alors adolescent, au début du roman, il porte toujours avec lui ses papiers et crayons pour faire ses dessins ; des dessins d'êtres horribles, presque monstrueux. Comme il l'avoue lui-même :

« Pages pleines de visages grimaçants, d'yeux exorbités. Blocs de souvenirs qui ne m'appartiennent pas. » (p. 32)

Ces souvenirs ne lui appartiennent pas dans le sens où il n'a rien vécu de tout cela, mais il les porte tout de même en lui. Nous remarquons qu'il passe effectivement « de la mémoire donnée et exercée à la mémoire réfléchie »<sup>253</sup>, c'est-à-dire qu'il réfléchit sur les souvenirs dont il a hérité du passé en formant ses propres conclusions. En gardant les yeux ouverts, il lui est impossible d'ignorer la vérité :

« En Allemagne, les souvenirs du désastre pèsent encore terriblement, mais personne ne les évoque. Leurs ombres rôdent dans la fausse sérénité d'après-guerre, autour de traces de violence toujours visibles et de ruines. Un voile de non-dit estompe la gentillesse des gens et trouble l'innocence apparente des choses. » (p. 20), « Où se cachent les vieilles horreurs, tandis qu'allongés sur l'herbe les gens rigolent, boivent et rêvent ? Seul à craindre que cachés dans les sous-bois, des yeux mauvais nous observent ? » (p. 24)

Ce temps de l'après-guerre est fragile et perturbé. Les gens font semblant de vivre en période de paix, puisque la guerre est officiellement finie et évitent de regarder ses traces, d'en parler. Ils finissent par vivre, malgré eux, dans une « paix lourde et opaque », dans une « paix amnésique » (p. 24). Paul se rend compte qu'ils n'ont pas conscience, qu'ils choisissent de ne pas avoir conscience, des blessures qu'a laissées la guerre et de celles qu'elle continue à laisser en dépit de sa fin. Nous lisons dans le livre de Tony Judt intitulé *Après guerre* :

---

<sup>253</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. II (Avertissement).

« Enfin, l'histoire de l'Europe d'après-guerre est une histoire voilée de silences, d'absence. »<sup>254</sup>, « "L'après-guerre" dura donc longtemps, plus longtemps, assurément, que les historiens ne l'ont parfois supposé en relatant les difficiles années d'après-guerre à la lumière flatteuse des décennies de prospérité à venir. Peu d'Européens en ce temps, bien informés ou non, prévoyaient l'ampleur du changement qui était sur le point de les emporter. L'expérience du demi-siècle passé avait nourri chez plus d'un un pessimisme sceptique. »<sup>255</sup>

En observant les manifestations folkloriques des Allemands pendant son séjour à Kehlstein, leur besoin de revivre leurs coutumes en mettant à l'écart le mauvais visage de l'Histoire, Paul se demande :

« D'où vient cette jubilation d'appartenir à une tradition venue du fond des âges, hors de l'Histoire, hors du Temps ? » (p. 59)

Souvenons-nous du personnage du docteur Lafontaine, toujours dans *Le rire de l'ogre*, qui ayant vécu lui-même la guerre en Ukraine, traumatisé pour toujours par sa cruauté et par sa puissance sur le comportement humain « avec la distance de celui qui ne tient pas à avoir de racines » (p. 38), ne reconnaît plus son propre corps. En donnant ce titre au chapitre entier (p. 100-113), le narrateur nous parle de « la mémoire des mains » :

« Oui, les mains de Lafontaine ont accompli ces gestes d'assassin par procuration. Et il y a une mémoire des mains ! Une mémoire tenace, opaque, brutale qui vibre à la surface de l'épiderme, et dans la chair des paumes, dans chaque nerf, chaque fibre, chaque ligne de vie pleine de sueur, et sous chaque ongle, comme une crasse mnésique. Alors, il faudrait constamment occuper les mains qui se souviennent trop bien de leurs forfaits. » (p. 102)

Avec ces mêmes mains, il prendra soin de ses malades après la guerre et de son jardin comme dans un effort ultime d'exorciser le passé, de faire du bien et de faire naître à partir du malheur et de la laideur quelque chose de beau :

« - Les roses, c'est mon père. Quand il n'est pas avec ses malades, il est avec ses roses, il taille, il jardine. Souvent jusqu'à la tombée de la nuit. » (p. 68)

Paul et Clara connaissent la guerre, ainsi que les autres événements qui l'ont suivi, telle que leurs parents l'ont vécue. C'est leur propre héritage familial et en même temps mondial. Le père de Paul fut assassiné mystérieusement à cause de sa participation à la Résistance et sa mère, dont il est fier, fut « une vraie résistante [...] sous l'occupation » (p. 92). Le père de Clara est le docteur Lafontaine que nous avons

---

<sup>254</sup> *Après Guerre*, p. 22.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 287-288.

déjà rencontré et sa mère est une pianiste qui a vécu la destruction pendant la guerre de sa ville natale, Munich, lieu que Paul visitera un jour pour découvrir qu'« en dépit de l'herbe amnésique et des fleurs sauvages, ça sent encore la guerre » (p. 117). Depuis la mère de Clara ne donne plus des leçons de piano. En portant ses propres fantômes « elle ne joue qu'à la maison, pour elle seule » (p. 67). L'histoire de leurs parents sous la forme des souvenirs, des sensations héritées, constitue leur passé, leur propre provenance. Comme Paul le décrit lui-même, une fois rentré en France après ses vacances en Allemagne :

« Un jour, je tenterai d'imaginer de grands blocs de passé, blocs obscurs aux arêtes coupantes, blocs qui dérivent dans le Temps. Pour longtemps. / En approchant de Paris, j'ai le sentiment pénible d'être parti la veille, de n'être jamais parti. Toutes mes impressions allemandes se recroquevillent soudain. Souvenirs en réserve. Sensations en veilleuse. » (p. 121)

Ce voyage d'adolescence fut une démarche vers l'âge adulte, vers le mûrissement que seul le temps et son passage provoque. Ayant déjà conscience de sa différence par rapport aux autres, de sa particularité en ce qui concerne sa perception du monde, il reconnaît que :

« Ici, je me sens bien, en compagnie d'un correspondant qui ne me correspond pas et d'une fille « pas comme tout le monde » ! » (p. 62)

Quand un an plus tard il reçoit une lettre de Clara, les souvenirs réveillés ou vécus en Allemagne remontent encore une fois à la surface :

« Je prenais ces émotions lointaines pour de vieilles peaux abandonnées après une mue, mais elles restent vivantes [...]. » (p. 151)

Les émotions ressemblent aux peaux abandonnées qui restent d'une façon absurde encore vivantes. Leur survie dans le présent est incontestable même si elles ont été de temps en temps refoulées et Paul en est complètement conscient. Quand il dit que dans l'avenir il imaginera de grands blocs du passé dérivant dans le temps, il crée sa propre attente pour l'avenir. Il s'agit, pourrions-nous dire, d'une prédiction de la narration puisqu'en approchant de la fin du roman, nous verrons qu'effectivement Paul a créé ses blocs d'Histoire. Il a trouvé son issue au labyrinthe de sa vie, de ses pensées, de ses souvenirs et de ses émotions dans la création artistique. Il est devenu un sculpteur et dans son œuvre miroite constamment une mémoire douloureuse. En repensant à ce que lui et Clara sont devenus, il remarque que :

« Nous pensons exactement à la même chose. Monuments de plâtre. Monuments de neige. Commémoration vaine. Souvenirs mort-nés. Et la

mémoire comme une vapeur passagère qui se dissipe. La recherche anxieuse et minutieuse de ce qui fut s'achève face à un mur infranchissable couvert de graffitis obscènes. L'énigme est une illusion triste. L'activité créatrice, l'élaboration des formes et des images une occupation comme une autre, vite étouffée sous les couches de feutre d'une paix toujours factice. » (p. 289)

Sa prédiction d'autrefois a été donc réalisée et la mémoire a ainsi trouvé sa place dans les expériences vécues du personnage. D'ailleurs, comme Ricœur l'expliquait :

« [...] la possibilité de se tourner vers un souvenir et de viser en lui les attentes qui ont été réalisées (ou non) ultérieurement contribue à l'insertion du souvenir dans le flux unitaire du vécu. »<sup>256</sup>

L'activité créatrice constitue pour Paul, son moyen de communication avec les autres, sa propre façon d'affronter l'absurdité de la vie. Un travail solitaire qui forme, en même temps, un genre de discours avec lui-même et avec le monde qui l'entoure. Avoir conscience de l'immense signification de la mémoire, pouvoir l'affronter et l'intégrer dans son identité personnelle, comme nous l'avons déjà suggéré, ne constitue nullement le cas le plus habituel. Paul est un profond connaisseur de cette réalité et il est ainsi mis à l'écart de la majorité des gens qui l'ignorent. L'art est donc sa seule façon de matérialiser sa perception et son expérience<sup>257</sup> même si, au milieu des perturbations sociopolitiques de mai '68 à Paris, il avoue que « l'inconvénient des grandes vagues collectives, c'est qu'elles donnent l'illusion que toute création singulière est dérisoire » (p. 183).

Paul intègre consciemment l'Histoire et la mémoire dans sa vie. Même le lieu où il décide de vivre jusqu'à la fin de sa vie en est la preuve. Il choisit de vivre dans le Vercors et il s'en explique :

« Pourquoi le Vercors ? Pour moi bien sûr, le nom de cette montagne est associé à la Résistance, et au massacre dont on m'a beaucoup parlé. Combien de fois, enfant, ai-je entendu le récit de la fuite de mon père, après son évvasion des locaux de la Gestapo à Lyon, et de son séjour dans ce massif de légende où les maquisards l'avaient caché avant qu'il ne reprenne ailleurs et sous un autre nom, ses activités clandestines ? Qui est cet inconnu que ma mère vient rejoindre ? » (p. 191-192)

---

<sup>256</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 69.

<sup>257</sup> Souvenons-nous les propos d'Albert Camus en ce qui concerne l'importance de l'activité créatrice : « Toutes ces vies maintenues dans l'air avare de l'absurde ne sauraient se soutenir sans quelque pensée profonde et constante qui les anime de sa force. (...) À cet égard, la joie absurde par excellence, c'est la création. 'L'art et rien que l'art, dit Nietzsche, nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité'. » in : CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1942, p. 129-130.

C'est là qu'il s'installe emportant avec lui les expériences vécues par ses ancêtres, celles vécues par son propre père ainsi que celles qu'il vivra lui-même sur place. Il fait reposer sa vie sur les bases de l'héritage du passé. Nous le retrouvons à la fin du roman et près du terme de sa propre vie, toujours dans le Vercors, réfléchissant sur le temps qui se réduit graduellement et qui va finir par devenir un temps passé sans présent :

« Avec le temps, c'est aussi l'espace qui se réduit. La moindre des choses paraît à la fois écrasante et fragile. Avec le temps, on n'ose plus remuer de façon trop brusque de peur de faire s'écrouler la fragile cabane aux parois de carton dans laquelle on habite désormais et qui s'appelle : "le temps qui reste". On prend des précautions. On doit faire avec l'étroitesse ! » (p. 291)

Son corps également se réduit. La vieillesse y laisse ses traces. Il n'a plus la force de sculpter ni de dormir. Il n'y a plus d'issue. Par conséquent :

« C'est alors que tout revient, mais dans une confusion totale. Ma mémoire comme des éclats de pierre qui jonchent le plancher quand le bloc auquel ils ont été arrachés a disparu. » (p. 291)

Il n'est plus capable de résister au passage du temps, de sauver ses souvenirs, de les incarner grâce à son art :

« Avec le temps, on devient un champion de la perte. Je me suis d'ailleurs largement perdu moi-même. Je ne parviens pas à m'expliquer comment j'ai pu dépenser autant d'énergie, autant d'heures enthousiastes, de mois, d'années, à créer des êtres difformes sur le papier, dans la terre puis dans la pierre. » (p. 296)

Tout cela n'a plus ni la valeur ni la signification d'autrefois. La création est par excellence un acte d'investissement sur l'avenir, un moyen de continuer, de survivre. Maintenant que pour Paul il n'y a plus d'avenir, elle perd son rôle. Il a lui-même perdu les traces de ses sculptures ; œuvres d'art portant des noms symboliques et résumant le point de vie du créateur : *Solitude*, *Le ventre de la bête*, *Le rire de l'ogre*, *Exécutions sommaires*. Il est fatigué, il n'a plus besoin de se souvenir, cela l'épuise :

« Trop réfléchir m'ennuie, et le souvenir est une épreuve pénible. [...] Les souvenirs vont m'écraser [...]. Vieilles odeurs de plâtre, d'encre d'imprimerie, de trichlo. [...] J'entends le grondement des souvenirs. Je vois la poussière de foin qu'ils soulèvent dans les prés tandis qu'ils approchent au galop. » (p. 297-298)

Pendant toute sa vie il a cherché les moyens de préserver sa conscience bâtie des souvenirs de temps violents, d'expériences cruelles ayant marqué ses ancêtres et de se réconcilier avec la puissance de la mémoire. Lui, en tant que leur successeur dans le présent, leur a effectivement dédié ses préoccupations et ses actions. Mais maintenant qu'il touche la fin de sa vie, la boucle est bouclée, son existence s'identifiant au temps se transforme elle-même en souvenir :

« C'est ensuite dans l'espace intérieur de l'âme que se déploie la fameuse dialectique entre *distentio* et *intentio* : distension entre les trois orientations du même présent, présent du passé dans la mémoire, présent du futur dans l'anticipation, présent du présent dans l'intuition (ou, comme je préfère dire, dans l'initiative) ; mais intention qui traverse les phases de la récitation du poème préféré. L'âme est comme le temps, lui-même passage futur vers le passé à travers le présent. »<sup>258</sup>

Approcher la fin de sa vie, se rendre compte du fait qu'il appartient finalement au passé à travers le présent, est une acceptation ultime du passage rapide et déterminant du temps. Paul, en quittant les vivants, se trouve impuissant face à sa mémoire. Se souvenir devient une chose pénible qui n'a plus de sens. Il choisit de ne pas se fatiguer davantage, de ne pas se presser afin de revivre tout ce qui l'a marqué pendant toute son existence. C'est une façon de se réconcilier enfin avec la puissance de la mémoire en n'ayant plus besoin de la traiter, de s'en sortir, de l'extérioriser ou la déguiser en créations artistiques. Se réconcilier avec la mémoire en se réconciliant avec l'idée de la mort. Le passage à l'oubli, entraîné par la mort, réussit à réduire les forces du passé ainsi que le pouvoir de l'Histoire.

Ce qui pour Paul est un choix fait à un âge mûr, poussé par la fatigue de se nourrir du passé, est un état imposé pour Richard, dans *Tout va bien*, comme nous le verrons par la suite. La maladie d'Alzheimer ayant pris la décision à sa place, il n'a plus de mémoire et donc plus aucun motif de réconciliation avec le passé. En réfléchissant sur la vieillesse et sa relation intime avec la mémoire, nous découvrons également le personnage d'Andreas Papaoulakis dans *Le siècle des Labyrinthes* : un homme de quatre-vingt ans à la fin du roman qui, après de nombreuses années, se souvient de la mort de son frère Sifis, une mort qui avait bouleversé sa vie pour toujours :

« Sa vie d'avant, depuis l'assassinat de Sifis, ne l'intéressait nullement. Il l'avait poussé dans l'état mélancolique du non-existant, là où il avait également refoulé sa captivité en Asie Mineure. Peu de choses osaient surgir

---

<sup>258</sup> *Parcours de la reconnaissance*, p. 193.

de là ; impolies, irritantes, intruses, comme par exemple tout ce qui venait lui rappeler l'odeur des pins. Les restes étaient complètement couverts par le sang de son frère. » (p. 336)

Finalement, il se demande maintenant si sa vie n'a pas déjà presque accompli son trajet :

« Par curiosité, est-ce que les vivants rentrent également chez eux ou faut-il “mourir” pour mériter le retour à la maison<sup>259</sup> ? » (p. 335-336)

La notion du « nostos », c'est-à-dire le retour à la maison, constitue un sujet caractéristique de Rhéa Galanaki et présent dans toute son œuvre. Partie elle-même de Crète, sa terre natale, son expérience personnelle est marquée par le désir d'y retourner, de retrouver ses racines, sa source d'existence. Il est intéressant que dans *Le siècle des Labyrinthes*, une histoire imaginaire basée pourtant sur des événements réels, elle n'hésite pas à se référer à son père, le docteur Emmanuel Galanakis en tant que personnage secondaire dont nous n'avons que peu d'informations, sinon qu'il vit dans la ville d'Héraklion<sup>260</sup>. Ainsi, elle démontre son propre besoin de retour à la terre paternelle, à travers l'intrusion dans la narration du personnage géniteur. Elle avoue ainsi sa propre quête d'identité à travers son origine et son histoire familiale. Elle écrit par rapport à cette thématique du retour :

« Je pense que le “nostos” peut être quelque chose de plus que le vécu, quelque chose de plus qu'une génération. C'est pour cela probablement, que l'archétype mythique réussit perpétuellement à nous toucher. »<sup>261</sup>

Pour revenir au personnage d'Andreas Papaoulakis, c'est à travers la mort qu'il considère obtenir une sorte d'éternité, un retour à la source. C'est comme s'il se rendait compte du fait que la mort constitue la sortie du labyrinthe qu'est l'existence, le retour à un état de stabilité, de reconnaissance et de trêve entre la mémoire et la conscience. De plus, Andreas en réfléchissant sur l'Histoire de son pays, conscient de

---

<sup>259</sup> Le choix par Galanaki du terme *nostos* pour désigner le retour à la maison est intéressant. Mériter le *nostos* obtient ainsi une signification plus intense et plus pesante. Comme le définit Pascal Quignard, en le mettant en relief avec le mot *nostalgia* (nostalgie) : « le *nostos* est le fond de l'âme. La maladie du retour impossible du perdu – la *nostalgia* – est le premier vice de la pensée, à côté de l'appétence au langage. » in : QUIGNARD Pascal, *Abîmes*, Editions Grasset, 2002, p. 44. Ainsi la phrase « mériter le nostos » obtient une connotation psychique, plus appropriée au personnage concerné et à l'ambiance du roman. De plus, la notion du *nostos* nous renvoie surtout au « Nostos d'Ulysse » et obtient ainsi une perspective mythique si chère à notre romancière.

<sup>260</sup> *Le siècle des labyrinthes*, p. 208 et p. 220 : nous trouvons deux références concernant son père comme nous allons le démontrer également dans la dernière partie de ce travail.

<sup>261</sup> *Βασιλεύς ή στρατιώτης*; , p. 17 [*Roi ou soldat ?*] (traduction personnelle).

ses difficultés, de ses impasses et de ses cruautés, aboutit à cette conclusion sans issue :

« [...] on ne surpasse pas une dictature, on ne surpasse pas toute l'histoire grecque d'un moment à l'autre. » (p. 374)

Dans un des extraits précédents, nous avons lu que l'odeur des pins fait ressurgir des souvenirs, par l'intermédiaire d'une sensation ordinaire. Nous retrouvons le même motif dans un autre passage du roman, déjà mentionné dans la première partie du présent travail :

« Toute la maison sentait le cumin, cumin râpé, cumin cérémonial, cumin hypnotisant. [...] Les hommes, les femmes, le respiraient profondément et soupiraient désirent exorciser juste pour un peu de temps tout ce qui hantait leurs esprits, le souvenir de l'occupation, l'exécution de sang froid par les Allemands de plus que cinq cents de leurs concitoyens, les assauts, les attaques, la destruction complète des villages voisins, les réfugiés, les mendiants, la pauvreté de beaucoup de gens [...]. » (p. 223-224)

Souvent donc, c'est à travers les sensations que la mémoire réapparaît. C'est comme si l'Histoire, constamment présente, cherchait une sortie. Parfois, elle la trouve par le biais de sensations, d'objets, de photos, de vieilles lettres, ou à travers les narrations d'hommes plus âgés. La majorité des personnages nous intéressant ici ont besoin de ces rappels, ils ont besoin que les souvenirs soient explicites. Ils ne sont pas, comme Paul dans le roman de Pierre Péju, imprégnés d'un esprit commémoratif pendant toute leur vie. Tout en démontrant qu'avoir conscience du rôle joué par le passé, historique ou non, pour l'individu particulier que chacun devient, est une tâche extrêmement exigeante, ils arrivent à se reconnaître progressivement et après beaucoup d'efforts. Être hanté par quelque chose ne signifie pas obligatoirement en avoir connaissance. Cependant, c'est uniquement à travers la prise de conscience de cette réalité que nous pourrions parler d'identité. Faire revenir tout ce qui fut autrefois attentivement refoulé constitue la présupposition principale du processus de l'auto-découverte humaine.

#### b) Personnages *a priori* inconscients de la hantise du passé.

Le romancier, au cours de la narration, révèle graduellement les mondes intérieurs des personnages. Habituellement, ce qui retient notre attention, en tant que



lecteurs, jusqu'à la fin d'un récit est le dépliement, en liaison avec le déroulement de l'intrigue, des caractères romanesques, auxquels parfois nous nous identifions et dont nous sommes donc curieux de savoir ce qu'ils deviennent. Ainsi, le motif d'un héros qui semble d'abord assez bouleversé ou ignorant et qui se découvre au cours de la narration, est particulièrement commun dans l'art romanesque. Nous ne pourrions pas ignorer d'ailleurs que « c'est à l'échelle d'une vie entière que le soi cherche son identité »<sup>262</sup> et c'est précisément cet itinéraire que nous aimons suivre en tant que lecteurs. C'est, de toute façon, l'action humaine qui nous intéresse puisque, comme nous l'avons déjà commenté, sans elle et sans sa perception parler d'Histoire et de son rôle perdrait tout sens.

Le rapport qu'un personnage entretient avec sa conscience ainsi que l'inscription, sur celle-ci, de la réalité l'entourant sont rarement évidents. Pour qu'une chose soit consciemment perçue et comprise par l'individu, elle doit d'abord être claire et précise. Comme Nietzsche l'a d'ailleurs souligné :

« [...] tout ce qui *devient conscient* est d'un bout à l'autre préalablement arrangé, simplifié, schématisé, interprété – le processus *réel* de la “perception” interne, l'*enchaînement causal* entre les pensées, les sentiments, les convoitises, comme celui entre le sujet et l'objet, nous sont absolument cachés – et peut-être pure imagination. »<sup>263</sup>

Les personnages qui arrangent et interprètent graduellement leurs souvenirs et leurs expériences vont donc nous intéresser dans ce chapitre. Commençons notre analyse de ces personnages avec Peter dans *Le retour*. Le héros principal de Schlink a cet œil d'observateur que nous avons rencontré également chez Paul dans *Le rire de l'ogre*. Il découvre les traces historiques là où les autres gens ne regardent plus. Pourtant il ne s'agit pas, comme nous allons le démontrer, d'un acte conscient dès le début du roman. Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de Peter, c'est qu'en débutant une recherche sur un objet vague et imprécis, il aboutira à des découvertes précises qu'il n'avait jamais imaginées auparavant. Il semble plutôt conduit par son instinct et par sa curiosité spontanée que par un besoin acquis ou une cible concrète et explicite.

Dans un premier temps, il n'oublie jamais les récits de son grand-père quand il était enfant ; des narrations et discussions qui furent ses premiers cours d'Histoire et plus encore :

---

<sup>262</sup> *Soi-même comme un autre*, p. 139.

<sup>263</sup> Propos de Nietzsche cités par Paul Ricœur dans *Ibid.*, p. 25-26.

« Son amour de l’histoire, mon grand-père le vivait dans les livres qu’il lisait et sur les chemins qu’il parcourait avec moi. Il n’y avait pas de promenade, d’excursion, de “marche”, comme il disait volontiers, où il ne me racontât des événements de l’histoire suisse et allemande, et en particulier de l’histoire militaire. » (p. 27)

Il est remarquable qu’il ait appris plus d’informations sur l’homme que fut son grand-père grâce aux souvenirs qu’il a laissés écrits après sa mort. L’identité complète de ce vieillard qui l’a tant influencé est connue à travers sa propre narration. Encore une fois, c’est en se racontant que le personnage se dévoile :

« Lorsque mon grand-père mourut, il laissa des souvenirs, et c’est en les lisant que j’appris enfin d’où il venait, ce qu’il avait fait et de quoi il avait vécu. » (p. 22)

Cette reconnaissance à retardement de son grand-père et de ses récits, ses collections et sa perception de la réalité, ont initié Peter à ses propres recherches du passé. Nous lisons un peu plus tard :

« Il collectionnait pour moi des extraits de journaux, surtout sur les Allemands de Silésie, de Transylvanie et du Kazakhstan, auxquels il estimait que j’aurais dû accorder davantage d’attention. » (p. 44), « “Quelle leçon en tirer ?” / Mon grand-père répondait en riant : “Que même ce qui est fou, il faut le faire à fond. Qu’alors, parfois, c’est ce qu’il fallait faire.” » (p. 30)

Dans la suite du roman, nous voyons que Peter a largement appliqué le conseil de son ancêtre tant admiré en prouvant que c’est plutôt ceci qu’il a gardé de lui et moins son amour pour l’Histoire : il va commencer une recherche qui apparaît complètement folle, au moins au début, et il va l’exécuter pleinement. La lecture chez ses grands-parents d’un récit fictif incomplet parlant d’un prisonnier de guerre détenu en Sibérie constituera le début d’un itinéraire souvent incohérent qui le conduira aux vérités cachées le concernant lui-même.

Cette expérience vécue dans la maison de vacances de son enfance, là où il se sentait « à l’abri » (p. 40), marquera toute son existence. Dorrit Cohn, alors qu’elle analyse le déroulement de la mémoire dans les récits ayant choisi une forme autobiographique, écrit alors dans *La transparence intérieure* :

« Une caractéristique structurale qu’on retrouve dans tous ces textes est la fonction privilégiée qui est accordée, dans le discours de la remémoration, au plus récent des épisodes revenant à la mémoire. Il joue le rôle d’une sorte de détonateur qui permet à une avalanche de souvenirs d’un passé plus lointain de surgir à l’esprit. Ces souvenirs, qui peuvent aller de la plus tendre enfance (ou même de l’histoire familiale antérieure à la naissance) jusqu’aux épisodes

décisifs de l'âge adulte, surviennent pêle-mêle, suivant une sorte de collage temporel. »<sup>264</sup>

Pierre Péju, le romancier du livre *Le rire de l'ogre*, a également écrit spécifiquement sur la période de l'enfance et son impact sur toute la vie humaine. En faisant référence aux personnages de Tieck, l'écrivain Allemand, il souligne la signification de cet âge et y trouve la source des plusieurs issues de l'existence. Tout genre d'indifférence pendant l'enfance peut contribuer à un psychisme perturbé :

« L'enfance ne cesse de revenir, de se manifester sous forme de signes, de mots oubliés et retrouvés, de secrets troubles. », « Même maltraitée, repoussée ou "sacrifiée", l'enfance est de toute façon immortelle : toute tentative de s'unir "sur son dos" aboutira au pire. »<sup>265</sup>

C'est dès son plus tendre âge que la mémoire de Peter s'est construite mais c'est depuis l'âge adulte qu'il la redécouvre. Nous constatons également que les souvenirs de la période de l'enfance lui génèrent un sentiment de nostalgie puisqu'il s'agit d'un temps passé pendant lequel la vie offrait une certaine harmonie et, comme il l'avoue lui-même, il se sentait bien à l'abri. À partir d'un maintenant ultérieur, il se souvient donc de ses vacances chez ses grands-parents en Suisse :

« Dans mon souvenir, les vacances sont un temps de respiration calme et profonde. Elles sont la promesse d'une vie d'harmonie régulière. » (p. 44)

ainsi que du trajet qu'il faisait en train afin de s'y rendre, ainsi que de ses émotions une fois arrivé à destination :

« J'aimais ces voyages en train : voir défiler les paysages et les localités, me sentir bien à l'abri dans le compartiment, et autonome. » (p. 11), « La table bien éclairée sous la lampe basse, la pièce dans l'ombre tout autour : j'aimais cette atmosphère et je m'y sentais à l'abri. » (p. 40)

Nous concluons donc qu'il se souvient bien de son besoin de se sentir à l'abri, protégé et en harmonie. C'est dans une routine qu'il se sent équilibré alors que les changements le bouleversent. Lors de ses voyages, il avait souvent peur « d'attirer l'attention de quelqu'un qui disposerait alors de moi, mais peur aussi que personne ne me remarque et ne s'occupe de moi » (p. 16). Comme Albert Camus le formulerait :

« Le désir profond de l'esprit même dans ses démarches les plus évoluées rejoint le sentiment inconscient de l'homme devant son univers : il est

---

<sup>264</sup> *La transparence intérieure*, p. 281.

<sup>265</sup> *Lignes de vies*, p. 141.

exigence de familiarité, appétit de clarté. Comprendre le monde pour un homme, c'est le réduire à l'humain, le marquer de son sceau. »<sup>266</sup>

Il reconnaît avoir été un enfant peureux, un enfant qui, comme il est approprié pour cet âge, avait besoin de chaleur et de sécurité. Il semble que chez ses grands-parents il trouvait un abri grâce à un grand-père amoureux du passé et à une grand-mère qui tirait plaisir de la poésie – qui constituait son unique contact « avec les guerres, les batailles, les actes d'héroïsme, les procès et les verdicts » (p. 35) – qui « considérait que la guerre était un jeu stupide » (p. 35) et qui lui conseillait de se marier, de fonder lui-même une famille. Faire ressurgir ces sentiments d'autrefois et avouer leur existence douloureuse, constitue son premier pas vers l'auto-découverte. Révéler la source des émotions qui ont effectivement déterminé toute sa vie, est un élément crucial pour sa recherche d'identité.

Depuis cette lecture, chez ses grands-parents, qui l'a beaucoup tourmenté il se donne à d'autres, sans fin, sans orientation précise mais toujours dans le but et le désir de trouver quelque part une trace de vérité :

« Après l'*Odyssee*, je lus *Aussi loin que mes pas me portent : un fugitif en Asie soviétique*, de Josef Martin Bauer. Je me rappelais le succès que ce livre avait eu à sa parution, en 1955, et que ce succès était dû à l'impression qu'il s'agissait d'une histoire vraie. Qu'un soldat allemand eût réussi à regagner sa patrie depuis la Sibérie, voilà qui faisait du bien à l'âme allemande. » (p. 109)

C'est comme s'il pressentait que ces recherches sans raison le conduiraient à une information longtemps secrète : le fait que son père est toujours vivant. Nous pouvons constater que c'est une force de l'inconscient, une sensation inexprimée et inconnue qui le dirige. À propos de son père, il a cru toute sa vie qu'il était mort pendant la guerre et rien de plus. Son absence a toujours été un sujet tabou pour sa famille. Il se souvient comment il l'a vécu en tant qu'enfant :

« Cela me suffisait. Ma mère ne parlait jamais de mon père et n'avait accroché ni posé nulle part de photo de lui. J'avais entendu mes grands-parents dire qu'il avait été dans la Croix-Rouge suisse pendant la guerre et qu'il s'était fait tuer. Mort à la guerre, porté disparu, j'avais si souvent entendu dans mon enfance ces formules définitives qu'elles étaient pour moi comme des pierres tombales : on n'y touche pas. Les portraits d'hommes en uniforme, parfois avec un crêpe barrant le cadre d'argent, que je voyais chez des camarades de classe, me causaient le même sentiment de gêne que les petites photos en médaillons qu'on trouve sur les tombes dans certains pays. Comme si l'on ne laissait pas les morts tranquilles, qu'on les traînait à la lumière en exigeant

---

<sup>266</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 34.

que, même morts, ils prennent encore la pose. Si c'était la façon dont les veuves cultivaient la mémoire de leurs conjoints disparus, alors je préférerais que ma mère renonçât à toute commémoration visible. » (p. 38)

En traitant l'absence de père comme une réalité ne méritant pas d'être analysée, Peter a grandi donc avec la perception que toute commémoration des morts constitue une violation de leur sacralité. Respecter ceux qui sont partis c'est les laisser tranquilles, ne plus se questionner sur leur destin. Et même, quand il trouve la force de poser des questions à sa mère concernant son parent disparu, il ne reçoit pas de réponses :

« Les sujets tabous demeuraient tabous ; même là, je n'apprenais rien concernant mon père, ses relations avec lui, ses relations avec d'autres hommes ou avec son patron. En revanche, elle parlait quelquefois de son enfance, du départ à zéro après l'exode, de la tournée des fermes pour se ravitailler, des rations et colis américains [...]. » (p. 99-100)

En explorant, par la suite, son présent, il fait surgir quelques souvenirs qui le hantent lui-même ainsi que sa famille. C'est ainsi qu'il fait dévoiler par sa mère ses souvenirs traumatisants, longtemps refoulés, en lui posant des questions sur le jour de l'Exode de Breslau :

« Le pire, ça a été la piste. Soulever, se faire commander, engueuler, insulter. Jamais je n'oublierai le bruit des avions et des mitrailleuses : ce bourdonnement, ce bruit de scie, de rafales, de sifflements. » (p. 206), « Ou bien veux-tu entendre comment nos soldats fracturaient les portes de nos appartements et cherchaient des objets de valeur ? Ou comment, dans la cave, ils faisaient la fête avec des putains ? Ou comment une bombe est tombée sur le bureau de poste et a déchiqueté une femme, ici la tête, là une jambe, là-bas les entrailles, si bien qu'on a pu empiler les morceaux dans une petite caisse ? » (p. 207)

Cette femme est marquée par une expérience douloureuse qu'elle n'aime pas réveiller en la racontant. Ses souvenirs pénibles du passé nous font penser à Pelagia, la mère d'Aristea dans *La flambée* qui ne peut pas oublier que sa famille dû quitter la Crète après la révolte de 1858 (« madame Pelagia a commencé à se rappeler de la révolte de '58 et leur dépaysement – de la Canée à Patras. », p. 71). Elle, en revanche, n'hésite pas à mentionner cet événement très fréquemment. Sa douleur du passé est devenue son obsession du présent. Au contraire, la mère de Peter dans *Le retour*, choisit de refouler et ne pas reproduire tout souvenir désagréable.

Pour en revenir à Peter, les blessures de sa mère deviennent ses propres fantômes. Ses expériences et son histoire familiale constituent son héritage à lui. De la

même façon que Paul et Clara le subissent dans *Le rire de l'ogre*, Peter constitue le récepteur du vécu de ses ancêtres. En parlant de sa mère et de son emploi de secrétaire de direction, il explique :

« C'était la fierté de ma mère. Elle aurait aimé étudier la médecine, mais elle n'avait pas pu passer son bac avant la fin de la guerre, parce qu'elle était réquisitionnée sur les chantiers de jeunesse, ni après la guerre, parce que j'étais là et qu'elle devait gagner sa vie. Ses parents avaient certes eu de la fortune, mais au cours de l'exode ils avaient été tués par un avion de chasse mitraillant la route à basse altitude, et lorsque enfin ma mère toucha une indemnité, elle jugea qu'il était trop tard pour passer un bac [...]. » (p. 68)

Il éprouve constamment un sentiment de mélancolie héritée, une sensation d'incapacité de réagir ou de participer au cours des événements de son époque :

« Je goûtais aussi la mélancolie de cette soirée. J'étais assis dans la salle d'attente de l'Histoire [...]. » (p. 243)

En continuant ses recherches concernant surtout son identité, il se sent souvent mal à l'aise et totalement impuissant face aux découvertes possibles. À chaque fois qu'il fait des efforts pour s'échapper de sa routine et tenter de nouvelles possibilités, des vieilles peurs se réveillent. Comme par exemple à l'époque où il a pris la décision de déménager à San Francisco et devenir masseur :

« J'avais peur de ce monde étranger, qui tout d'un coup me paraissait extrêmement menaçant, peur aussi de perdre ce qui m'était habituel et familier, et qui tout d'un coup me semblait judicieux, tellement à ma convenance et si bien disposé à mon égard. J'éprouvais le mal du pays de mon grand-père avant même d'être parti. » (p. 64)

Il nous donne l'impression qu'il a besoin d'approuver par lui-même tous ces sentiments appartenant aux autres. Il veut devenir quelqu'un d'autre afin de pouvoir affronter son propre soi. L'impression qu'il crée sur les gens qu'il rencontre nourrit ses propres questionnements sur son existence :

« Il disait qu'à voir la façon dont j'avais suivi cette formation de masseur, j'étais un monstre de travail et de discipline : hyper-allemand et hyper-protestant. Mais comment ma mère m'avait-elle donc traité ? Et comment m'étais-je traité moi-même ? » (p. 66)

Une fois rentré des États-Unis, il conclut que rien n'a changé :

« Pendant le trajet en train de l'aéroport à ma ville natale, à travers un paysage minutieusement découpé par les lotissements, en passant par de coquettes bourgades aux maisons proprement crépies, avec leurs petits jardins soignés, leurs clôtures mesquines et leurs chaussées brillant de pluie et de propreté, je pris conscience avec désespoir de la fausseté de ce monde et du fait que j'en

faisais néanmoins partie et que je ne pouvais pas le quitter. C'était tout bonnement impossible. » (p. 67)

L'absence de son père détermine son existence et lui fait apercevoir, au fur et à mesure, qu'effectivement « sur l'Allemagne détruite, dure l'Allemagne occupée, sur l'Allemagne immobile dans l'attente d'un sort inconcevable, imprévisible, règne un silence épais »<sup>267</sup>. Peter, Allemand d'après-guerre, ne pourrait pas éviter de porter, même s'il ne s'en rend pas compte immédiatement, la mémoire collective de son pays. Un sentiment de culpabilité hante l'Allemagne entière, comme nous allons le souligner dans la dernière partie de ce travail, et la mémoire historique devient ainsi davantage pénible et presque impossible à traiter. En cela réside son héritage familial, son héritage national, et il apparaît impuissant en face de lui.

Ses recherches sur la notion du droit ne sont pas étrangères à son besoin de définir son rapport avec le passé et de systématiser d'une manière raisonnable la douleur vécue ou connue. En questionnant un juge sur la signification des « déjà-vu », il reçoit cette réponse :

« - Il s'agit de schémas : c'est bien ce dont nous parlons. Avec les années, non seulement nous mémorisons dans notre tête les schémas d'affaires passées, mais les éléments dont sont composés ces schémas se combinent d'eux-mêmes pour composer d'autres schémas. Ce sont ces derniers que nous reconnaissons avec le sentiment du déjà-vu. » (p. 89)

Tels des « déjà-vu », les souvenirs prennent la forme des sensations que Peter porte dès sa naissance, des empreintes qu'il ne peut pas effacer. Les expériences d'autrui, même leurs états psychiques – nous avons vu l'exemple de sa mère –, pénètrent son propre psychisme et participent à sa construction. C'est finalement cette interaction entre le monde intérieur et celui d'un autre qui nourrit les fantômes du personnage et les pousse à la surface. C'est enfin le fait que l'autre représente un ensemble des autres ayant vécu des expériences traumatisantes. Comme Ricœur l'écrit en se référant à Wilhelm Dilthey :

« Deux ponts sont ainsi jetés en direction l'un de l'autre ; d'une part, l'expression franchit l'intervalle entre l'intérieur et l'extérieur ; d'autre part, le transfert en imagination dans une vie étrangère franchit l'intervalle entre le soi et son autre. Cette double extériorisation permet à une vie privée de s'ouvrir sur une vie étrangère, avant que ne se greffe sur ce mouvement vers le dehors l'objectivation la plus décisive, celle qui résulte de l'inscription de

---

<sup>267</sup> *Histoire de l'Allemagne*, p. 761.

l'expression dans des signes durables, au premier rang desquels vient l'écriture. »<sup>268</sup>

Dans son œuvre dense *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur encore constatera à propos de la relation intime entre traumatisme collectif et identité que :

« C'est la constitution bipolaire de l'identité personnelle et de l'identité communautaire qui justifie, à titre ultime, l'extension de l'analyse freudienne du deuil au traumatisme de l'identité collective. On peut parler, non seulement en un sens analogique mais dans les termes d'une analyse directe, de traumatismes collectifs, de blessures de la mémoire collective. »<sup>269</sup>

Et il continuera, par la suite:

« Nous croyons à l'existence d'autrui parce que nous agissons avec lui et sur lui et sommes affectés par son action. C'est ainsi que la phénoménologie du monde social pénètre de plain-pied dans le régime du vivre ensemble, où les sujets agissants et souffrants sont d'emblée membres d'une communauté ou d'une collectivité. »<sup>270</sup>

Peter adopte ainsi les maux du passé et se rend progressivement compte que son identité personnelle est partiellement faite de ceux-ci. Sa construction implique donc *a priori* l'intériorisation des scénarios vécus d'abord par les proches, la famille, et puis par le groupe social dans un cadre plus large. Bernhard Schlink lui-même, quand il fut questionné dans le cadre d'une interview sur le sentiment de culpabilité de la génération qui n'a pas vécu la guerre, a répondu :

« L'histoire du droit montre que la culpabilité peut engager ceux qui ne furent ni les acteurs ni même les témoins des crimes. [...] / [...], en Allemagne, la deuxième génération a décidé non pas de rejeter mais d'intégrer la précédente dans son cercle de solidarités. Les pères, les oncles ont été acceptés en tant qu'hommes politiques, magistrats, professeurs... Ce faisant, les "fils" ont implicitement endossé la faute des "pères". »<sup>271</sup>

Toujours intéressé par la notion du droit, Peter est fasciné par la découverte qu'il a faite d'un texte intitulé *La règle de fer*. Ce texte vient répondre à des questions le concernant au sens large, par rapport à lui-même, à ses propres fantômes et ses réactions face à la vérité ainsi qu'à son pays d'origine et son Histoire :

« Le droit n'a pas son fondement sur cette règle d'or, mais sur la règle de fer. Ce que tu es prêt à t'imposer, tu as aussi le droit de l'imposer à autrui. De cette règle de fer, il existe aussi plusieurs formulations. Ce à quoi tu es prêt à

---

<sup>268</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 265.

<sup>269</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 95.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>271</sup> Extrait d'entretien de Bernhard Schlink avec Florence Noiville paru dans « Le monde des Livres » le 23 février 2007, disponible sur [www.ledevoir.com](http://www.ledevoir.com).



t'exposer, tu as aussi le droit d'y exposer autrui ; ce que tu exiges de toi-même, tu as aussi le droit de l'exiger d'autrui, etc. C'est la règle d'où procèdent l'autorité et le commandement. Les durs efforts que le Führer exige de lui-même, il a le droit de les exiger de ceux qui le suivent, et ils sont aussi prêts à les assumer ; c'est parce qu'il les exige de lui-même et d'eux qu'ils reconnaissent en lui le Führer. » (p. 182)

Alors que ses recherches touchent à leurs fins, la vérité et effectivement l'identification de l'homme qui est son père, Peter est de plus en plus excité. Sans avoir compris de qui il s'agit dans le fond, il s'identifie progressivement à cet homme mystérieux :

« Je m'étais pris d'affection pour lui. Parce qu'il aimait l'Odyssée et qu'il jouait avec son texte. Parce que la lecture de son roman avait été ma première rencontre, et non la pire, avec la littérature populaire. Parce que sa fin ouverte, qui à vrai dire n'en était pas une, avait fait faire des cabrioles à mon imagination. Parce qu'on ne saurait s'occuper aussi longtemps de quelqu'un sans se prendre d'affection pour lui. », « Peut-être était-ce un retour qui n'avait encore jamais été raconté, jamais été écrit, jamais encore été pensé. Peut-être était-ce le retour par excellence. » (p. 198)

L'Odyssée qui a tant inspiré cet homme devient l'œuvre préférée de Peter. Ce récit qui s'intéresse par excellence au retour, au *nostos*, une thématique que nous avons rencontrée également dans le roman de Galanaki, marque le personnage de Schlink puisqu'il se retrouve d'une certaine manière dans le personnage de ce héros épique, Ulysse, qui avait concentré toutes ses forces dans le seul but de rentrer chez lui. Le sentiment de mélancolie qu'il a tant éprouvé au cours du roman devient plutôt une nostalgie, une douleur provoquée par le besoin du retour comme l'étymologie du mot l'implique. C'est un voyage de retour que Peter désire dans un sens plus profond et métaphorique : un retour à lui-même<sup>272</sup>, à son enfance, au passé de ses parents et au passé de son pays. C'est pour cela, qu'une fois le Mur de Berlin tombé, il se précipite :

« Le deuxième jour aussi, j'ai marché pendant des heures dans Berlin-Est, non pas dans le centre, mais dans les quartiers d'habitation. Les chaussées avec des nids-de-poule, les trottoirs faits de grandes plaques de béton ou de petits pavés compressés, partout réparés avec du ballast ou de l'asphalte, les palissades en bois gris pourri, les façades dont le crépi s'effritait par grandes plaques et

---

<sup>272</sup> Ce besoin de retour à soi nous renvoie d'une certaine façon à la perception de Platon : la vérité nous est connue dès le début de notre existence mais elle nous est cachée par la suite. Ainsi, toute reconnaissance d'elle signifie retrouver une connaissance inhérente à nous-mêmes. Comme Ricœur l'explique : « C'est peut-être là la vérité profonde de l'*anamnēsis* grecque : chercher, c'est espérer retrouver. Et, retrouver, c'est reconnaître ce qu'on a une fois – antérieurement – appris. » in : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 563.

laissait voir les briques : je me demandai d'abord pourquoi ce délabrement me semblait si familier, si émouvant. Puis je compris que je marchais dans les rues de mon passé, dans les rues de ma ville natale à la fin des années quarante et au début des années cinquante, dans les rues de mon enfance. Je fis l'expérience, et elle réussit : j'effritai à main nue une latte grise de bois pourri. » (p. 223)

Le retour à la source est évident. L'existence ne constitue plus une énigme :

« Passé et présent, opulence et frugalité, gaîté et austérité, vie tournée vers l'extérieur et vers l'intérieur, tout se retrouvait et s'assemblait, le monde devenait complet et rond, et j'étais assis en son milieu devant un verre de vin. » (p. 225)

Ayant trouvé son père, jusqu'à présent tenu pour mort, il trouve un peu plus de lui-même. Comme Ricœur l'analyse :

« En bref, parce que j'ai été reconnu fils ou fille de, je me reconnais tel, et, à ce titre, *cet* inestimable objet de transmission, je le suis. A la faveur de cette intériorisation progressive du regard généalogique, l'*ego*, fonction zéro sur la table des places, devient fonction pleine quand la transmission est vécue comme reconnaissance mutuelle, à la fois parentale et filiale. »<sup>273</sup>

La situation de Philipp dans *Tout va bien* est semblable à l'histoire de Peter, dans le sens où lui aussi laisse entrer en lui les expériences vécues des autres, des mémoires *a priori* étrangères. Pourtant, lui, en est encore moins conscient que Peter, notamment au début du roman et nous pourrions en conclure qu'il ne devient jamais entièrement conscient de cette réalité. Nous lisons la réflexion suivante dans un article sur ce roman à propos de ce personnage énigmatique :

« Philipp est désabusé, ne sait que faire de cette mesure qui semble l'aspirer, pleine du poids des souvenirs des générations passées. Très vite, il sera question de partir à la rencontre des fantômes qui peuplèrent jadis le lieu. »<sup>274</sup>

Ce personnage, un homme de 2001, ayant vécu le passage du XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, préfère de loin vivre son présent en gardant sa conscience vidée des traces du passé dont il ne reconnaît pas la signification. Il « refuse de penser à ses aïeux, de déterrer les cadavres invivables qui peuplent la mémoire familiale »<sup>275</sup>. Ce caractère littéraire rend évident que réussir non seulement à préserver une conscience qui dédie une grande place à la mémoire historique mais en plus, l'affronter courageusement, est une tâche pénible.

---

<sup>273</sup> *Parcours de la reconnaissance*, p. 304.

<sup>274</sup> LEGEMBLE Benoît, « Le matricule des anges », Numéro 092, avril 2008, disponible sur [www.lmda.net](http://www.lmda.net).

<sup>275</sup> *Idem*.

Avoir ou créer une relation bienfaisante avec sa conscience, présupposition essentielle afin de définir son identité, est un travail compliqué et exigeant. Effectivement, se rendre compte du rôle de la conscience dans le cadre de la construction de soi et de la perception de la mémoire apparaît être un pari difficile à gagner. Nous lisons à propos de Locke et de Hume :

« Locke avait défini l'identité personnelle comme une identité de conscience à travers une étendue de temps ; l'individu était en contact avec sa propre identité continue par l'intermédiaire du souvenir de ses pensées et actions passées. Cette localisation de la source de l'identité personnelle dans le répertoire des souvenirs a été reprise par Hume : "Si nous n'avions pas de mémoire, nous n'aurions jamais eu la moindre notion de la cause, ni par conséquent de cette chaîne de causes et d'effets qui constitue notre moi ou notre personne." »<sup>276</sup>

Pour revenir à *Tout va bien*, titre ironique par excellence, Philipp se sent donc impuissant face au poids que porte cette maison, qui fut celle de ses grands-parents. Il ne sait pas comment traiter ses émotions, ses réactions ou son passé. Sa faiblesse est omniprésente dans les premiers chapitres qui nous présentent son personnage. Nous lisons dans les premières lignes du roman :

« Il ne s'est jamais demandé ce que ça veut dire, que les morts nous survivent. » (p. 7), « -C'est parfaitement absurde, de vouloir raviver tout ça. Je préfère encore penser au temps qu'il fait. », « -Je me préoccupe de ma famille dans l'exacte mesure où cela m'est profitable. » (p. 11)

Ou encore plus tard dans le roman nous lisons :

« Philipp se demande pourquoi il ne veut pas entendre ces histoires d'enfance classiques, propres au genre, en somme, et plutôt banales, et pourquoi elles lui semblent quelconques, contingentes, presque honteuses. » (p. 422)

Le passé le hante malgré sa propre volonté et surtout malgré sa conscience. Philipp a plutôt l'air de se méfier de toute recherche sur lui-même, la considérant complètement absurde et il préfère l'éviter, vivre le présent et vivre au présent. Son rapport avec sa famille est uniquement utilitaire et doit rester dans des limites où cela ne le gêne pas. Pourtant, il lui est impossible de ne pas observer cette vieille maison et de ne pas penser aux moments vécus autrefois à cet endroit. Ce n'est nullement lui-même mais la maison donc, qui apparaît être hantée à ses yeux, tel un organisme vivant. C'est le lieu qui exerce une force sur ses souvenirs et les fait enfin ressurgir à la surface. Nous lisons par exemple :

---

<sup>276</sup> *Littérature et réalité*, p. 27.

« Et de nouveau la cage d'escalier, le fumoir, l'ouvroir, la véranda, la cage d'escalier, les larges manches garnies d'un tapis, deux mains qui polissent en passant un boulet de canon qui, dans n'importe quelle famille digne de ce nom, figurerait le point-limite jusqu'où se souvenir. / Philipp revoit maintenant ce jour où sa grand-mère, à l'occasion d'une des rares visites qu'il lui aura faites, l'avait sévèrement réprimandé, menaçant de l'asseoir à la prochaine incartade sur le boulet de canon pour l'expédier droit chez les Turcs. Une menace qui s'était imprimée avec netteté dans sa mémoire, il entend même l'intonation de sa grand-mère et comme un pressentiment dans sa voix. » (p. 12)

Il se rend compte de sa propre relation avec elle, au fur et à mesure qu'il fait son tour de la maison. Il observe les meubles, le décor, les vieilles photos qui n'ont pas bougé malgré le temps qui a passé. Il reconnaît les visages en trouvant un peu de lui-même dans leurs regards. Il est en train d'accepter que cette maison et les histoires qu'elle porte à travers le temps lui appartiennent plus qu'il ne l'aurait cru auparavant. Elles constituent son propre héritage. Nous lisons par rapport aux photos qui sont là pour activer sa mémoire :

« L'un des garçons combattrait plus tard lors de la deuxième guerre turque et en rapportera un boulet de canon, un autre, troisième rang côté porte, est le père de Philipp, encore avec ses dents de lait. Sa mère est là elle aussi, fillette, dans la même classe. L'un des écoliers sera plus tard un grand lutteur, Albert Strouhal, un autre, Youri, est le fils d'un commandant soviétique. Philipp passe en revue les enfants et il se demande : que sont-ils devenus, tous ces morts, plus nombreux chaque jour ? », « [à propos de ses grands-parents] De leur union naîtront deux enfants. Le premier, un garçon, meurt au combat en 1945, à Vienne, à l'âge de quatorze ans » (p. 16)

Il découvrira également une photo de lui pendant son enfance, événement qui va raviver dans son présent des émotions précises enterrées longtemps dans ses souvenirs :

« La photo montre un petit garçon dans un maillot de bain tricoté main, rouge et trop grand. C'est Philipp à quatre ans, blond. L'herbe lui effleure les genoux. Ces hautes herbes font tout l'arrière-plan et se confondent à une bordure blanche irrégulièrement crénelée. Le petit garçon sur la photo serre les deux mains un grand sécateur à poignées jaunes. Il lève les yeux vers l'objectif avec une expression de méfiance sur le visage, comme si on venait de lui ordonner de faire quelque chose qu'il ne veut pas faire, par exemple de lâcher ce sécateur avant qu'il ne provoque un bain de sang. L'expression du visage est sans ambiguïté, dans un instant quelque chose va se passer. Dans un instant il va se mettre à pleurer. » (p. 151)

Nous remarquons qu'en même temps que la narration avance, le personnage de Philipp se déploie. Nous avons rencontrés en début de roman un homme méfiant –

nous venons d'observer d'ailleurs que la méfiance de son regard est sa caractéristique dès son plus jeune âge – un homme qui nie tout contact avec l'histoire de sa famille. Pourtant, alors que le récit se déroule, Philipp qui en général « préfère garder le silence » (p. 250), se rapproche de son passé et de son *soi*, d'un côté à travers les souvenirs ravivés par la vieille maison et d'un autre côté, à travers la pression qu'exerce sur lui sa compagne Johanna avec ses questions et ses observations.

Philipp se découvre ainsi au travers d'un autre qui tel un observateur extérieur discerne les réalités vagues. Son identité est progressivement construite grâce à cette interaction fructueuse, tout en faisant la preuve que la participation d'un autre que soi peut être déterminante. Comme Foucault le décrivait :

« Sans la présence de l'autre, on ne peut produire aucune auto-relation satisfaisante ; le souci de soi a besoin de l'autre. La constitution de l'individu en tant que sujet éthique s'effectue seulement par le moyen de rapports complexes avec l'autre (dont le statut et les formes sont différents selon l'époque). L'autre est indispensable dans la culture de soi. »<sup>277</sup>

De plus, comme Albert Camus écrit dans son œuvre *L'homme révolté* au sujet de rapport à l'autre et de son rôle déterminant :

« En langage simple, l'homme n'est pas reconnu et ne se reconnaît pas comme homme tant qu'il se borne à subsister animalelement. Il lui faut être reconnu par les autres hommes. Toute conscience est, dans son principe, désir d'être reconnue et saluée comme telle par les autres consciences. Ce sont les autres qui nous engendrent. En société, seulement, nous recevons une valeur humaine, supérieure à la valeur animale. »<sup>278</sup>

Ainsi Johanna n'hésite pas à lui parler ouvertement. D'une façon crue et directe, elle exprime sa propre perception de lui à savoir qu'il fuit la réalité, qu'il choisit la voie facile et sûre, qu'il est finalement un homme craintif de lui-même :

*« Johanna, la collectionneuse d'orages, la grenouille, dit : Plus tu cherches à être spirituel, Philipp, plus tu fuis ce que tu es vraiment. L'intelligence chez toi est un moyen privilégié pour te soustraire à tout ce sur quoi précisément tu devrais exercer ton intelligence. Tu t'embarques de préférence dans des choses qui sont tout à fait inoffensives, ne présentent pas le moindre danger – des choses qui n'en valent pas la peine. Tout ce qui est extérieur à toi. Tu es un lâche. Plus lâche qu'un lapin domestique. »* (p. 203), *« Tu crois que tu peux éviter les catastrophes ou tout du moins simplifier tes problèmes en bougeant le moins possible. Ta stratégie consiste à rester à trois mètres de la route, au risque que la vie te passe à côté. Tout ça pour éviter la catastrophe. »* (p. 204)

---

<sup>277</sup> *Abécédaire de Michel Foucault*, sous la direction de Stéfan LECLERCQ, Les éditions Sils Maria absl-Les éditions Vrin, Belgique, 2004, p. 18-19.

<sup>278</sup> CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1951, p. 180.

Par la suite, pendant les travaux effectués dans la vieille demeure familiale, alors qu'il entend les bruits provoqués et qu'il sent diverses parties de la maison s'écrouler, Philipp n'arrive plus à laisser son esprit « s'endormir » :

« Puis Philipp reste longtemps éveillé. Des bruits crépitent tout autour de lui. Les planches craquent, très fort, il n'aurait jamais pensé que ce fût possible. A un moment il entend même les chevrons du toit qui dans un gémissement soutenu prennent leurs aises, on dirait une carriole brimbalante sur laquelle Philipp voyagerait et qui, sur une voie cahoteuse, menacerait de s'effondrer. Il ne cesse de se réveiller, retourne la couette du côté sec et il a peur. / Dans la vaste maison un peu délabrée avec ses pièces vides et à moitié vides. » (p. 255)

Ces bruits présents réveillent effectivement les peurs du passé. Ils mettent la mémoire en marche et ne lui permettent pas de se calmer. Ces sons agressifs, tels des intrus menaçants, font « résonner les tambours... » (*RdIO*, p. 76) d'autrefois, pour faire appel à l'expression de Paul dans *Le rire de l'ogre* et poussent le personnage à sortir de son état de lassitude qui ne lui permet pas de voir clairement. Comme Camus l'écrit dans *Le mythe de Sisyphe*:

« Il arrive que les décors s'écroulent. (...) Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. "Commence", ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. »<sup>279</sup>

Philipp est finalement insatisfait de sa vie, il ne se sent pas complet, il n'a pas résolu ses propres problèmes concernant son existence. Son identité est vague puisqu'il n'a jamais, jusqu'à maintenant, essayé de la préciser. Sa jalousie des gens ayant construit une image concrète d'eux-mêmes, est indicative de sa faiblesse et de son statut d'étranger face à son propre soi :

« La fiancée d'Atamanov porte un blouson de cuir fatigué dans lequel elle ressemble à une camarade du Parti au temps des luttes de classe. Elle dégage quelque chose de résolu, de convaincu qui rend Philipp jaloux, il lui vient l'envie de devenir communiste, de posséder un passeport rouge et de trouver ainsi une échappatoire à sa détresse. » (p. 300)

Nous constatons qu'il n'arrive pas à communiquer avec son entourage d'une manière efficace puisqu'il n'est pas capable de communiquer avec son monde intérieur, ses désirs, les souvenirs qui le hantent. L'extrait ci-dessus fait la preuve de

---

<sup>279</sup> *Le mythe de Sisyphe*, p. 29.

son besoin d'être quelqu'un, de devenir un homme avec des caractéristiques propres à lui-même en faisant, en même temps, partie d'un ensemble extérieur à lui. Souvenons-nous de la distinction que fait Ricœur entre deux notions sous-jacentes à l'identité. En considérant donc la notion de l'identité comme double, il parle de la « mêmété » et de l'« ipséité ». Il définit ainsi, dans un premier temps, le besoin de l'homme de s'identifier aux autres en leur ressemblant, de créer donc un ensemble avec eux et, dans un second temps, le besoin de construire une personnalité unique et de se distinguer de la foule<sup>280</sup>. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, Philipp a donc besoin d'appartenir à un groupe social à travers des points communs et, parallèlement, de se sentir unique.

L'évolution de ce personnage vers la fin du roman est incontestable. La résidence familiale d'autrefois, indifférente et « morte » du début, commence à lui parler et à réveiller ses envies refoulées :

« Philipp imagine combien la chambre serait belle si on y voyait apparaître sous la tapisserie tout ce qu'il souhaite. Plusieurs indices, aux endroits où des petites langues de papier salies au fil du temps se sont détachées d'elles-mêmes, laissent espérer une peinture rouge brouillée par la colle d'amidon et qui lui rappelle le Maroc, où il n'est encore jamais allé et où il n'ira pas. » (p. 359)

Parti d'un état de refoulement de tout souvenir, toute pensée concernant le passé, toute histoire vécue dans cette demeure familiale, au fur et à mesure que son séjour se prolongeait, Philipp s'est finalement mis, à se découvrir, à avouer ouvertement ses désirs et ses dépits. Et il n'hésite plus ; sa décision pour la grande démarche vers l'*auto-connaissance* est enfin prise :

« Dans un instant Philipp, juché sur le pignon de la maison de ses grands-parents, va caracoler dans le monde, ce parcours à obstacles étonnamment vaste. Tous les préparatifs sont achevés, les cartes étudiées, tout est démonté, déblayé, démantelé, bougé, bouté, bouclé. Il voyage avec ses compagnons, pour qui il est et demeure un étranger, dans un instant les voies chancelantes de la mer du Sud ukrainienne, dans un instant les précipices et les bourbiers. Il sera pourchassé par les voleurs qui le pourchassent depuis toujours. Mais cette fois il sera le plus rapide. Il va piétiner le lion et le dragon, chanter et crier (crier, c'est sûr), rire copieusement (oui ? vraiment ?), boire la pluie (bien possible) et – et réfléchir à - - - l'amour. / Il fait un geste d'adieu. » (p. 426)

---

<sup>280</sup> « L'attribution à autrui est aussi primitive que l'attribution à soi-même. Je ne peux parler de façon significative de mes pensées, si je ne peux en même temps les attribuer potentiellement à un autre que moi » in : *Soi-même comme un autre*, p. 52, « l'ipséité du soi implique-t-elle une forme de permanence dans le temps. (...) Parlant de nous-mêmes, nous disposons en fait les deux modèles de permanence dans le temps que je résume par deux termes à la fois descriptifs et emblématiques : le caractère et la parole tenue. » in : *Ibid.*, p. 143.

Nous lisons dans l'article de Legemble au sujet du changement de Philipp, et en quelques sortes de sa révolte :

« Ne reste alors qu'à confronter l'histoire individuelle à l'histoire nationale, à chercher dans la destinée collective des marqueurs qui viendraient donner un sens à toute cette mascarade : la guerre, l'indépendance nationale ou la lutte contre le capitalisme et la misère des masses. [...] Des modèles, en somme, à moins qu'il ne soit question de rencontres humaines, comme c'est le cas avec Atamanov et Steinwald, les ouvriers de Philipp que ce dernier veut convaincre d'emmener avec eux en Ukraine, pour mieux se dérober à l'isolement et à la solitude d'une vie devenue trop pesante. »<sup>281</sup>

L'existence du passé dans l'inconscient des personnages fictifs ainsi que sa contribution à la constitution de leur identité narrative est donc maintenant incontestable. Et ce constat concerne également les autres personnages du roman. De leur côté, Alma et Richard, les grands-parents de Philipp, cachent leurs propres fantômes : ils n'arrivent pas à accepter la mort de leur fils Otto qui « meurt très tôt, laissant planer le sombre spectre du deuil sur la demeure familiale, prodiguant dans la bouche des anciens un goût de cendre qui est avant tout celui de l'inachèvement »<sup>282</sup>. Cet événement douloureux, provoqué par la guerre, les traumatise pour toujours et hante leurs pensées, leurs rêves ainsi que leurs conversations. Nous lisons au sujet d'Alma :

« Elle rêvait souvent d'Otto, aussi, avant, il revenait d'un camp de prisonniers en Russie, un camp où il n'était jamais allé, avec ses quatorze ans il était bien trop jeune pour ça. Ces rêves ont duré jusqu'en 1957, puis soudain ils ont cessé. / Une fois, elle le revoit encore aujourd'hui, Otto passait par la Hongrie, c'est la dernière fois qu'elle a rêvé de lui, il s'était lié avec les révoltés hongrois. » (p. 39-40), « Elle se souvient encore qu'Otto, le petit soldat exemplaire des Jeunesses hitlériennes, le sel de la nation, l'avait initiée avec une froide objectivité au maniement de l'extincteur et des seaux de sable en cas d'incendie. » (p. 395)

Alma rêve de son fils perdu si tôt et si jeune. Ce sont les rêves donc qui la hantent. C'est la mémoire du passé, refoulée et retranscrite dans les rêves qui l'engage pour toujours. C'est la douleur indicible de la mère qui a perdu son enfant – une douleur qui nous renvoie à Eleni du *Renversement* quand elle apprend que son fils est mort<sup>283</sup> – qui surpasse tout autre événement. L'Histoire la hante dans le sens qu'elle

---

<sup>281</sup> Cf. note de page 274.

<sup>282</sup> *Idem.*

<sup>283</sup> « Montre-moi une mère qui est d'accord avec une telle consolation minable. Montre-m'en une, Thémistocle... Dis-moi si tu connais toi, ou quelqu'un d'autre, au moins une. Hommes perdus,



est le vrai assassin d'Otto qui maintenant revient dans son sommeil. Cela nous fait penser également au passage de *GAP* :

« Comme si leur cerveau avait décidé de se remettre en ordre, de ranger les souvenirs qui s'y étaient mélangés en sortant de leurs classeurs et s'étaient perdus dans un méli-mélo absurde. / Ils eurent donc le temps de rêver. Pas seulement de nouveaux rêves, mais aussi des vieux rêves qui remontaient des profondeurs les plus inaccessibles. » (p. 110)

Nous remarquons qu'effectivement le travail d'un rêve peut être parallèlement un travail de deuil, c'est-à-dire un travail de la mémoire qui, en surgissant directement de l'oubli, contribue à la construction de l'identité. Les souvenirs, comme toutes les pensées intimes de l'homme, refoulés ou non, trouvent leur issue dans les rêves. Comme Freud le soulignait, interpréter les rêves c'est révéler l'inconscient, c'est approcher les sentiments les plus profonds et les pousser vers la surface de la conscience. Le rêve, en tant que processus intrapsychique et strictement individuel, traite des traumatismes humains, d'une façon plus ou moins explicite.

Tout comme Paul, dans *Le rire de l'ogre*, Alma à l'aube de sa mort habite seule dans une maison vide. Mais les fantômes de cette maison sont toujours présents. Elle, une vieille dame qui va bientôt affronter le vide de sa propre mort, songe à ceux qui sont partis, à sa solitude absolue à l'âge le plus fragile. C'est cette même maison que, douze ans plus tard, Philipp visitera en découvrant un peu de lui-même :

« Elle s'arrête un bref instant. Pensive. Etonnée. Plis entre les sourcils. Elle lisse sa robe au niveau des hanches. Tout à coup elle éprouve combien la maison est vide, c'était bien différent au début, Ingrid, Otto, sa mère à elle, Alma, qui étaient là souvent, et puis Richard qui se réjouissait quand il y avait beaucoup de visites. Des cinq personnes qui ont vécu ici, elle est la seule qui reste. Elle hoche la tête lentement, plusieurs fois. » (p. 398)

Dans une autre partie du roman, en parlant à son mari qui, frappé par la maladie d'Alzheimer, semble ne pas comprendre et ne pas entendre, elle se souvient alors de la période la plus heureuse de sa vie, avant la mort de son fils, avant les blessures qui ont suivi sa jeunesse et l'on changée pour toujours :

« C'était en 1927, tu te souviens. J'ai toujours espéré te guérir de ton pessimisme, c'est pour ça que je te donnais souvent de mes petits pains. [...] Dis, c'était une belle époque, les années vingt et trente, je crois que pour moi c'était ce qu'on appelle la pleine fleur de la vie. J'étais heureuse, je veux dire,

---

comment acceptez-vous que vos enfants se perdent ? Hommes heureux qui ne donnent pas naissance. Hommes malheureux, race des assassins dès votre propre naissance » (p. 362). Voir première partie, p. 81, chapitre « L'horreur de la guerre ».

heureuse dans la mesure où je ne me doutais pas que la vie est une grande course d'obstacles qui finit par vous épuiser. » (p. 380-381)

Elle paraît presque jalouse de Richard qui ne peut plus percevoir la réalité, puisqu'il vit désormais dans un monde sans mémoire et donc sans douleur :

« Puis elle observe son mari encore un instant, elle se dit (avec tristesse ? oui, avec tristesse) qu'il est désormais de ceux à qui l'histoire ne fera plus aucun mal. » (p. 392)

Le souvenir du bonheur d'autrefois n'est finalement pas effacé par la tristesse et le malheur du présent. Alors qu'Alma fait le bilan de sa vie et que le temps est passé, ce souvenir domine fortement. La maladie de son mari réveille leurs moments heureux en tant que couple. Le passé arrête de la hanter et il apparaît résumé dans une époque florissante. L'amour, pourrions-nous conclure, prend le dessus sur la déception et l'obscurité d'une vie qui ressemble à « une grande course d'obstacles » qui veut nous « épuiser ». L'héritage qu'Alma reçoit du passé et qu'elle cédera par la suite à ses successeurs, les membres de sa famille, est constitué de sentiments contradictoires, d'expériences significatives dans un sens soit positif soit négatif. En approchant de la fin de sa vie, elle désire se réconcilier avec le passé quelque fut son rôle et son impact sur son itinéraire.

Les pensées d'Alma sur son passé se situent en 1989 : « Vienne, en 1989, était un palimpseste des passés compliqués »<sup>284</sup>, tout comme plus précisément ses habitants et leurs identités individuelles. « La Vienne d'après-guerre – comme l'Europe occidentale d'après-guerre – était un édifice imposant couronnant un passé indicible »<sup>285</sup> et c'est précisément cette ambiance qui pèse sur le peuple autrichien.

Le mari d'Alma, Richard, n'a pas eu l'opportunité d'observer cette réalité, de faire son bilan, d'assumer l'homme qu'il fut, de digérer ainsi son parcours dans ce monde. Cet homme fier et « ambitieux qui fréquenta les cercles d'influence et fut même ministre dans le premier gouvernement autrichien d'après-guerre »<sup>286</sup>, ce personnage dont l'existence fut constamment liée à l'Histoire et ses tournures, achève sa vie privé dans l'incapacité de se souvenir. Par opposition à son petit-fils, Philipp, qui choisit librement et consciemment l'oubli, celui-ci est imposé d'une façon absolue à Richard. Pendant toute sa vie, toujours engagé en politique, il a construit son

---

<sup>284</sup> *Après Guerre*, p. 14.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>286</sup> Cf. note de page 274.

identité par rapport à son statut social, son travail et sa participation à l'État. C'est pour cela qu'une fois que le temps de la retraite arrive, il a du mal à se reconnaître, à préciser dans sa conscience sa nouvelle place dans le monde maintenant qu'elle n'est pas définie par son travail :

« Lui, M. l'ingénieur Richard Sterk, *le Romain*, aura fait construire des halles à turbines grandes comme des opéras. Il a contribué à faire suffisamment de place au bien-être pour que celui-ci puisse prendre ses aises. Et maintenant ? Maintenant on le renvoie chez lui comme un malpropre. » (p. 218)

Rappelons-nous du rôle du labeur, de la vie active, selon la philosophe Hannah Arendt, dans la procédure de construction du soi. Richard, privé de ce moyen de sortie du labyrinthe que constitue l'existence, se sent impuissant. Sa propre identité est perturbée, sans son intégrité et cohérence puisque c'est maintenant, à un âge avancé, que Richard se rend compte de sa solitude profonde et de sa dépendance à son travail. Durant toute sa vie active, il n'a pas pu dissocier en lui-même une entité publique d'un côté et une entité privée de l'autre. Il se concentrait surtout sur sa participation à la société, au gouvernement, aux décisions collectives. Il a ainsi perdu sa relation avec lui-même, avec ce qui constituait sa conscience laquelle continuait, malgré lui, d'absorber ses peurs, ses désirs et son angoisse. En tant qu'homme engagé dans son époque, il se sentait toujours utile, il avait l'impression de participer à la vraie vie. Souvenons-nous des propos de Sartre par rapport à l'existentialisme :

« L'existentialiste déclare volontiers que l'homme est angoissé. Cela signifie ceci : l'homme qui s'engage et qui se rend compte qu'il est non seulement celui qu'il choisit d'être, mais encore un législateur choisissant en même temps que soi l'humanité entière, ne saurait échapper au sentiment de sa totale et profonde responsabilité. »<sup>287</sup>

S'occuper de la politique, faire partie d'un groupe ayant un rôle déterminant sur la prise des décisions et l'exercice du pouvoir, est un moyen de maintenir un genre d'identité, d'être quelqu'un. C'est le sentiment d'appartenance à un groupe et la sécurité d'une vie collective, qui rassurent l'individu.

Nous lisons ensuite un extrait où il plonge dans ses pensées, inspirées par un sentiment d'échec caractéristique de tout ce roman. Ce passage prend la forme d'un monologue intérieur rapporté, tel que le décrit Dorrit Cohn<sup>288</sup> :

---

<sup>287</sup> SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1996, p. 33.

<sup>288</sup> Dorrit Cohn, en faisant référence au monologue rapporté écrit : « le monologue intérieur est supposé être spontané, dépourvu d'articulation logique, fondé sur l'association, alors que le soliloque serait bien

« Est-ce que le temps lui aussi peut oublier de passer, du temps figé qu'il faudrait toucher pour qu'il se remette à couler ? Cent ans qui passent en un bref instant, sans la plus petite douleur ? », « Est-ce qu'on peut battre le temps à la course. Comme dans le conte du lièvre et du hérisson, peut-être, en se reproduisant, (confer Ingrid, qui l'a fait grand-père. Est-ce qu'on peut avoir le temps à sa main – comme un fils prend son père par la main et le mène à un animal mort. / Est-ce que le temps devient jamais insignifiant. » (p. 220)

Ses pensées concernent le passage du temps comme une réalité absurde. Le temps qui, tel l'ennemi principal des hommes, coule contre leur volonté, leurs besoins et leurs rêves. La seule façon de contrer la fuite du temps à laquelle Richard peut penser est probablement la reproduction. En se reproduisant, pense-t-il inspiré par la naissance de sa petite-fille, nous réussissons possiblement à dominer sur le temps. La reproduction pourrait être une manière de battre la mort, de continuer à exister, de gagner finalement l'éternité. Elle pourrait être le retour des morts chez eux, au moment où les vivants n'arrivent pas à rentrer, tel qu'Andreas Papaoulakis le souhaitait dans *Le siècle des Labyrinthes*<sup>289</sup>. Nous lisons, par exemple, par rapport à Richard :

« Dans une palpitation soudaine il s'aperçoit qu'il a laissé des traces lui aussi dans cette petite fille. Cette idée éveille en lui une fierté obtuse. Le temps de quelques marches c'est une peu comme si, dans cet enfant, et quand il ne serait plus là, il continuait d'avoir raison. » (p. 234)

Toujours dans *Tout va bien*, Ingrid, qui est donc à la fois la mère de Philipp, personnage qui évite le passé, et la fille de Richard, un homme engagé qui perd à la fin de sa vie sa mémoire, se trouve entre ces deux personnages. Ayant vécu des réalités pénibles pendant sa jeunesse Ingrid choisit de se consacrer plutôt au présent. En jugeant la génération de son père comme étant vieille et attachée constamment au passé, elle cherche à s'en libérer, à regarder vers l'avenir :

« Ingrid ne connaîtra rien d'autre, pour elle l'attitude de son père sera tôt ou tard celle d'un homme vieux et déçu qui situe l'Age d'or en l'an quarante [...]. » (p. 95)

Dans le visage de ses parents elle voit deux êtres humains différents mais particulièrement représentatifs de leur époque. Les rôles sont précis et distingués : un père patriote luttant pour son pays et une mère femme au foyer éloignée des affaires des hommes :

---

articulé, rationnel et délibéré. ». Elle conclut sa définition en le considérant finalement en tant que « monologue intérieur rapporté » in : *La transparence intérieure*, p. 27-28.

<sup>289</sup> cf. page 157.

« Ingrid observe ses parents (à la dérobée ?) : D'un côté l'incarnation du parfait patriote, à qui des puissances contraires rendent la vie dure et qui ne peut s'empêcher de craindre que l'esprit impur, par des interstices et des sutures éclatées, ne s'insinue dans l'âme autrichienne. De l'autre la femme au foyer déjà concassée par le moulin du mariage, arêtes un peu émoussées, flûtiste et apicultrice, qui se tient soigneusement à l'écart de tous les conflits, ou plutôt non, attendez, qui fait seulement semblant de se tenir à l'écart, mais cherche en même temps à arrondir les angles, à l'arrière-plan, et dont on peut dire au bout du compte, pour être juste, qu'elle obtient davantage de son mari comme ça, sans y toucher, qu'Ingrid avec sa franche révolte. » (p. 160)

En essayant de se réconcilier avec ce que représentent ses parents, elle explique leurs vies, leur mariage ; elle analyse sa propre existence comme le produit de leur héritage :

« Or, comme enfant, et elle saisit intuitivement cette ambiguïté, elle est précisément la conséquence palpable de l'amour de ses parents, même si celui-ci, de facto, n'existe plus. Ingrid incarne – d'une façon ou d'une autre – l'avenir de ce que ses parents ont éprouvé autrefois l'un pour l'autre. Sur ce point elle est même prête à recueillir l'héritage. » (p. 160-161)

Pourtant, elle a du mal à accepter et à adopter cette réalité : celle-ci semble trop absurde à ses yeux. Blessée elle-même par la mort de son frère Otto, hantée par une guerre qui lui l'a privée de façon violente d'une personne tant aimée, elle n'arrive pas à pardonner à ses parents. Impuissante face à l'atrocité et l'absurdité que constitue la guerre, elle juge qu'ils « auraient dû mieux veiller sur Otto pendant la guerre » (p. 161) et ne se rend pas compte de leur douleur. Les pensées de son père concernant la guerre – « il faut bien avouer que la guerre était une sale période, y compris pour les enfants » (p. 223) – lui sont étrangères. Ces deux êtres donc qui lui ont donné naissance, qui lui ont offert les bases afin de survivre, avancer dans la vie et obtenir sa propre identité, ont perdu leur crédibilité depuis cette disparition familiale douloureuse. Elle refuse donc d'être leur produit, elle ne peut plus s'identifier à ses aïeux :

« À la longue elle en assez de voir concentrées dans sa seule personne toutes les attentes, jeunesse, élan, jours meilleurs. Elle n'est pas l'avenir de ses parents. Elle est son propre avenir. Elle préférerait dire : Papa, arrête d'espérer que l'ordre de tes parents revienne. Le monde change, il change même à des endroits dont on n'attendait rien : Sous les espèces des filles, par exemple. » (p. 161)

Elle a besoin de se retrouver avec ses propres forces et en dépit de ses parents. C'est pour cela qu'elle n'hésite pas à déclarer à son père une vérité dure telle qu'elle

peut la percevoir depuis sa place avantageuse, détachée de tout ce qui engage son père :

« -Oui, parce que pour toi il faut nécessairement avoir hérité pour pouvoir entreprendre quoi que ce soit. Tous les autres sont des escrocs et des minables. » (p. 162)

Plus tard dans le roman nous verrons la fille d'Ingrid, Sissi, prononcer des mots semblables à son père, Peter. La lutte des générations n'a pas de fin :

« Je ne vois vraiment pas pourquoi je suis obligée de partir avec vous en vacances. / -Avec un vieux nazi et un apprenti coiffeur. C'est ça que tu veux dire ? » (p. 347)

Bien sûr Sissi elle-même, une fois adulte et vivant à New York, n'hésitera pas à retrouver ses racines, comme Alma le raconte à Richard dans un effort désespéré de réveiller sa mémoire :

« Sissi, c'est ta petite-fille, fais un effort, tu as des petits-enfants, Sissi et Philipp, Sissi est réapparue il y a quelques années pour poser des questions sur sa mère, elle était à la recherche de ses racines, qu'elle disait, pour se sentir mieux à New York » (p. 385)

Nous constatons donc que la procédure pour se fonder une identité, dans le même sens que de fonder une famille, est diachronique et passe toujours par le dévoilement du passé familial ou national. Cependant, comme c'est le cas de Sissi, c'est généralement à un âge mur que nous nous en rendons compte.

Pour revenir à Ingrid, elle refuse de suivre le chemin tracé par son héritage familial ou national. Elle préfère faire semblant que son pays ne sort pas d'une guerre, que le temps coule comme d'habitude. Son choix de partager sa vie avec un homme également hanté par la guerre et par les exigences de sa famille est fort intéressant :

« Son père trouve toujours quelque chose à redire, et c'est immuablement Peter qui se fait attraper, battre, alors que ses sœurs s'en sortent avec quelques paroles acerbes. Là-dessus les alarmes incessantes, pas de gaz, pas de lumière, les pleurs et l'énurésie de sa petite sœur, les problèmes perpétuels avec le chauffage, l'alimentation, les calories, les analgésiques, surtout, parce que toute la morphine est sur le front. Si pour achever le tableau ils perdent la guerre, son père ne s'en remettra pas. Peter se demande comment tout cela pourra finir. » (p. 120)

Il n'y a pas de place pour des sentiments de peur, de déception et de désespoir dans l'âme d'une jeune fille amoureuse :

« Tout lui semble si léger, même les sifflets que lui vaut sa conduite imprudente. Je roule aussi vite que ça me chante. Les allées défilent. Ici ou là,

quand une maison n'a pas été reconstruite, on sent encore les effrois du temps. Sinon, c'est comme si le monde libre existait déjà ici, comme si cette ville était déjà affranchie du passé. Mieux : comme si le passé ici était déjà craché. » (p. 165-166)

Elle garde bien à l'esprit le constat qu'elle avait entendu d'une demoiselle concernant le passé de l'Autriche : qu'il « est trop grand pour qu'un pays si petit en vienne à bout. C'est comme quand on prend un morceau trop gros, après plus possible d'avalier. » (p. 166). Ainsi, puisque traiter le passé semble impossible, la réconciliation avec lui vient du simple fait de sa mise à l'écart. Entre la mémoire douloureuse et l'amour, c'est le deuxième qui domine.

Si, comme nous l'avons déjà démontré, la construction de l'identité individuelle est directement liée à l'interaction de soi avec un autre, l'amour de Peter et d'Ingrid constitue par excellence l'interaction la plus absolue. À travers leur relation amoureuse, cet autre qu'en tant qu'êtres humains ils recherchent afin de mettre à l'épreuve leur existence, est leur propre objet d'amour et de désir. L'amour surpasse la futilité de la réalité en la diminuant de telle manière qu'elle se réduit alors à une réalité compréhensible, accessible et concevable. Grâce à son rapport intime avec Peter, Ingrid se sent libre et puissante et Peter, de son côté, oublie son expérience d'adolescent sur le front. Tous les deux réussissent à faire jaillir le bonheur à partir du malheur, le plaisir du présent à partir de la hantise du passé :

« Ingrid aime quand Peter la regarde se déshabiller, une jouissance, c'est une chose de se dévêtir dans de petits espaces, salles de bains, cabines d'essayage, chambres à coucher, cabinets de médecin, et une autre de se dévêtir dans de grands espaces, comme ici, dans cet entrepôt qui paraît grandir, grandir encore, tandis que, nue, elle marche vers la barre qui traverse la pièce et où avant la guerre on suspendait les cycles. », « Elle embrasse les mamelons de Peter, lèche le sel au fond de sa cicatrice en haut du bras, de l'autre côté, où la blessure est plus grande et plus sillonnée que devant sur la zone d'impact. » (p. 193)

Laisser le passé derrière eux ne signifie nullement l'ignorer. Ils ne refusent pas son existence qui est pourtant constamment éprouvée. Quand, par exemple, Ingrid, de retour vers chez elle après un rendez-vous avec son amoureux, demande l'heure à un homme, elle reçoit la réponse :

« -Je vais allumer quelques cierges sur les tombes, comme ça mes morts aussi auront un peu de joie, puisqu'il faut qu'ils soient morts. » (p. 198)

Ils ont conscience de ce visage cruel de la réalité mais ils choisissent de ne pas lui permettre de déterminer leur psychisme. Ils n'ignorent pas la présence d'empreintes sur leur présent mais ils choisissent de les interpréter d'une manière indolore. Comme Ricœur le suggère d'ailleurs :

« [...] toutes les traces, en effet, sont au présent ; et il dépend toujours de la pensée qui l'interprète que la trace soit tenue pour trace de – du “choc” de la bague frappant la cire –, et revête ainsi le statut hautement paradoxal de l'effet d'une impulsion initiale [...]. »<sup>290</sup>

Et c'est précisément ce point qui crée une distance entre eux et leurs parents. Un abîme est ainsi installé entre les deux générations, l'une considérant l'autre soit trop vieille soit trop ignorante, comme le montre le passage suivant :

« Ingrid et Peter ne prennent que le mobilier frivole, pièces d'appoints et armoires supplétives, ce qui est au rebut ou, depuis toujours, traîne là dans un coin, en un mot tout ce qui ne nécessite pas d'attention particulière ni d'attachement trop fort (par la glu et les crampons). Ne suscite pas le moindre respect. Des meubles symboles d'indifférence, de désaffection désinvolte, voilà ce que pense Richard. Et intérieurement il rejette ce point de vue – car c'en est un –, parce qu'il ne croit pas du tout que, en partant de telles prémisses, on puisse jamais prendre racine. » (p. 236-237)

Ingrid et Peter évitent délibérément tout attachement au passé. Ils n'ont pas besoin des symboles dans leurs vies même s'il s'agit des meubles. Pourtant alors que le temps passe, Ingrid ne s'éloigne finalement pas uniquement de ses parents mais aussi de son propre mari, si important pour elle autrefois. Après avoir façonné son identité personnelle malgré l'influence parentale et grâce en partie à sa relation amoureuse avec Peter, elle arrive à un moment de sa vie où elle cherche son *soi*, en même temps, au sein et en dehors de la vie qu'elle a construite avec lui. En faisant le bilan de la jeune fille qu'elle était autrefois, elle se rend compte qu'« elle a suffisamment de difficultés à se détacher de son père, pas besoin d'un homme qui voudrait la dominer tout autant et qui, au lieu d'appuyer ou, tout du moins, de reconnaître ses efforts, lui donne un sentiment d'insuffisance » (p. 269).

Nous pouvons facilement conclure qu'Ingrid est devenue finalement une nouvelle image de sa propre mère : une femme qui, même si elle a son emploi, ressemble plutôt à une femme au foyer angoissée de maintenir un équilibre familial et satisfaire les besoins de son mari et de ses enfants. La femme qu'elle a tant méprisée jeune fille, revient à la surface. Ingrid suit avec désespoir la réduction, la

---

<sup>290</sup> *Parcours de la reconnaissance*, p. 183.



dévalorisation de sa révolte de jeunesse. Fidèle au stéréotype de la femme mariée, elle se sent effectivement dévalorisée elle-même malgré les luttes du féminisme si connues à l'époque :

« Les heures et les heures passées dans la cuisine sont appréciées à leur juste valeur, parce que cela s'accorde avec l'image de l'épouse modèle, maîtresse de maison et bonne mère de famille, allégorie triomphante sur la façade des bâtiments publics : bobonne avec ses sabots et son chignon, une gerbe d'épis dans les bras, à gauche et à droite des enfants. Et sinon ? Pas la moindre parole de reconnaissance. On évite soigneusement d'évoquer tout ce qui, à la maison, pourrait donner l'impression qu'elle est capable ou pourquoi pas désirable. L'égoïsme de Peter ne le tolérerait pas. » (p. 269)

Et encore :

« Et la métamorphose se poursuit : blanchisseuse, repasseuse, dactylo. Et tout cela à vil prix. Les fruits du long combat pour l'émancipation de la femme. Où cette évolution-là a mené, Ingrid en est l'illustration éclatante. » (p. 272)

Son identité puissante d'autrefois n'existe plus. Le passage du temps et sa situation familiale, c'est-à-dire tout ce contre quoi elle s'était auparavant furieusement battue, devient sa propre hantise :

« Ingrid a l'impression d'être tout à fait coupée de la jeune fille d'alors. Les traces extérieures sont effacées aussi bien que les désirs et les rêves de l'époque, plus la moindre relation avec cette femme de trente-quatre ans qui, fatiguée d'avoir trop veillé, une sensation bourdonnante dans les jambes, s'est assise sur le sofa d'une petite maison de la dix-huitième circonscription de Vienne [...]. » (p. 276), « Ingrid baigne ses mains dans l'eau de vaisselle, met les assiettes à sécher sur le râtelier. Parfois, quand elle est dans un mauvais jour, ces petites choses lui semblent pires que la guerre et l'hiver. » (p. 278)

Par la suite, âgée de trente-quatre ans, Ingrid jette sur le passé un regard plus clair que jamais. En se focalisant sur le parcours de sa vie ainsi que sur celle de son mari, elle conclut encore une fois que ce n'était pas l'Histoire qui les a déterminées. Leur destin s'est créé ainsi indépendamment de la guerre et ses conséquences :

« [...] elle se rappelle aussi que Peter, quand sa mère est morte, n'avait que quinze ans, en pleine guerre, la guerre, la petite guerre plutôt, ça a dû laisser des traces là encore, même s'il est difficile de rapprocher le gamin de l'époque et l'homme de quarante ans, allez savoir où et en quoi ces deux-là se rejoignent exactement, ce qui était là depuis le début et ce qui n'est arrivé qu'ensuite. On néglige la plupart du temps l'avant et l'après. La guerre est bien commode, et plus commode encore, sans doute, la conjonction de la guerre et de l'enfance, bien que personne ne reste englué ni dans l'une ni dans l'autre. Pour ce qui la concerne, elle, peu des choses dont elle puisse dire à coup sûr qu'elles auraient été différentes s'il n'y avait pas eu la guerre. » (p. 282)

D'un côté, comme nous l'avons déjà suggéré, Ingrid est alors devenue sa mère. Elle est pourtant devenue, d'un autre côté, un peu de son père également. Son emploi, comme elle le décrit elle-même, constitue son issue face à la complexité de son existence :

« C'est le métier qu'elle voulait. Elle aime arriver à l'hôpital, se dévêtir jusqu'aux sous-vêtements puis se glisser dans ses pantalons blancs et dans cette blouse blanche qui lui descend jusqu'aux genoux. Dans sa tenue de travail elle a le sentiment d'être une femme moderne, autonome et forte. Son écriture dans les dossiers des malades. Le contact avec les patients et les soignants. Elle se plaît là-dedans, tout cela correspond au sentiment qu'elle a d'elle-même, c'est ce dont elle a besoin. » (p. 298)

Grâce à son travail elle a l'opportunité de se déguiser, métaphoriquement et littéralement, en une autre femme, en une femme qu'elle a rêvée de devenir, forte, indépendante et décontractée. C'est à travers le rôle tenu quand elle travaille qu'elle se retrouve, qu'elle se reconnaît. C'est ainsi que sa vie devient active et que son âme, tant tourmentée, est sauvée. Selon Hannah Arendt :

« [...] dans le cadre des expériences livrées à l'introspection, nous ne connaissons qu'un processus, celui de la vie dans nos corps, et la seule activité dans laquelle nous puissions le traduire, et qui lui corresponde, c'est le travail. »<sup>291</sup>

Après la mort d'Ingrid, dans la suite du roman, nous nous rapprochons de Peter et de son point de vue. Ayant vécu la guerre sur le front à un âge jeune et sensible, il apparaît plutôt réconcilié avec ses pensées et ses souvenirs. Il ne ferme pas les yeux face aux lieux hantés par la mort, il n'empêche pas ces images de revenir à son esprit :

« Il se détourne, dans l'odeur de l'asphalte chaud. Il passe sur la zone où voici trois jours le jeune motocycliste est mort d'hémorragie. [...] Oui, à bien y réfléchir, ce n'est pas faux, les bordures des îlots routiers sont souvent plantées de pensées. Il croit même savoir d'où ça vient. Pas des esprits des morts qui, sur les carrefours sanglants, reviennent chercher les lunettes, les chapeaux et les cartables qui traînent sur le bord de la route. Non, c'est plutôt que les pensées – il ne les aime pas particulièrement, lui non plus – sont bon marché et peu exigeantes. Comme les chrysanthèmes. La veille, il a déposé un bouquet de chrysanthèmes sur la tombe d'Ingrid. » (p. 342)

Cette image de la commémoration du motocycliste sur la route nous amène à *GAP*. Dans ce roman souvent énigmatique, la mémoire s'identifie avec le brouillard.

---

<sup>291</sup> *La condition de l'homme moderne*, p. 165.

De la même façon que le brouillard, avec la puissance d'une métaphore, est le trait d'union entre les deux générations présentes dans le roman (celle de 1945 et celle de 1995), ce même motif vague et ambigu représente la cohérence entre les deux temps, les rapprochent entre eux et les fait survivre. En se superposant aux souvenirs que l'on a du mal à discerner, pour plusieurs et diverses raisons, le brouillard domine et le pari semble être de le dissiper, de réussir à voir en dépit de lui :

« Du brouillard, comme pour baisser les bras, errer sans but, penser avec le cerveau d'un autre. / Du brouillard qui vous enveloppait comme un tissu trempé, brouillard des yeux, brouillard de la tête... / C'était ça, raisonner par métaphores. » (p. 126)

Ailleurs dans le roman nous lisons une sorte de définition de cette atmosphère créée par le brouillard qui est plutôt un état d'oubli, de refoulement :

« Ce qu'ils appelaient du brouillard, pensèrent-ils un instant, n'était que de l'oubli. » (p. 132)

Dans le but alors de surpasser les obstacles posés par le temps et la confusion, les jeunes des années '95, ne s'intéressant au début qu'à leur présent, commencent à poser des questions, à chercher les vieux objets et lettres appartenant aux gens ayant un rapport avec la guerre. Ils réalisent qu'ils sont dominés eux-mêmes par cette réalité douloureuse d'autrefois et que leurs existences, si elles en sont dissociées, les conduisent directement à une impasse. Nous lisons dans le roman l'histoire que la mère de Roby raconte à Gino concernant l'époque de la guerre :

« La mère de Roby pénétra dans la chambre, et Gino n'eut pas le temps de se débarrasser des lettres. Du regard, elle l'invita à ne pas trop s'inquiéter. / Moi, j'ai un bon souvenir des Allemands, murmura-t-elle en reniflant. » (p. 137), « La situation a commencé à empirer à la fin de l'année. [...] Il y a eu alors de grands bombardements. Les tracts des Américains pleuvaient du ciel [...]. [...] les ennemis nous apportaient de quoi manger, et les Alliés nous jetaient des bombes. C'était une période incertaine. / Les gens étaient troublés. Tout le monde se méfiait de tout le monde. » (p. 140)

Et elle ajoute une scène atroce qui fait rappeler la *survie* des morts même un demi-siècle après leur mort :

« Ainsi, de la grande digue, on pouvait voir les cadavres de toute cette jeunesse qui avait cherché son salut en se jetant dans le Pô. Il y en avait des centaines, mon Dieu, on aurait dit un banc de petits cétaqués verts qui cherchaient une issue vers l'embouchure, vers la mer. » (p. 143)

C'est précisément cette issue au brouillard que recherche Gino, jeune homme des années '95, ignorant la douleur du passé mais connaissant très bien sa propre souffrance. Le début du roman les situe lui et ses amis sur la route d'un voyage qui « était une sorte de commémoration » (p. 12) à « cet espace sans espace » (p. 30) même si personne ne pouvait l'admettre. Une commémoration de la mort de leur ami survenue exactement un an auparavant, un événement tellement atroce qu'il échappe à la conscience et encore plus à la capacité de l'expression. Le récit de cette femme qui a perdu son enfant pendant cette nuit tragique appartenant déjà au passé vient directement d'une autre époque, entièrement étrangère à lui, et le laisse stupéfait :

« La tête de Gino était tellement pleine de pensées qu'elle paraissait trop petite pour le contenir. / Des pensées qui explosaient rapidement, comme des pétards. / Qui se débattaient comme des nageurs débutants emportés par le courant. » (p. 144)

Ces jeunes d'aujourd'hui, ayant vécu l'horreur à travers un accident de la route qui a coûté la vie à leur ami, s'approchent progressivement, grâce à l'intrigue, des jeunes d'autrefois, ayant vécu l'horreur de la guerre. Comme Marcello Fois décrit lui-même cette rencontre sur la couverture de son roman :

« C'est l'histoire d'une rencontre entre générations dans un non-lieu, mais surtout la tentative de comprendre où le fil de la mémoire s'est rompu au long du parcours. Trois jeunes gens d'hier : Tunin, Salvatore, Ersilia, qui se préparent à un acte de Résistance dans le brouillard de 1945. Trois jeunes gens d'aujourd'hui : Gino, Sonia, Rossella, qui ont passé la soirée en discothèque et regagnent la Riviera un samedi soir de 1995. [...] Ils se rencontreront au milieu du brouillard pour décliner leur identité, essayer de reprendre un discours interrompu, tenter de reconstruire cinquante années d'Histoire en un flux continu : depuis l'horreur de la guerre du maquis jusqu'à l'horreur des massacres du samedi soir. »

C'est ainsi que Gino, Sonia et Rossella se présentent finalement comme les descendants de Tunin, Salvatore et Ersilia. Les expériences de ces derniers constituent l'héritage des premiers dont ils prennent conscience petit à petit. La grand-mère de Gino ne cesse pas de lui rappeler, ainsi qu'à sa mère, la chance qu'ils ont d'avoir de la nourriture (« “Vous avez de la chance” : c'était ainsi qu'elle commentait ces assiettes remplies. », p. 75). Le père de Rossella, devenu commissaire adjoint afin de faire vivre sa famille, est témoin de l'attentat terroriste à la piazza della Loggia tandis qu'au même moment sa femme apprend qu'elle est enceinte. Il est intéressant de noter qu'il est toujours nommé en tant que père de Rossella. Le fait de ne pas lui faire porter de nom propre à lui, met l'accent sur son rôle de parent de cette jeune fille. Son existence

sert à justifier la mémoire héritée de son enfant. Pourtant, en voyageant pour son travail, il ne cesse pas d'entendre des histoires du passé constituant son héritage à lui. Nous lisons, par exemple, les souvenirs d'une dame racontés dans un wagon :

« Je me souviens du jour où ils avertissaient, je m'en souviens comme si c'était hier, un avion passait en laissant tomber des tracts : *Nous vous invitons à vous protéger contre les grands bombardements qui visent à détruire les forces ennemies...*, je cite de mémoire, c'étaient les Américains qui se battaient contre les nazis, mais maintenant ? » (p. 78)

Les souvenirs d'autrefois se mélangent aux expériences d'aujourd'hui. Rossella est également l'enfant d'une mère qui a vécu l'Histoire en tant que fille d'un ennemi des résistants et en tant que sœur d'une résistante, d'un côté, et d'un soldat de l'Empire italien, de l'autre. Ses origines la hantent pendant toute sa vie mais elle n'hésite pas à trouver les mots pour se défendre, pour restituer un passé douloureux :

« Je dois vous raconter l'histoire de la fille du secrétaire de fédération. Mon père était fasciste, je n'en ai pas honte, car c'était un bon père, un homme honnête. Il avait été phalangiste en Espagne, était inscrit au parti depuis 1925. Un homme robuste, aux mains chaudes comme des poêles. C'était un fasciste. Le secrétaire de fédération de \*\*\*. J'en ai souffert. / Mais ma sœur Ersilia est morte dans la Résistance. / Et mon frère Edoardo est mort en Afrique. Après l'Afrique, il a mis un an à mourir. A bien y réfléchir, il était déjà mort quand il est revenu. Je ne les ai pas connus. Je suis née en 1950, après la guerre. » (p. 90)

La mère de Rossella a besoin de raconter son histoire dans une tentative d'exorcisme afin de trouver un équilibre par rapport à son propre soi. En portant, malgré elle, ce sentiment de culpabilité que nous avons déjà évoqué dans le cas de Peter dans *Le retour*, cette difficulté d'être l'enfant d'une personne ultérieurement considérée comme un traître, un ennemi de la patrie, elle se sent obligée d'assumer ses émotions. Réussir à expliquer le comportement et les choix de son père constituera effectivement un moyen de l'accepter et d'avancer sans remords. Si elle permet à sa conscience de la hanter, elle n'en sera jamais libérée, elle n'obtiendra pas une identité approuvée. Il faut absolument énoncer ses fantômes afin d'éventuellement les reconnaître<sup>292</sup>. Parler aux autres ouvertement, comme elle le fait devant ses camarades à l'université, est sa façon de sortir de son état de confusion :

« Quand mon père s'est inscrit au parti fasciste, il avait seize ans. Il avait été phalangiste en Espagne. Et il y croyait. Aucune circonstance atténuante, mais

---

<sup>292</sup> Paul Ricœur écrit sur l'articulation des souvenirs : « À sa phase déclarative, la mémoire entre dans la région du langage : le souvenir dit, prononcé, est déjà une sorte de discours que le sujet se tient à lui-même. » in : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 158.

à l'époque, comme maintenant, il fallait choisir son camp. Il a opté pour celui qui lui paraissait le meilleur. Il a fait carrière dans le parti, et pourtant ce n'était pas un homme d'ordre, comme on dit. On le réprimandait constamment parce qu'il n'arrivait pas à se taire. On l'a donc nommé secrétaire de fédération à \*\*\*, mais il était surveillé par le secrétaire du *Fascio*, par le *podestà* de Ferrare, par le curé. Il était déçu, à l'époque, mais il ne cédait pas, car céder, c'était admettre son propre échec. Il fermait les yeux, laissait faire, aucune circonstance atténuante, tentait de repousser la moindre décision, de retarder l'inévitable... parce qu'il avait une famille à nourrir. » (p. 92-93)

La génération des jeunes d'aujourd'hui constitue maintenant plus que jamais le produit de celle de la guerre et de celle d'après la guerre. Le brouillard ne cache plus des questions qui n'osent pas être posées ou des réponses ne trouvant pas la force d'être prononcées. En approchant de la fin du roman, ce phénomène météorologique, métaphore constante entourant toute l'intrigue, ne se dilue pas, ce n'est pas cela le but, mais il est déchiffré, il ne fait plus peur :

« Maintenant, le brouillard retrouvait son caractère poétique et mélancolique, un brouillard qu'on regardait à travers les vitres en écartant les rideaux : une évanescence de certitudes sans peur, maintenant. » (p. 127)

La mémoire traverse ainsi le temps à travers les récits des autres ainsi que leurs expériences et, elle devient par la suite propriété des personnages, ingrédient essentiel de leur psychisme. Le temps, comme dirait Ricœur, n'est plus mesuré par le mouvement régulier de la planète mais par le « mouvement de l'âme humaine »<sup>293</sup>. C'est la perception que l'homme en fait qui détermine le trajet temporel. Toute définition du temps qui ne contient pas et ne présuppose pas les individus qui peuplent ce monde, serait vide de sens. Et la façon avec laquelle ces individus lui donnent substance est le fait de pouvoir se souvenir. Puisqu'au cours de toute notre vie nous passons de l'être au non-être, « nous nous sommes permis de considérer le temps en tant que notre terre natale »<sup>294</sup>.

La mémoire donc, en tant qu'intermédiaire, fait son apparition, tel un messenger, afin de mettre à jour les personnages fictifs, les placer, ou les déplacer, dans le monde. Les personnages littéraires des romans grecs nous concernant, avec l'exception de ceux de la fin du *Siècle des Labyrinthes*, vivent dans un passé lointain et, en plus, pendant des époques historiquement très chargées. Stefanos dans *La*

---

<sup>293</sup> Il écrit en se référant à Saint-Augustin : « Quand il dit que le temps est plutôt la mesure du mouvement que le mouvement lui-même, ce n'est pas à un mouvement régulier des corps célestes qu'il pense, mais à la mesure du mouvement de l'âme humaine. » in : *Temps et récit*, Tome I, p. 38-39.

<sup>294</sup> *Περί μνήμης*, σ. 55 [*De la mémoire*, p. 55] (traduction personnelle).

*flambée*, enfant élevé par un couple relativement bourgeois vivant à Athènes au début du XX<sup>e</sup> siècle, a vécu tous les événements de son époque mais toujours dans le cadre d'un environnement protégé et sûr. Pourtant, son personnage, récepteur de diverses influences, ne reste pas indemne face au monde qui l'entoure et face aux révélations le concernant personnellement.

Ayant grandi dans une maison prospère, neveu d'un homme (Dimitrakis) qui lui parlait constamment de l'antiquité et de la gloire de la Grèce d'autrefois, une fois qu'il est à Berlin pour faire ses études de Droit sur les traces de son oncle, Stefanos se perd afin de se retrouver. Blessé par un rejet amoureux, il s'installe dans une ville étrangère qui le conduit à une réalisation profonde de l'homme qu'il est et des gens que sont ses parents. S'éloignant de plus en plus du conservatisme de son père, il se donne à une relation amoureuse destructrice pour son âme et pour son identité de digne successeur d'une famille riche et reconnue. Nous pouvons constater qu'il a besoin dans le fond de tout détruire afin de recommencer, afin d'affronter la réalité sans l'abri parental et même sans l'abri de son pays.

Au début de son séjour à Berlin, pour ne pas perdre ses attaches, il suit systématiquement les nouvelles de Grèce, à travers les lettres de son oncle ou à travers le filtre du regard des étrangers et dans ce cas souvent plus dur :

« Sa sociabilité, ses lectures, ses activités et ses initiatives, tout son être tournait autour d'une idée. [...] L'idée de l'hellénisme, la recherche de la continuité [...]. [...] son comportement prenait des dimensions religieuses face à tout ce qui constituait le monde ancien des ancêtres. » (p. 363)

Pour cette raison, à l'écoute du discours de son camarade Dieter à l'université il est particulièrement déçu et incapable de trouver une trace de vérité dans ses paroles. Dieter suggère que l'idée de l'hellénisme est une construction politique et historique forcée et issue d'événements dits glorieux dans le but de prouver l'existence de liens entre le pauvre pays qu'a été la Grèce au début du siècle et la Grèce classique tant admirée partout dans le monde. Il implique que cette construction est le produit d'un effort désespéré pour créer une identité nationale, même aux dépens de la vérité. Ces propos font mal à Stefanos. Il se demande comment quelqu'un peut si aisément rendre ses convictions fausses et le déraciner. Il n'est nullement prêt à remettre en doute son existence.

La possibilité d'un point de vue autre que le sien, la suggestion d'un autre, d'un étranger, qu'il aurait vécu longtemps dans un mensonge constitue le début d'une

série de révélations dans la vie du personnage. Plus tard, une fois rentré à Athènes, il affrontera l'image pénible des réfugiés venant de l'hellénisme de l'Asie Mineure :

« L'histoire a tout renversé. Un monde des idées, de beauté, un monde créatif maintenant écroulé ; l'hellénisme éparpillé en morceaux et lui devant ses ruines, devant ses restes vivants. » (p. 401)

Son monde s'écroule graduellement pour être bâti de nouveau mais cette fois sur des bases réelles. Les événements historiques, la peur quotidienne des gens de revivre la misère d'une crise financière, la défaite de la Grande Idée pour toujours et le sentiment d'insécurité éprouvé par tout le monde, le conduisent à une déception définitive. Le suicide de son oncle le choque et de nouvelles pensées surgissent dans son esprit blessé :

« Existe-t-il une chose plus horrible que de découvrir un jour que tu n'es pas celui que tu croyais être, que ton soi est un autre ? » (p. 586), « "Je suis moi, quoi qu'il arrive" répétait-il à haute voix avec certitude [...]. » (p. 587)

Les renversements de sa vie ne cessent pas : il apprendra que ses parents l'ont adopté et il se lancera dans une recherche effrénée de ses parents biologiques. Il assumait que :

« Rien n'était comme avant. Rien n'était digne, rien de stable. Il reste uniquement les vieilles statues mais sans la "continuité" pour laquelle se battait son oncle. » (p. 693)

Comme c'est le cas de la majorité de nos personnages, l'Histoire s'est mêlée à leur vie privée et inversement de telle manière que discerner les limites entre les deux n'est plus faisable.

Dans le roman de Galanaki, nous atteignons dans le dernier chapitre l'année 1978 et nous constatons qu'un retour en arrière apparaît toujours indispensable. Nous suivons, par exemple, les deux sœurs, Stella et Paraskevi, dans leur excursion là où un combat important a eu lieu pendant l'occupation allemande<sup>295</sup>. Toujours en contact avec le passé traumatisant, elles apprennent qu'il y avait le matin même, quelques années après la fin tragique de la dictature en Grèce, une cérémonie de commémoration pour les villageois exécutés pendant les temps maudits de la Seconde Guerre mondiale. Ces morts, d'une manière indirecte mais puissante, ont survécu et

---

<sup>295</sup> « Elles se sont assises en dehors du café du dernier village, précisément en dessus du fossé tout vert où a eu lieu le grand combat pendant l'Occupation. » (p. 327)



leurs « âmes déprimaient puisque la liberté pour laquelle ils sont morts pendant l'occupation, n'existait pas » (p. 328).

Cette question de la survie des morts que nous avons déjà rencontrée dans le roman de Pierre Péju ainsi que dans celui d'Arno Geiger, est un sujet fréquent dans l'œuvre de Galanaki. À son avis, les morts, tels des ombres « qui traversent le roman »<sup>296</sup>, constituent finalement « une manière de vivre »<sup>297</sup>. Ils continuent à survivre puisque nous y pensons, nous nous souvenons de leurs expériences, notamment de leurs souffrances et nous sommes toujours en quête d'une définition de notre propre rapport avec eux. Maintenir une relation avec ces « fantômes » venant du passé est une façon de se réconcilier avec ce qu'ils représentent. La réconciliation avec les morts constitue le fruit du travail de deuil. Une fois que le travail de deuil est effectué par l'intermédiaire de la mémoire, ceux qui sont partis ne sont plus des ombres qui hantent mais des entités, d'une manière abstraite, avec lesquelles on coexiste :

« [...] on peut suggérer que c'est comme un travail du souvenir que le travail de deuil s'avère coûteusement libérateur, mais aussi réciproquement. Le travail de deuil est le coût du travail du souvenir ; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail du deuil. »<sup>298</sup>

Ce qui est pourtant commun pour tous les personnages de ce roman, c'est que, fidèles à son titre énigmatique, ils essaient tous de trouver une sortie de leur labyrinthe personnel. En considérant leur existence comme une réalité compliquée et obscure dans laquelle ils peuvent se perdre très facilement, ils cherchent sans arrêt leurs propres issues. Ils sont complètement conscients du double visage de ce monde : il leur offre des petits moments heureux et pacifiques avec leur famille, mais, en même temps, il leur distribue des difficultés, du malheur, des conflits et de la haine. Le roman de Galanaki, basé lui-même sur l'idée d'un mythe – le mythe du Minotaure et d'Ariane à Cnossos – reste fidèle à la perception grecque ancienne que Zeus donne aux hommes les biens et les maux<sup>299</sup> ; c'est la destinée humaine de vivre avec biens et

---

<sup>296</sup> Βασιλεύς ή στρατιώτης; , σ. 52 [*Roi ou soldat ?*, p. 52] (traduction personnelle).

<sup>297</sup> *Idem*.

<sup>298</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 87-88.

<sup>299</sup> Nous lisons dans le Chant XXIV d'*Illiade* d'Homère : « Les Dieux ont destiné les misérables mortels à vivre pleins de tristesse, et, seuls, ils n'ont points de soucis. Deux tonneaux sont au seuil de Zeus, et l'un contient les maux, et l'autre les biens. Et le foudroyant Zeus, mêlant ce qu'il donne, envoie tantôt le mal et tantôt le bien. Et celui qui n'a reçu que des dons malheureux est en proie à l'outrage, et la mauvaise faim le ronge sur la terre féconde, et il va çà et là non honoré des Dieux ni des hommes. » in : HOMÈRE, *Illiade*, traduction par Leconte de Lisle, Éditeur Alphonse Lemerre, Paris, 1886, p. 456-457.

maux qui ne sont pas divisés de manière égale et souvent les maux surpassent les biens.

Ainsi le labyrinthe, comme un symbole, constitue l'espace d'action des personnages. Galanaki elle-même répond à une question posée au sujet du titre du roman dans une interview :

« Le labyrinthe est un symbole et il ne s'identifie à aucune histoire. Il est un élément mythologique et la mythologie ne s'identifie point à l'histoire, il constitue un élément beaucoup plus vieux que l'existence de l'histoire grecque. J'ai choisi ce titre pour mon livre parce que cette vérité diachronique me fascine : le fait que le labyrinthe en tant que très ancien symbole – préhellénique – existe jusqu'à nos jours, que les gens le connaissent et l'utilisent quotidiennement. C'est un phénomène fascinant, un itinéraire fascinant d'un mot et d'un symbole. »<sup>300</sup>

Le parcours fait dans le labyrinthe symbolise l'itinéraire des personnages vers la compréhension de leur monde et de leur propre soi. Se perdre, se retrouver pour, par la suite, se reperdre dans un cercle sans issue, dans le but de se découvrir à la fin. Les personnages de ce roman vivent dans un siècle des labyrinthes, comme le suggère d'ailleurs le titre. La quête de la sortie devient une recherche perpétuelle d'identité, c'est-à-dire de cette construction précise qui donnera un sens au mouvement éternel autour de soi qui est l'existence.

Ce qui est intéressant, au fur et à mesure que la narration avance, est le fait que le motif du labyrinthe ne constitue plus une situation personnelle de chaque personnage ou un ensemble d'expériences individuelles. Le labyrinthe d'une personne se mêle avec le labyrinthe d'une autre et de même font leurs pensées, leurs sentiments, leurs propres identités. Ceci nous renvoie à la thématique du roman de Marcello Fois où les générations se réunissent dans le cadre d'un effort commun de se découvrir. Ce n'est pas seulement la découverte personnelle qui compte mais surtout la perception et la compréhension des liens entre l'homme d'hier et celui d'aujourd'hui. L'objectif est la prise de conscience de cette interaction comme la romancière le décrit elle-même :

« Est-ce que j'ai eu des "modèles vivants" ? Naturellement. Bien sûr, je ne les révèle pas. Parce que ce qui est probablement le plus intéressant est la procédure qui réunit les histoires contemporaines aux vieilles histoires, les personnages vivants aux personnages d'autres époques, tout ce que nous connaissons à tout ce que nous supposons sur les uns et sur les autres. Une

---

<sup>300</sup> Cf. note de page 153.

procédure où rien ne s'identifie et rien n'est complètement différent à une autre chose [...]. »<sup>301</sup>

Connaissance et imagination : les deux pôles autour desquels sont construits les personnages et leurs identités. Nos seuls moyens de conserver un lien avec le passé et trouver ses traces dans le présent. Jusqu'à maintenant nous avons vu des personnages romanesques qui traitaient cette réalité comme une hantise et comme une source de confusion de leur identité. Cependant, nous rencontrons des personnages pour lesquels le passé éprouve une signification différente. Plus précisément, un passé héroïque où l'accent n'est plus mis sur les guerres, les inégalités et les injustices, où les morts ne survivent pas sous la forme de victimes des temps difficiles et cruels, où il peut fonctionner comme une bénédiction, un héritage qui rend les personnages fiers.

### c) Personnages fiers du passé.

Ce sentiment de fierté due à un passé héroïque concerne plutôt les romans grecs de notre corpus. Les personnages de Themelis qui cherchent perpétuellement leur identité sociale et culturelle ainsi que d'autres de Galanaki ne permettent pas au temps de les hanter et ainsi de les dominer. Ils ne focalisent pas sur le passé récent et douloureux, mais au contraire ils nourrissent leur optimisme et leur courage d'un passé antérieur et glorieux.

Dans *Le siècle des labyrinthes*, nous rencontrons le personnage de Minos Kalokairinos qui effectue de fouilles archéologiques, conduit par des indices précis, en espérant faire sortir à la lumière l'ancien et célèbre labyrinthe de Cnossos, en même temps que les autres personnages vivent leur propre « labyrinthe », celui de la vie quotidienne, d'une lutte et d'un itinéraire dont la destination demeure toujours inconnue. L'aventure de l'âme humaine, à travers les événements historiques et les obstacles de tous les jours, devient la « matière première » du romancier. Sa tâche comprend effectivement d'expliquer comment ces facteurs extérieurs à l'homme se sont intériorisés et traduits comme des blessures de l'âme et du corps.

Pour le personnage de Minos Kalokairinos, trouver le labyrinthe de Cnossos ainsi que le palais du roi Minos – leur homonymie n'étant pas une coïncidence –

---

<sup>301</sup> Βασιλεύς ή στρατιώτης; , σ. 43-44 [*Roi ou soldat ?*, p. 43-44] (traduction personnelle).

constitue un événement d'une importance majeure. Il a besoin, au milieu d'une période particulièrement difficile pour son pays, sous l'occupation des Ottomans, de trouver ses racines, de créer un lien avec un passé historique connu pour sa gloire et son admirable culture. C'est ce passé spécifique qui le hante, qui devient son obsession, en le reconnaissant comme son propre héritage de sa terre natale. Une trouvaille tellement unique, d'une valeur incontestable, serait capable de lui offrir le soutien dont il a besoin pour affronter un présent douloureux. C'est une question de continuité historique et de cohérence nationale dans un temps où ces notions semblent être plus fragiles que jamais. Nous lisons dans le roman :

« Cette patrie imaginaire, la Crète imaginaire, devrait donc, tout sacrifice fait, être retrouvée pour qu'elle devienne réelle, pour qu'elle soutienne avant tout la continuité historique et la conscience nationale de l'île. Ainsi pensait Minos Kalokairinos, déjà fasciné par la découverte récente de Troie par Schliemann<sup>302</sup> ainsi que par les théories historiques contemporaines concernant la continuité de l'hellénisme. Découvrir en premier le mythique passé perdu de sa terre natale la Crète était devenu le but de sa vie. » (p. 19)

Face aux événements douloureux ayant lieu dans la ville d'Héraklion, il apparaît encore plus convaincu de la valeur du passé et du rôle salutaire qu'il peut jouer pour un pays :

« Une patrie a toujours besoin de son passé, quelque soit son présent ou son avenir [...] sinon tout serait vain. Et il n'en est jamais ainsi. » (p. 73)

Les découvertes archéologiques lui donnent la force de continuer, d'espérer et surtout de résister à la décadence de son époque. Plus tard dans le roman et beaucoup d'années plus tard, Andreas Papaoulakis et sa petite-fille Ariane – encore une fois l'homonymie avec la princesse de Cnossos est intentionnelle<sup>303</sup> – parlent de la découverte de Vergina en reconnaissant sa grande importance, événement qui leur rappelle les recherches de Minos Kalokairinos presque un siècle plus tôt :

« Andreas Papaoulakis et Ariane ont commencé à marcher autour des hauts murs en discutant des antiquités. Ils ont parlé aussi de la récente annonce

---

<sup>302</sup> Heinrich Schliemann, archéologue allemand, a découvert Troie (1870) et Mycènes (1874). Archéologue autodidacte, persuadé que les poèmes d'Homère décrivaient une réalité historique, il entreprend des fouilles en Grèce et en Asie Mineure. Malgré tous les scandales qu'il suscite, il reste toujours une figure emblématique du début des recherches approfondies sur la civilisation mycénienne.

<sup>303</sup> Soulignons-nous la référence fréquente à Ariane dans la littérature grecque et pas uniquement. C'est grâce à Ariane, la fille du roi Minos et de Pasiphaé, que Thésée a pu s'échapper du labyrinthe de Cnossos et fuir le danger incarné par le Minotaure. Le fil d'Ariane l'a conduit à la sortie et lui a sauvé la vie. Ce fil conducteur, au singulier ou au pluriel, constitue une métaphore commune que nous utilisons pour désigner l'issue, le salut, les liens qui nous « sauvent ». De plus, le personnage d'Ariane dans *Le siècle des Labyrinthes* étant la dernière descendante de la famille Papaoulakis garde le fil de son histoire.

importante, de Manolis Andronikos à la Presse, concernant le fait qu'il avait découvert les tombes des rois Macédoniens à Vergina. » (p. 333)

Nous constatons que des événements réels, tels les fouilles et les découvertes archéologiques, ainsi que l'immense impact qu'ils ont eu sur le peuple grec et sa perception du passé, entrent dans la narration fictive et renforcent ses messages. Dans *La flambée* de Themelis, nous retrouvons la signification importante de la Grèce classique, telle qu'elle fut révélée par les archéologues, pour les personnages de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. En reconnaissant la contribution des archéologues et hellénistes allemands à ces découvertes et en considérant l'Allemagne comme modèle exemplaire du progrès et du développement, Dimitrakis, personnage qui cherche constamment son identité nationale dans ce passé célèbre, dit :

« À eux nous devons la résurrection de l'hellénisme, ils ont découvert la Grèce classique, ils ont montré à l'Europe qui nous sommes en vérité. Ils vivent et ils progressent grâce aux dons de notre civilisation. » (p. 195)

Plus tôt dans le roman, nous lisons à propos du même personnage, cet homme célibataire qui, avec le temps, se donnait de plus en plus à une recherche sans fin sur l'histoire de l'Antiquité :

« Il a commencé à découvrir la Grèce classique, à être séduit en approfondissant de plus en plus ses recherches aux sources de la littérature grecque classique. La "continuité" le préoccupait, c'est ainsi qu'il résumait en un mot son objectif. La confirmation des fils culturels d'Ariane des temps anciens jusqu'à l'époque moderne. L'attestation et la nomination de la survie de l'esprit grec de l'époque classique, à travers tant d'orages culturels, dans l'idéologie moderne de la Grèce et son identité. [...] L'"Histoire de la Nation Grecque" de Paparrigopoulos<sup>304</sup> donnait une identité, donnait des réponses, montrait la voie. » (p. 33)

La certitude de Dimitrakis sur les liens entre la Grèce antique et la Grèce moderne, sa conviction que son identité d'aujourd'hui est constituée de l'identité grecque d'autrefois, fait partie du besoin constant et diachronique du peuple grec de se construire comme les descendants des Grecs anciens. Ses pensées sont en accord avec les croyances des historiens grecs, comme par exemple Nikos Svoronos<sup>305</sup> :

---

<sup>304</sup> Constantin Paparrigopoulos, historien grec, est l'auteur d'une *Histoire de la Nation hellène des temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*) publiée en 5 tomes entre 1860 et 1874. Il fut le premier à considérer que l'Empire byzantin constitue le lien entre la Grèce antique et la Grèce contemporaine.

<sup>305</sup> Historien grec né en 1911 et mort en 1989. En 1961 il a obtenu la nationalité française. Il a travaillé au CNRS et a enseigné l'histoire des institutions de l'Empire byzantin, en tant que directeur d'études, à l'École Pratique des Hautes Etudes.

« Le sujet est de rester celui que tu es, et cela se conjugue bien sûr avec la continuité culturelle de l'hellénisme. Avec le fait que, quand le peuple grec fut soumis aux Romains au début et aux Turcs par la suite, il avait une unité nationale et également une conscience de cette unité. [...] qui lui a permis de résister. »<sup>306</sup>

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Dimitrakis tenait un journal, une habitude essentielle pour lui puisqu'elle avait un rapport étroit avec sa procédure d'auto-découverte. Son journal était effectivement son moyen d'être en contact, de maintenir un dialogue avec lui-même. Nous lisons dans le roman :

« Il s'est souvenu que cela faisait longtemps qu'il n'avait pas écrit dans son journal comme il avait l'habitude systématique de condenser d'une manière apologétique les idées, les émotions, les événements qu'il vivait de temps en temps. Cette action, entre autres, l'aidait quant à la désignation de la continuité. De son monde personnel, de sa vie. » (p. 35)

Nous remarquons que l'écriture d'un journal personnel est effectivement un acte de recherche « ésotérique », un moyen de se connaître et de se comprendre. Le Docteur Lafontaine dans *Le rire de l'ogre* garde également un journal. Cependant pour lui ce n'est pas tant le besoin de se découvrir que le besoin vital de se tenir en vie, de traiter une réalité dure sans perdre la tête :

« Si jamais je reviens vivant de cette guerre, si... et même si je ne reviens pas, parviendrai-je à préserver un peu de moi-même, un fragment de passé, une chance d'avenir, une bribe de dignité humaine, une miette de sens ? » (p. 44)

Pour un personnage comme Dimitrakis, trouver un contenu dans son existence qui dans un premier temps semble complètement dérisoire ainsi que dans l'existence en un sens plus large, devient son objectif, sa raison d'être. Nous ne pourrions pas oublier la signification qu'a pour lui le fait d'avoir un neveu. L'idée seule l'attire énormément puisque cet événement « serait également un acte de continuité, notion familière mais aussi obsession » (p. 63). L'acquisition de descendants, de successeurs dans le monde, apparaît comme une garantie de la prolongation de la vie. Cela nous renvoie également au personnage de Richard dans *Tout va bien* qui cherche sa victoire contre le temps à travers la reproduction.

Dimitrakis n'a pas pu trouver son équilibre, il n'a pas pu expliquer son rôle dans le monde prouvant ainsi qu'un passé glorieux ne suffit pas pour gagner l'éternité.

---

<sup>306</sup> *Αλφαβητάρι του Νεοέλληνα*, Κείμενα επίκαιρης ελληνικής αυτοσυνειδησίας, Ανθολόγηση Χρήστου ΓΙΑΝΝΑΡΑ, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2000, σ. 15 [*L'abécédaire du Grec moderne*, Textes d'auto-conscience actuelle grecque, Anthologie par Christos GIANNARAS, Editions Patakis, Athènes, 2000, p. 15].

Il a terminé sa vaine existence de la façon la plus irréversible : il s'est suicidé incapable d'affronter les impasses de sa vie personnelle ainsi que celle de son propre pays auquel il s'identifiait.

Les personnages du *Renversement* représentent la diaspora grecque, c'est-à-dire ces communautés grecques éparpillées dans les Balkans, et pas uniquement, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. La distance entre eux et leur pays natal installe dans leurs psychismes un sentiment de dépaysement, le « mal du pays », comme nous l'avons déjà évoqué. Le besoin de liens avec la mère-patrie est incontestable et encore plus forte que celui du peuple grec vivant en Grèce. Ils sont perpétuellement en recherche d'attaches avec le passé historique, « des racines de l'hellénisme, de leurs ponts avec l'aujourd'hui » (p. 327). Pour avancer dans la vie dans un cadre de sécurité, il faut se considérer comme le successeur de quelqu'un, d'une certaine idéologie, d'un patrimoine concret.

Leur place entre deux pays auxquels ils se sentent attachés, rend leur identité encore plus fragile. Le besoin d'appartenir à un endroit, de considérer un lieu comme le sien, est difficilement satisfait quand la vraie patrie est loin et que la seule connue est la patrie d'accueil. Nous lisons dans le roman :

« Dès son enfance, Odessa a été le début du monde, la racine de leur âme, le commencement de l'Hellénisme même si actuellement la population des Ukrainiens et des Russes est beaucoup plus grande. » (p. 54)

Comme nous l'avons déjà mentionné, les personnages du roman de Themelis envisagent une vie de progrès, toutes leurs actions visent à un renouvellement, une amélioration des conditions de vie. Pourtant, ils ne perdent jamais leur respect pour le passé et l'admiration de leurs ancêtres. Plus précisément, parce que ce sont des individus croyants en la collaboration et la collectivité, privés de toute tendance aux conflits et désaccords, filtrés par un optimisme en ce qui concerne l'avenir, ils ne permettent pas à l'Histoire de les hanter. Au contraire même, ils n'hésitent pas à se battre contre elle ou à l'exploiter à leur bénéfice. Ils concentrent tous leurs efforts afin de vaincre le malheur et de définir leur destin par eux-mêmes. Le dernier paragraphe du *Renversement* est caractéristique de l'esprit ouvert et de l'optimisme des personnages, malgré les difficultés. Eleni, une fille autrefois d'origine macédonienne et valaque, maintenant une vieille dame habitant à Athènes après la persécution des Grecs d'Odessa conclut :

« Elle a tendu son bras, comme elle était assise, vers la jardinière du balcon. Les géraniums étaient fleuris et tous rouges. Elle en a caressé quelques uns. “Regarde, c’est magnifique, n’est-ce pas ? Même coupés et déracinés violemment, fourrés dans le sol maladroitement, ils fleurissent, ils s’épanouissent...” a-t-elle ajouté souriante puis elle a respiré profondément. » (p. 511)

Pour pouvoir utiliser et mettre en valeur l’expérience historique, ils participent également aux associations ayant pour objectif de renforcer l’identité nationale et diffuser les connaissances du passé. Nous lisons par exemple dans *La flambée* :

« En plus, dernièrement, monsieur Théodore est devenu membre de la société “Hellénisme” d’où il tirait des connaissances cruciales concernant son origine ainsi que d’utiles enseignements nationaux pour le catéchisme de sa famille contre le danger slave. » (p. 18)

Par ailleurs, nous rencontrons dans *Le renversement*, Évangelos, un homme « toujours fier de son grec » (p. 24) qui, se sentant menacé par les parents Valaques<sup>307</sup> de sa femme, insistait : « dans notre maison nous parlons le grec » (p. 76). Dans le domaine des affaires il lui arrivait de communiquer dans des langues différentes mais chez lui et dans le cadre de ses relations sociales « si quelqu’un s’adressait à lui en une autre langue, il l’ignorait, il faisait semblant d’être sourd » (p. 76).

Préserver sa langue maternelle signifiait immédiatement protéger son identité nationale, une identité directement liée pour lui à son individualité. Il s’agit plutôt d’une identité culturelle nécessaire pour l’homme afin d’éprouver le sentiment de l’appartenance à une notion collective puisque de toutes façons « c’est collectivement, pourrait-on dire, qu’on exige une reconnaissance singularisante »<sup>308</sup>. Si nous considérons qu’en exerçant sa faculté innée de langage, un individu devient un sujet agissant et créatif, nous nous rendons compte de la signification de ce moyen d’expression par excellence pour la construction de l’identité. C’est pour cette raison que la querelle linguistique qui a marqué la Grèce pour longtemps, en séparant le peuple en deux camps, a été en réalité un débat d’identité, une question d’auto-cognition. Nous lisons à propos de cela dans *La flambée* :

---

<sup>307</sup> Valaques est l’appellation grecque pour les Roumains qui se sont installés depuis le XII<sup>e</sup> siècle dans le nord de la Grèce. Ils constituaient une minorité dont nous trouvons encore la trace aujourd’hui surtout dans les dialectes grecs de certaines régions du pays. Nous lisons dans le roman : « Au début ils parlaient à leurs enfants le grec et le valaque mélangés et c’est uniquement avec beaucoup d’effort qu’ils réussissaient à distinguer les deux langues. Quand la mère était grecque, les enfants tendaient plus facilement vers le grec et la génération devenait rapidement grecque. » (p. 72).

<sup>308</sup> *Parcours de la reconnaissance*, p. 333.



« [...] il a demandé pourquoi il rejetait la démotique [dialecte du grec moderne] puisqu'elle est la langue qu'il connaissait, la langue qu'il parlait. Monsieur Théodore s'est senti comme si on insultait sa réputation devant de tierces personnes et a fait un effort de se relever de son fauteuil pour défendre les idéaux nationaux. » (p. 81)

La langue en tant que moyen d'expression, au niveau personnel et dans la communication, au niveau interactif et collectif, détermine l'efficacité des contacts humains. Quand, par exemple, Diamantis dans le même roman se retrouve dans un train européen faisant le trajet Paris-Istanbul, une fois que la conversation s'installe dans le wagon en français ou en allemand, il se sent particulièrement mal à l'aise :

« Plus s'installait une ambiance de convivialité et de communication dans le coupé du wagon, plus il se sentait désavantagé et impuissant d'y participer. L'ignorance de la langue haussait des murs de verre entre lui et les autres. Pour la première fois dans sa vie; il se sentait tellement marginalisé, incapable d'exprimer son avis, de parler. C'était comme s'il n'existait pas. Cette chose qui était la plus naturelle dans le monde, c'est-à-dire de parler uniquement sa langue maternelle [...] devenait du coup un défaut vital qu'il ne pouvait pas supporter. / Il a quitté le coupé en quête d'un compatriote pour échanger quelques mots, pour se sentir de nouveau tel un être humain. » (p. 208)

Dans le même roman nous rencontrons également Thémistocle qui, « homme croyant [...], chrétien en profondeur dans sa conscience, soulignait les valeurs de la famille et de la solidarité chrétienne » (p. 33) en n'oubliant pas le rapport étroit de son pays avec la religion à travers le temps. Après la langue donc, en tant qu'élément constructif de l'identité nationale et individuelle d'une personne, la religion vient compléter l'image en imposant sa puissance indubitable pour le peuple grec en particulier. C'est la notion de la foi, c'est-à-dire du fait de croire en quelque chose, qui renforce la religion et la transforme en moyen de sortie de l'absurdité de l'existence, en réponse aux questions qui tourmentent l'homme depuis toujours. La foi chrétienne du peuple grec fut à travers le temps un soutien réel et efficace pendant des époques difficiles.

Les personnages optimistes constituant l'objet du présent chapitre se battent pour une mémoire heureuse, une mémoire apaisée et réconciliée. Dans le cadre de cet effort les caractérisant, l'oubli, en tant qu'adversaire de la mémoire, obtient une certaine valeur et utilité. Au moment où « se souvenir, c'est pour une grande part ne

pas oublier »<sup>309</sup>, l'oubli, en tant qu'état complètement humain, paraît inévitable.

Lisons encore une fois Ricœur :

« Il y a oubli là où il y a eu trace. Mais l'oubli n'est pas seulement l'ennemi de la mémoire et de l'histoire. Une des thèses auxquelles je suis le plus attaché est qu'il existe aussi un oubli de réserve qui en fait une ressource pour la mémoire et pour l'histoire sans qu'il soit possible d'établir le bilan de cette gigantomachie. [...] L'oubli est l'emblème de la vulnérabilité de la condition historique tout entière. »<sup>310</sup>

Il ne peut pas y avoir de mémoire sans oubli. Les deux notions et états se présupposent l'une l'autre de la même façon que la vérité présuppose le mensonge. Ce qui compte est la sélection des éléments à se souvenir et ceux à oublier puisque, comme Ricœur l'a décrit ailleurs; en s'opposant à sa propre perception évoquée ci-dessus, « l'oubli est bien l'ennemi de la mémoire et la mémoire une tentative parfois désespérée pour arracher quelques débris au grand naufrage de l'oubli »<sup>311</sup>. Nous lisons dans *Le roman historique* de Lukacs à propos de Nietzsche et son avis concernant l'écriture de l'Histoire :

« En ce qui concerne l'histoire Nietzsche exprime cela encore plus énergiquement. Il lutte contre la façon académique d'écrire l'histoire, contre son isolement de la vie. Cependant, la relation qu'il établit entre la science historique et la vie est celle d'une distorsion consciente de l'histoire, surtout l'omission consciente des faits désagréables, défavorables à la vie. Nietzsche veut mettre en relation l'histoire avec la vie en invoquant le fait suivant de la vie : "Toute action exige la faculté d'oubli." »<sup>312</sup>

## Conclusion

Nous avons tenté dans cette partie de démontrer par l'intermédiaire des personnages qui « aiment à se plonger dans leurs propres pensées, à se mettre face à eux-mêmes »<sup>313</sup>, le rapport intime entre l'homme et son entourage, l'homme et l'Histoire. Nous avons vu que l'être humain, d'une certaine manière, constitue une entité historique dans le sens où il est inévitablement le produit de son lieu de naissance, de son temps et de sa société et « de la même manière, les personnages du

---

<sup>309</sup> *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 575.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 374-375.

<sup>311</sup> *Le parcours de la reconnaissance*, p. 183.

<sup>312</sup> *Le roman historique*, p. 200.

<sup>313</sup> *La transparence intérieure*, p. 9.

roman ne peuvent être individualisés que si on les situe dans un arrière-fond d'espace et de temps déterminés »<sup>314</sup>. Les efforts qu'ils effectuent afin d'expliquer leur monde, afin de comprendre les événements historiques et leur impact, prouvent leur besoin profond de déchiffrer, à la fin, leur propre soi. Puisque la construction de l'identité personnelle dépend largement de l'identité collective et celle-ci, de son côté, des conditions historiques, sociales et politiques de chaque époque et endroit, l'individu ne se sent pas complet s'il se limite seulement à son monde intérieur. Effectivement, comme nous avons essayé de le démontrer, il n'y a pas de monde intérieur mais un monde complexe produit des conditions extérieures et réactions intérieures de chaque personnage. La mémoire, étant un moyen de se rendre compte des conditions externes et les transformer en vécus internes, joue un rôle majeur dans la procédure d'auto-découverte d'un individu.

Bien sûr, ce qui fait que nous sommes différents les uns des autres, comme les personnages fictifs l'ont prouvé, est précisément le filtre à travers lequel l'information extérieure devient intérieure concernant ainsi uniquement une personne. Ce filtre, comme nous l'avons décrit, ou, autrement dit, cette identité à soi, est la conscience :

« C'est la conscience qui fait la différence entre l'idée du même homme et celle d'un soi, appelé aussi personne : "C'est, je pense, un être pensant et intelligent, doué de raison et de réflexion, et qui peut se considérer soi-même comme soi-même, une même chose pensante en différents temps et lieux" [propos de Locke]. »<sup>315</sup>

Nous avons donc tenté de lire les personnages de la même façon que nous lisons un roman. Nous avons approché leurs identités fictives en imaginant qu'elles puissent être des identités possibles de l'homme réel. De toutes façons, même dans la vie réelle, pour rentrer dans le monde intime d'une personne nous sommes obligés, d'une certaine manière, de la « fictionaliser », c'est-à-dire de l'imaginer, de l'inventer. Il nous est impossible de la connaître différemment.

Nous nous sommes très souvent référés, tout au long de ce travail, au besoin des personnages d'expliquer, de déchiffrer leur monde. Nous avons également accepté, dès le début, que la production de ces romans dits historiques constitue une réponse à un besoin précis des lecteurs et des écrivains. Le moment est donc venu de réunir, dans le cadre de ce projet, nos constats concernant les personnages fictifs avec

---

<sup>314</sup> *Littérature et réalité*, p. 27.

<sup>315</sup> *La mémoire l'histoire, l'oubli*, p. 125.

nos réponses à la question qui reste à poser : quel rôle joue finalement le temps historique choisi par ces romans ?

Dans la partie suivante nous allons donc tenter de répondre à cette question fondamentale pour les romans qui nous intéressent. Plus précisément, nous allons d'abord essayer de montrer la relation entre la structure romanesque et le temps en analysant comment le temps historique s'intègre dans les textes littéraires. Par la suite, nous envisageons de parler de la réception de cette littérature par ses propres créateurs ainsi que par ses lecteurs. Pourquoi donc écrivons-nous cette littérature ? Et pourquoi la lisons-nous ?

## **TROISIÈME PARTIE : Le rôle du temps.**

### **1. Structure et narration.**

#### **Introduction**

Au cours de la lecture d'un roman, nous nous interrogeons constamment sur la présence du temps narratif autant que du temps réel. Plus précisément, nous cherchons à discerner les moyens que le romancier a utilisés afin de donner un temps à son récit ou, autrement dit, afin d'intégrer le temps, en tant que notion et nécessité, dans son écriture. En lisant un roman qui a une thématique historique, il nous est indispensable entre autres, de comprendre avec précision quelle période temporelle couvre la narration.

Tout ce qui constitue un roman, l'intrigue, les personnages, le cadre spatio-temporel, est a priori une masse chaotique, un matériel fragmenté qui demande à être organisé, à obtenir une cohérence. C'est cela précisément la tâche du romancier : créer un ensemble cohérent à partir de réflexions fragmentées et d'idées éparpillées, donner une forme à son imagination, la transcrire. Selon Paul Ricœur :

« Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique. »<sup>316</sup>

C'est ainsi transformer ce qui est d'abord conçu à un niveau individuel en une forme telle qu'elle sera comprise dans une dimension collective. L'histoire qu'un romancier désire nous raconter constitue au début une inspiration personnelle, théorique, mentale et pas encore exprimée. Sa mise en langage et plus précisément son passage à la voie écrite présuppose la notion de structure. La pensée intime devient alors compréhensible une fois structurée ; c'est uniquement à travers les structures que l'homme devient capable d'interpréter son monde, d'appréhender son environnement. D'ailleurs si, comme nous l'avons déjà mentionné dans la première partie de ce travail, toute histoire racontée est une représentation fictive, le « plaisir »

---

<sup>316</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 85.

et l'intérêt du récepteur se trouve précisément dans sa capacité à la reconnaître, la décoder et finalement l'interpréter<sup>317</sup>.

Dans un cadre communicationnel, c'est donc grâce aux structures (grammaticales et de syntaxe, vu que nous parlons de la langue) que nous devenons capables en tant qu'émetteurs d'envoyer nos messages et en tant que récepteurs de les décoder. Il s'agit d'un double « jeu » qui exige un code de communication commun entre les participants. En ce qui concerne les structures, n'oublions pas la théorie qui a changé notre perception de la linguistique dans le XX<sup>e</sup> siècle, celle du linguiste Noam Chomsky, selon laquelle nous avons dès notre naissance la capacité, tel un instinct inné, de créer et de comprendre les structures du langage<sup>318</sup>. Donc, ces structures inhérentes constituent notre mécanisme afin de déchiffrer les messages des autres et de transmettre les nôtres.

Pour revenir à l'art du roman qui nous intéresse tout particulièrement, la structure est sans doute un de ses éléments majeurs. Comme l'a décrit autrefois Victor Hugo en se référant à l'œuvre de Walter Scott :

« Quelle doit être l'intention du romancier ? C'est d'exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. Et une fois cette idée fondamentale choisie, cette action explicative inventée, l'auteur ne doit-il pas chercher, pour la développer, un mode d'exécution qui rende son roman semblable à la vie, l'imitation pareille au modèle ? »<sup>319</sup>

Reconnaissons aujourd'hui, presque deux siècles après Scott, que ce mode d'exécution ne doit pas nécessairement imiter la vie mais qu'il doit constituer une forme saisissable par le lecteur et capable de signifier ce que le romancier a désiré. La façon dont un roman est construit est donc indubitablement caractéristique de l'intention propre à l'écrivain. La forme est un choix par excellence ; un choix de présentation de l'histoire racontée, un choix conscient de l'effet qu'il souhaite produire chez ses lecteurs. Il n'y a pas « un moule préalable pour y couler les livres »<sup>320</sup> comme le constate Alain Robbe-Grillet dans son œuvre *Pour un nouveau roman* :

---

<sup>317</sup> « Apprendre, conclure, reconnaître la forme : voilà le squelette intelligible du plaisir de l'imitation (ou de la représentation). » in : *Ibid.*, p. 83.

<sup>318</sup> D'après Noam Chomsky, il existe une grammaire universelle inhérente à l'esprit humain qui explique la facilité avec laquelle les enfants apprennent les langues (maternelles ou pas). Il s'agit d'une base cognitive commune déjà inscrite dans le cerveau de l'enfant au moment de sa naissance qui l'aide à concevoir son entourage et à réussir à communiquer. C'est une théorie nativiste, assez révolutionnaire et pour cela très importante.

<sup>319</sup> Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, p. 147-148.

<sup>320</sup> *Pour un nouveau roman*, p. 11.

« Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continue. Le livre crée pour lui seul ses propres règles. [...] Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction. »<sup>321</sup>

Un livre a donc ses propres règles c'est-à-dire ses lois de fonctionnement bien choisies et imposées par l'écrivain. Dans la première partie de ce travail, nous avons parlé d'engagement littéraire en faisant plutôt référence au contenu des romans de notre corpus. Nous avons tenté de démontrer comment le Temps de chaque œuvre littéraire ainsi que son Lieu servent l'intention propre à chaque romancier face à ses lecteurs et à lui-même. Le cadre spatio-temporel envisageait chaque fois de reconstruire une époque précise et de faire revivre devant nous un lieu précis ; et il s'agissait toujours de la reconstruction d'un passé historique important.

Donc de la même manière que nous prétendons que l'écrivain se présente comme engagé au niveau du contenu de sa fiction, nous venons ici d'ajouter qu'il peut également se montrer engagé au niveau de la forme, de la structure qu'il a choisie pour son œuvre. Le romancier contemporain a plus que jamais pleinement conscience du fait que son engagement doit se refléter à la fois, non seulement dans le contenu de son œuvre mais parfois plus encore dans l'organisation de son écriture, la façon dont il arrive à résoudre les problèmes de son propre langage. Dans l'écriture du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, nous constatons que la forme devient souvent plus importante et parfois plus significative de l'intention de l'écrivain que le contenu.

Toutefois, en mettant en avant la forme nous ne suggérons en aucun cas que c'est un formalisme *stricto sensu* qui est proposé. Il faut bien faire la distinction : le formalisme<sup>322</sup> présuppose un engagement à une forme précise, une obéissance aux structures déjà créées et répétées. En revanche, ce que nous voulons prouver ici c'est que la structure de l'œuvre littéraire est un produit propre à son créateur et contient en même temps deux aspects : un aspect de forme et un aspect sémantique. La structure porte ses propres significations, celles que l'écrivain lui-même désire donner à son œuvre. De plus, la structure n'est plus simplement un « habit » que nous mettons à l'histoire racontée mais elle apparaît elle-même porteuse de sens. Le même contenu présenté par différentes structures change de sens. Donc, le message finalement

---

<sup>321</sup> *Idem.*

<sup>322</sup> Le formalisme russe, par exemple, cherche à démontrer les traits caractéristiques communs à toute œuvre littéraire en supposant qu'il existe des principes structurels généraux.

envoyé chaque fois est le produit de cette union illustre entre forme et contenu.

Cet engagement du romancier à sa forme n'est pas un phénomène nouveau ; il dérive de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de l'époque où l'écrivain, jadis attaché au système social de son temps dont dépendait sa réussite, s'éloigne de sa société afin de réfléchir sur celle-ci, de la commenter et même de la contrarier. Comme nous lisons dans *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes :

« On verra [...] que l'unité idéologique de la bourgeoisie a produit une écriture unique, et qu'aux temps bourgeois (c'est-à-dire classiques et romantiques), la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l'était pas ; et qu'au contraire, dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850), son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé. L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage. »<sup>323</sup>

Nous concluons que les choix structurels d'un romancier sont intimement liés à l'intentionnalité de son œuvre et ne suivent plus la tendance générale dans le sens où ce qu'on cherche finalement c'est le désengagement du connu, du familier et de ce qui est habituellement accepté. Nous cherchons, au contraire, le rapprochement du non dit, du caché ou du refoulé. Comme la romancière grecque Rhéa Galanaki l'a d'ailleurs écrit :

« [...] l'art de l'écriture donne l'impression, au cours des dernières années, d'être entouré d'une *solitude philosophique* sans précédent et en même temps d'une *libération* sans précédent de son créateur. »<sup>324</sup>

C'est-à-dire qu'aujourd'hui la littérature apparaît être plus que jamais libérée des théories la limitant ou lui donnant des directions précises. Comme Barthes le commentait par rapport à une époque précédant la nôtre :

« L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à une fraîcheur ou à une tradition [...] »<sup>325</sup>

L'écrivain se met donc à un dialogue libéré et intime entre lui-même et sa mémoire – mémoire vécue et mémoire héritée – et le résultat est accueilli comme un produit strictement personnel et unique. Donc le roman en tant que genre littéraire,

<sup>323</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, p. 9.

<sup>324</sup> Βασιλεύς ή στρατιώτης; , σ. 93 [Roi ou soldat ?, p. 93] (traduction personnelle).

<sup>325</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, p. 28.



comme Bakhtine le soutenait, « échappe à toute classification homogène »<sup>326</sup> puisqu'il « ne cesse de remettre en chantier sa propre identité »<sup>327</sup> et « en bousculant les autres genres, en disloque la cohérence globale »<sup>328</sup>. Le roman se présente comme un genre littéraire qui laisse toute liberté à son créateur à tous les niveaux.

a) La structure romanesque et le temps.

Pour revenir aux œuvres littéraires qui nous intéressent dans le cadre de ce travail, nous remarquons que la structure chaque fois choisie a toujours un rapport avec le temps du roman, directement ou indirectement. Étant donné que le temps constitue le « personnage » principal de ces livres, l'organisation de la narration qui souhaite insuffler la vie à un temps surtout passé et lointain est telle qu'elle nous permet de tirer des conclusions précises sur son rapport intime avec l'époque qu'elle représente. Si la narration est une construction par excellence, aussi bien au niveau théorique que pratique, la narration d'un temps passé « réel » exige encore plus intensément d'être construite et tirée de l'oubli. Nous lisons à propos de cette réflexion dans le livre de Françoise Proust, *L'histoire à contretemps* :

« Comme le répète Benjamin, l'histoire est une *construction*, c'est-à-dire à la fois une élaboration théorique et une organisation pratique. Car, pour pouvoir être ressuscité par une intervention présente, le passé doit être construit, c'est-à-dire prélevé dans la continuité chronologique, monté en tableau ou en image, et ainsi rendu lisible ou connaissable dans le moment critique présent. »<sup>329</sup>

Ou encore comme Barthes l'explique :

« [...] l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. »<sup>330</sup>

Le mécanisme – en tant que comportement humain ou genre d'affirmation de sa communication avec le monde – que chaque romancier choisira afin de prélever le passé et de l'élever du statut de l'ignorance au statut de la connaissance, est précisément ce que nous intéressent ici.

---

<sup>326</sup> *Temps et récit*, Tome II, p. 289.

<sup>327</sup> *Idem*.

<sup>328</sup> *Idem*.

<sup>329</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 46.

<sup>330</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, p. 24.

Nous comprenons ainsi que forme et contenu apparaissent comme un ensemble inséparable et se complètent l'un l'autre. L'histoire de la littérature et la théorie narrative leur a donné plusieurs noms et a effectué encore d'autres distinctions : les formalistes russes ont parlé du sujet et de la fable qui, selon Chlovski, « désigne le matériau servant à la formation du sujet »<sup>331</sup>, Todorov a fait la distinction entre discours et histoire, Bremond a distingué récit racontant et récit raconté ; et Cesare Segre a proposé la triade « discours (signifiant), intrigue (le signifié selon l'ordre de composition littéraire), fabula (le signifié selon l'ordre logique et chronologique des événements) »<sup>332</sup>. Autrement dit, plus simplement et en s'émancipant des distinctions souvent absolues des théoriciens de la littérature :

« [...] l'univers fictionnel n'est jamais accessible qu'à travers l'aspectualité spécifique de la feintise représentationnelle qui nous y donne accès. S'il est effectivement vrai que c'est le "contenu" qui nous fait nous intéresser à la fiction, il est tout aussi vrai que ce contenu ne se donne qu'à travers une "forme" particulière dont il n'est pas détachable. »<sup>333</sup>

Nous allons, dans le cadre de ce travail, considérer les romans dans leur totalité en analysant les choix structurels que les divers écrivains ont fait afin de mieux présenter leur matériau narratif. Dans les romans de notre corpus, nous pouvons aisément faire la distinction entre deux catégories différentes en ce qui concerne leur organisation : ceux qui obéissent à une narration linéaire, c'est-à-dire qu'ils suivent fidèlement l'ordre chronologique des événements racontés, et ceux qui, en ne respectant pas l'ordre chronologique, soumettent leur narration à une procédure de fragmentation et souvent de confusion.

## b) Écriture linéaire.

Plus précisément, les romans grecs<sup>334</sup> de notre corpus appartiennent à la première catégorie : la narration est généralement linéaire et suit assez strictement l'ordre des faits. Cette écriture nous renvoie plutôt à l'écriture traditionnelle des romanciers classiques d'autrefois où le but était de représenter une époque dans sa totalité : il fallait alors respecter l'axe temporel des événements racontés. Comme

---

<sup>331</sup> *Temps et récit*, Tome II, p. 153 (note de page).

<sup>332</sup> *Idem.*

<sup>333</sup> *Pourquoi la fiction ?*, p. 228-229.

<sup>334</sup> *Le Siècle des Labyrinthes* de Rhéa Galanaki, *Le renversement* et *La flambée* de Nikos Themelis.

Nikos Themelis l'avoue lui-même dans une entrevue donnée ultérieurement à l'écriture de ses deux romans qui nous intéressent ici :

« Auparavant, je choisisais consciemment un langage que je considérais approprié afin de créer une représentation plus convaincante de l'époque de référence. Je suivais une écriture orthodoxe linéaire dans le temps, sans interruption, parce que je croyais qu'elle servait mieux à la narration de ces romans. »<sup>335</sup>

Sa conviction a été alors, au moment de l'écriture de ces deux romans, qu'un contenu romanesque qui prétend envoyer ses lecteurs dans le passé ne pourrait pas renverser l'ordre des choses ; au contraire, il doit réincarner ce temps tel qu'il a réellement été, sans le fragmenter. Bien sûr, Themelis l'admet lui-même, un « temps d'éclosion » précède nécessairement ses œuvres. Pourtant :

« Il est difficile de définir à quel moment il [le temps d'éclosion] commence. Certainement bien avant la décision de l'écriture. Certainement bien avant qu'on se méfie de la naissance de ce besoin d'écrire. Des idées et des pensées surgissent brusquement à cause d'une circonstance, d'un événement mais encore à cause des connaissances et des vécus qui s'amassent au cours du temps et produisent, à travers plusieurs procédures, le moule préalable, le besoin de l'expression et de la création. »<sup>336</sup>

Pendant cette étape qui précède l'écriture, la conception de l'œuvre est fragmentée. C'est par la suite, une fois que l'écrivain passe à l'acte, qu'elle s'organise. Comme il l'avoue lui-même en réponse à ceux qui le considèrent comme un successeur des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle qui écrivaient des romans-fleuves ou des romanciers Grecs de la génération des années 30<sup>337</sup>, il n'a jamais approfondi la théorie ou l'histoire de la littérature ; il n'a même pas lu durant sa vie suffisamment de littérature, qu'elle soit grecque ou étrangère<sup>338</sup>.

---

<sup>335</sup> Entretien de Nikos Themelis avec Olga Sella, *I Kathimerini*, 1 avril 2007, disponible sur [www.kathimerini.gr](http://www.kathimerini.gr) (traduction personnelle).

<sup>336</sup> Cf. note de page 205 (traduction personnelle).

<sup>337</sup> Les artistes grecs nés aux environs de 1900 sont connus comme la *Génération des Années 1930*. Ils étaient devenus adultes pendant la Première Guerre Mondiale et, pour certains, participèrent aux campagnes infructueuses en Asie mineure, voire furent les témoins privilégiés du désastre de 1922 (la Grande Catastrophe). Ils furent alors très réceptifs aux nouveaux courants picturaux qui apparurent en Europe occidentale : le fauvisme, l'expressionnisme, le cubisme, la peinture métaphysique, l'abstraction et le surréalisme. [...] La génération des années 1930 sut ainsi conjuguer les influences occidentales et orientales. Elle se tourna vers le passé byzantin et l'art populaire. Mais, ce retour à la tradition grecque passait par une réinterprétation de cette tradition par l'art moderne.

<sup>338</sup> KEZA Λόρη, « Ιστορικές επιλογές και ευθύνες της αστικής τάξης και το τέλος μιας τριλογίας. Η ιδέα και οι ήρωες », *To Βήμα*, 11 Μαΐου 2003, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα [www.tovima.gr](http://www.tovima.gr) [KEZA Lauri, « Choix et responsabilités historiques de la bourgeoisie et la fin d'une trilogie. L'idée et les héros. », *To Vima*, 11 mai 2003, disponible sur [www.tovima.gr](http://www.tovima.gr)] (traduction personnelle).

Ainsi, dans *Le renversement*, la narration couvre une période d'une cinquantaine d'années (de la fin du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle) en 511 pages. Il s'agit donc d'un livre assez épais qui souhaite reconstruire un monde perdu à jamais : celui de la fameuse *diaspora* grecque. Le but est de montrer l'itinéraire dans le temps de ces Grecs cosmopolites ainsi que leur gloire et leur défaite finale qui a signifié la mort de ce monde tant admiré. Le roman est divisé en 8 grands chapitres presque égaux et intitulés chaque fois par ce qui constitue son contenu principal: *Jours de 1884, D'abord les lettres et l'éducation, puis les armes, Désirs et dilemmes, Grandes décisions dans un monde qui finit, Odessa : une cité à deux visages, Des mondes qui s'effacent, des mondes qui se lèvent, Jours de 1905, Le dernier renversement*.

L'écriture linéaire choisie par Themelis pour ce roman réussit à mettre l'accent sur le sujet principal de son œuvre qui est la notion de la continuité dans le temps. Mais de quelle continuité parlons-nous ? Themelis souhaite faire revivre un temps très important pour le peuple grec. Il s'agit de l'époque où une grande partie du pays est encore soumis à l'Empire ottoman tandis que l'autre vient d'être libérée. C'est un temps fragile où le peuple grec inquiet cherche à définir son identité, sa raison d'être, sa place dans le monde. Donc attester de la continuité de sa présence dans l'Histoire semble être capital. De plus, l'organisation structurelle est telle que nous ne passons pas du présent vers le passé afin de le revivre, mais au contraire, c'est le passé qui est reconstruit *per se* ; les points de vue à partir desquels est construite la narration sont ceux des personnages qui appartiennent à cette époque lointaine et non pas celui d'un narrateur contemporain qui s'adonne à un retour dans le temps.

Cependant prenons nos constats un par un, c'est-à-dire linéairement comme Themelis l'a fait d'ailleurs dans ses propres œuvres. L'écriture traditionnelle qui respecte l'ordre chronologique des événements racontés fournit à l'œuvre littéraire une clarté et une précision qui aident le lecteur à suivre la narration facilement. Ainsi, le passé historique est reconstruit de façon cohérente, compréhensible et claire. La cohérence et la continuité temporelles signifient en même temps une cohérence textuelle ; ainsi la structure fait corps sans faille avec le contenu.

De la même façon, dans *La flambée*, l'autre roman de Themelis, la narration couvre une période d'une quarantaine d'années qui commence à la fin du XIX<sup>e</sup> et arrive jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle en 729 pages. Il s'agit donc d'un livre encore plus épais que le précédent. Il est divisé en 14 chapitres presque égaux entre eux et sans titres.

Dans ce roman l'écrivain veut tracer l'itinéraire de la Grande Idée en Grèce ; il veut donc montrer comment le rêve, l'utopie se sont fait anéantir graduellement et définitivement. Pour montrer cette chute sans préalable qui a blessé le pays à jamais, l'écrivain insiste sur la narration linéaire qui nous présente clairement les étapes temporelles du passage de l'espoir au désespoir. Il se réfère entièrement au passé de telle manière qu'il nous fait oublier le présent et nous transfère naturellement dans un autre monde, un monde qui n'existe plus.

Le roman de Rhéa Galanaki *Le Siècle des Labyrinthes* appartient également à une écriture plutôt traditionnelle. L'histoire racontée commence en 1878 et finit en 1978 couvrant ainsi un siècle entier. Le roman fait 386 pages (plus court que les deux autres romans grecs que nous avons vus) et il est séparé en 6 chapitres d'un nombre de pages plus ou moins égal. Chaque chapitre raconte les événements d'une vingtaine d'années et est intitulé par l'année qui en marque le terme. C'est-à-dire que quand par exemple nous lisons le chapitre intitulé 1938 nous allons apprendre ce qui s'est passé entre 1918 et 1938 et ainsi de suite dans tous les chapitres. Ainsi, les 6 chapitres sont les suivants : *1878, 1898, 1918, 1938, 1958 et 1978* ; il s'agit donc de l'histoire d'un siècle séparé en six parties.

Concernant la structure, nous remarquons alors une certaine symétrie qui n'est pas étrangère au contenu, c'est-à-dire à l'histoire racontée. Chaque vingtaine d'années constituant un chapitre se réfère aux événements historiques importants pour l'Histoire de la Crète et de la Grèce entière ainsi que pour la vie des personnages romanesques. Plus précisément, dans le chapitre *1878* nous avons une présentation de l'histoire de la famille de Kalokairinos qui jouera un rôle décisif par la suite ainsi que des fouilles que Minos Kalokairinos effectuait à Knossos. Dans le chapitre suivant (*1898*), l'événement principal est le massacre des habitants de la ville d'Héraklion (lieu central du roman entier) par les Turcs, un événement qui a changé violemment et définitivement la vie des personnages. Dans *1918* l'événement principal est bien sûr la Première Guerre mondiale ainsi que l'union de la Crète avec la Grèce en 1913. Dans *1938*, nous nous souvenons de la dictature de Metaxas ainsi que de la catastrophe de l'Asie Mineure. En *1958* c'est la Seconde Guerre mondiale, l'occupation allemande et la guerre civile qui l'a suivie en Grèce, qui sont les protagonistes de la narration. Enfin, dans le dernier chapitre (*1978*), l'accent est mis sur la dictature des colonels entre 1967 et 1974.

Rhéa Galanaki dit à propos de son œuvre :

« Cette première écriture incertaine me fatigue particulièrement : c'est-à-dire l'effort initial d'infuser une émotion dans le langage écrit en transcendant pourtant le cadre de l'expérience vécue et de trouver la forme littéraire la plus convenable chaque fois. D'intégrer mon éducation littéraire et mes connaissances, quelles qu'elles soient, à une formalité qui envisage d'un côté de se baser sur la tradition et de l'autre côté d'être originale. »<sup>339</sup>

Ses mots sont révélateurs de l'inquiétude du romancier au début de son œuvre. Comment commencer ? D'où commencer ? Il faut nécessairement que la forme décidée convienne à l'histoire racontée. Selon Galanaki, il faut également trouver un compromis entre tradition et nouveauté afin qu'elles coexistent naturellement en créant pour le lecteur un sentiment familier, moderne et différent en même temps. Elle continue en confiant son travail intime d'écrivain :

« Je note que, c'est uniquement après avoir déjà écrit au crayon ou au stylo sur des brouillons ou des cahiers une centaine de pages de diverses pensées et remarques, uniquement (quand j'ai) lu et pris des notes à partir de documents, de journaux de bibliothèques, de livres, de rencontres relatives et de conversations – toujours avec noms et dates – c'est en ce point uniquement que surgit la première phrase. Une phrase-clé qui est écrite à l'ordinateur, ou avant à la machine à écrire. »<sup>340</sup>

Les propos de la romancière font preuve de ce que nous avons déjà constaté : nous avons à faire tout au début à une fragmentation des idées, des réflexions et des sujets à traiter. C'est uniquement ainsi qu'une œuvre littéraire fait ses premiers pas. Les informations provenant de diverses sources cherchent à se mettre ensemble créant un texte cohérent et compréhensible qui ne tiendra efficacement son rôle qu'une fois lu par ses lecteurs.

Dans *Le siècle des Labyrinthes*, Galanaki suit d'un côté l'ordre chronologique des événements racontés, mais d'un autre côté en rendant hommage une fois encore au symbole principal de son œuvre qui est le labyrinthe, elle présente uniquement les événements qui l'intéressent, notamment ceux qui influencent, plus ou moins, les vies de ses personnages. Elle noue ainsi l'intrigue autour du temps historique en n'hésitant pas à montrer comment, tel un labyrinthe, la vie oscille entre la réalité historique et sociale d'une part et d'autre part la vie individuelle et quotidienne de chaque personnage romanesque. En plus, en divisant son roman en six parties intitulées

---

<sup>339</sup> ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, «Να του επιστρέψω τα δώρα που μου δίνει», *Ελευθεροτυπία*, ένθετο «Βιβλιοθήκη», 23 Μαΐου 2008, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα [www.enet.gr](http://www.enet.gr) [GALANAKI Rhéa, « Lui retourner les cadeaux qu'il m'offre », *Eleutherotupia*, rubrique « Vivliothiki », 23 mai 2008, disponible sur [www.enet.gr](http://www.enet.gr)] (traduction personnelle).

<sup>340</sup> *Idem*.

chaque fois par une année, elle souhaite, d'une façon indirecte et implicite peut-être, fragmenter légèrement sa narration.

Elle avoue elle-même dans une interview donnée à propos de ce roman-ci :

« Je voulais que l'œuvre soit plus fluide, plus rapide à la lecture, telle une structure spiralée qui marque des cycles infinis en avançant et en faisant des retours en arrière en même temps. »<sup>341</sup>

En organisant ainsi sa narration, elle crée pour nous l'impression que nous avons à lire six histoires séparées où seuls les personnages restent les mêmes. Chaque chapitre ressemble à un cycle puisqu'en démarrant à une certaine date, d'habitude celle de son titre, il se projette en arrière afin de nous en raconter la préhistoire pour revenir à la fin au temps initial. Ainsi, chaque chapitre constitue un cycle narratif séparé et tous les chapitres ensemble tracent le cycle narratif du roman entier. Donc, l'ordre chronologique est généralement respecté même si la narration apparaît divisée et parfois fragmentée. La romancière ajoute :

« J'ai donc tenté d'enrichir ma narration avec des instantanés historiques de la même manière que dans un film, la narration s'arrêterait de temps en temps afin d'interposer des prises de vue, des photos historiques inconnues. J'intègre systématiquement les événements historiques à la structure de la narration en les reconsidérant après vingt, quarante ou plusieurs années, en les enrichissant des versions nouvelles, avec des points de vue différents. »<sup>342</sup>

Dans les trois romans grecs que nous venons d'analyser au niveau de leur structure, l'axe temporel était plus ou moins linéaire et conduisait d'une manière directe et explicite à la conclusion. Cette dernière constitue d'ailleurs le but de toute lecture. Comme Paul Ricœur le constate dans le premier tome du *Temps et récit* :

« Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. »<sup>343</sup>

Quand nous lisons un roman, ce qui nourrit constamment notre lecture est, entre autres, l'attente de la fin, notre curiosité naturelle et inhérente de savoir où conduit une histoire racontée. C'est au moment de la conclusion, que nous réussissons à considérer l'œuvre comme un ensemble cohérent et que nous arrivons à assumer et à

---

<sup>341</sup> Entretien de Rhéa Galanaki avec Michel Faïs, *Eleutherotopia*, rubrique « Vivliothiki », 22 novembre 2002, disponible sur [www.enet.gr](http://www.enet.gr) (traduction personnelle).

<sup>342</sup> *Idem*.

<sup>343</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 130.

expliquer sa raison d'être. Cependant, pour comprendre la conclusion d'un roman il faut d'abord en avoir compris la narration dans sa totalité.

Dans le cas d'une narration linéaire telle que nous la constatons dans ces trois romans, comprendre la conclusion semble être une tâche considérablement plus facile et évidente puisque nous comprenons mieux la fin quand il existe auparavant une succession d'« épisodes » racontés. Une fois que nous avons compris « comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion »<sup>344</sup>, nous pouvons affirmer avoir saisi toute l'histoire. Comprendre la fin présuppose la bonne compréhension de ce qui la précède ; par conséquent, plus simplement et clairement l'intrigue se présente, plus il sera facile pour nous, en tant que lecteurs, de saisir tout son sens. Et, comme nous l'avons déjà mentionné, ceci est l'intention propre de ces écrivains : les lecteurs doivent percevoir, sans déployer d'effort particulier, le sens de leurs œuvres, les messages qu'ils désirent transmettre.

La clarté et la précision de la représentation du passé historique dirigent l'attention du lecteur vers l'objectif propre de ces romans : mettre en lumière le passé historique, le rendre enfin lisible, réussir à l'interpréter ou au moins à l'accepter. Comme nous allons également le démontrer dans la partie concernant la réception littéraire, où nous allons également nous référer au travail du deuil, ce genre de romans vise à éclaircir et à expliquer le présent historique en reconstruisant le passé de manière explicite. De la même façon que dans le cadre d'un roman nous avons besoin jusqu'à la fin du fil conducteur de l'intrigue pour déchiffrer la conclusion et de tirer nos propres remarques en tant que lecteurs, dans le cadre de notre vie réelle nous cherchons à créer les liens avec le passé afin de décoder les circonstances présentes plus efficacement.

Nous avons souvent l'impression, en lisant ces romans que leur écriture se rapproche parfois considérablement de l'historiographie. Cette remarque nous renvoie à Ricœur, qui en constatant une certaine « poétique » du discours historique, analyse ses présuppositions en créant en même temps le lien avec la littérature. Souvenons-nous de ces présuppositions que nous avons déjà mentionnées dans la première partie de ce travail :

« [...] la première présupposition d'une "poétique" du discours historique est que *fiction et histoire appartiennent à la même classe* quant à la structure narrative. Seconde présupposition : le rapprochement entre histoire et fiction

---

<sup>344</sup> *Idem.*



en entraîne un autre entre histoire et littérature. [...] “L’écriture de l’histoire”, pour reprendre un titre de Michel de Certeau, n’est pas extérieure à la conception et à la composition de l’histoire ; elle ne constitue pas une opération secondaire, relevant de la seule rhétorique de la communication, et qu’on pourrait négliger comme étant d’ordre simplement rédactionnel. Elle est constitutive du mode historique de compréhension. L’histoire est intrinsèquement historio-graphie, ou, pour le dire d’une façon délibérément provocante, un artifice littéraire (*a literary artifact*). Troisième présupposition : la frontière tracée par les épistémologues entre l’histoire des historiens et la philosophie de l’histoire doit elle aussi être remise en question, dans la mesure où, d’une part, toute grande œuvre historique déploie une vision d’ensemble du monde historique et où, d’autre part, les philosophies de l’histoire ont recours aux mêmes ressources d’articulation que les grandes œuvres historiques. »<sup>345</sup>

Si nous admettons donc, qu’à travers ces œuvres romanesques, le but est de recomposer le passé historique et ainsi de mieux le percevoir dans le présent, le rapport à l’écriture de l’Histoire de ces écrivains est évident. La structure narrative choisie, le mode de communication ainsi que l’intégration nécessaire des événements racontés dans un ensemble, servent l’intentionnalité de ces romans. C’est en configurant « ce qui fait déjà figure »<sup>346</sup> dans l’action humaine au niveau des structures communicationnelles que notre récit devient intelligible.

### c) Fragmentation de la narration.

Comprendre la conclusion est sans doute le but de tout roman et pas uniquement des romans qui suivent une écriture linéaire. Pour nous rappeler encore une fois des mots de Ricœur quand il se réfère dans le premier tome de *Temps et récit* à un article de Louis O. Mink :

« La *compréhension au sens large* est définie comme l’acte de « saisir ensemble dans un seul acte mental des choses qui ne sont pas éprouvées ensemble ou même capables de l’être, parce qu’elles sont séparées dans le temps, dans l’espace ou d’un point de vue logique. La capacité de produire cet acte est une condition nécessaire (quoique non suffisante) de la compréhension. »<sup>347</sup>

Le but général est donc de pouvoir saisir de façon cohérente, pas uniquement ce qui se présente déjà comme cohérent et précis, mais également ce qui *a priori*

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 287-288.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 283.

paraît être fragmenté, « des choses qui ne sont pas éprouvées ensemble » comme le décrit le philosophe. Ainsi, un roman qui ne suit pas fidèlement l'ordre chronologique de l'histoire qu'il raconte ne devient pas moins accessible pour ses lecteurs. La lecture est peut-être plus exigeante, mais les sens évoqués restent transparents une fois que nous, lecteurs, sommes capables de les discerner.

Si l'écriture de la littérature contient en elle-même la notion de l'engagement de l'écrivain envers la structure qu'il a choisie pour son œuvre, une narration fragmentée et, dans un premier temps incohérente et compliquée, représente également une certaine vue du romancier sur la réalité qu'il nous raconte. Choisir donc de fragmenter le temps et par conséquent le texte narratif, signifie une volonté consciente du romancier de représenter par sa narration une réalité confuse et souvent bouleversante. Ici l'accent n'est pas tellement mis, comme dans le cas des narrations linéaires, sur ce qui a eu lieu et à quel moment précis cela a eu lieu, mais sur l'impression qu'il crée, les sentiments qu'il provoque et l'effet général qu'il peut produire sur nous.

Si, comme Françoise Proust le souligne, « la ruine est l'état même des choses modernes »<sup>348</sup>, un roman qui donne l'impression d'une ruine ou d'une synthèse de ruines est plus actuel que jamais. D'ailleurs, une grande différence entre les romans grecs de notre corpus, à l'exception peut-être du *Siècle des labyrinthes*, et les romans « européens » est le fait que la narration arrive quasiment jusqu'à nos jours. L'histoire racontée, en ce qui concerne le temps, approche le présent du lecteur contemporain. Donc, elle a tendance à adopter les caractéristiques de notre présent ; elle tente de refléter la fragmentation que nous attribuons à notre époque dans le sens d'une confusion générale tant en ce qui concerne la compréhension de l'aujourd'hui que l'interprétation du passé historique.

Vu depuis notre époque, le déroulement du XX<sup>e</sup> siècle nous rappelle plutôt une avalanche d'événements catastrophiques, une série de destructions, de malheurs, de misères et de douleurs : un itinéraire décadent de l'humanité. L'impression générale apparaît être telle que Françoise Proust la présente :

« Tout événement est éclatant, catastrophique. À peine né, le nouveau est détruit, à peine apparu, un nouveau paysage est en ruine. Non pas que le temps emporte successivement chaque maintenant, chaque présent, chaque temps "plein". Au contraire, chaque présent est "vide", parce que vidé de son sens dès qu'il arrive, parce qu'expulsé de lui-même. La ruine n'est pas l'effet du

---

<sup>348</sup> *L'Histoire à contretemps*, p. 25-26.

temps qui passe, le délitement des choses sous l'effet du passage et du polissage du temps. »<sup>349</sup>

La puissance destructrice du temps qui passe constitue le centre d'intérêt de ces romans. Et leur but est de se placer face à ce vide qui se remplit pour se vider à nouveau et ainsi de suite. L'Histoire n'est plus l'objet d'une narration romanesque qui parle avec l'aisance linéaire de ce qui s'est passé autrefois ; elle est au contraire l'objet d'un questionnement historique qui s'inscrit dans l'écriture littéraire. Notre époque étant « une époque de *réhistoricisation de la conscience subjective* »<sup>350</sup>, elle se propose « comme réexamen des discours reçus »<sup>351</sup> et enquête du passé qui s'imposent à l'écriture.

Ainsi, nous ne parlons plus d'une écriture qui sert à préserver la mémoire et à se souvenir des événements passés, mais nous faisons référence à une procédure de travail de la mémoire. Ces romans contemporains ne visent pas à reconstruire un temps perdu à jamais, leur but n'est pas de faire revivre les morts, comme un hommage à leur existence, mais bien de démontrer l'utilité et le rôle de la mémoire dans le monde actuel. Ce qui nous intéresse ici, de manière plus explicite que dans les romans grecs que nous avons analysés, ce sont les traumatismes que le passé historique installe sur le présent. Autrement dit :

« Loin de fournir un décor circonstancié favorable à quelque dramatisation du romanesque, comme dans les cas des “romans historiques” de facture traditionnelle, ces textes ouvrent des espaces de confrontations et de démentis. Dès lors, la réalité historique n'est plus caution d'une fiction narrative : elle est interrogée en tant que “réalité” consensuellement constituée – et le savoir qu'on en croyait avoir est dénoncé comme fiction discursive par cette entreprise narrative même. »<sup>352</sup>

La littérature devient ainsi un travail de recherche ou un travail, oserions-nous dire, de « psychanalyse » de l'Histoire. Donc, si de toutes façons, notre mémoire n'est constituée que de fragments qui souvent manquent de cohérence et de linéarité, le travail de la mémoire est obligé de suivre et de respecter cette segmentation. Nous

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>350</sup> BRAUDEAU Michel, PROGUIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, VIART Dominique, *Le roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, Paris, 2002, p. 149.

<sup>351</sup> *Idem.*

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 150.

mesurons ainsi le souvenir des choses passées et non les choses elles-mêmes<sup>353</sup>. C'est précisément ce qui reste dans le présent qui nous intrigue, ce qui continue d'exister sous la forme de blessures psychiques, tant au niveau individuel qu'au niveau collectif, et non pas ce qui n'est plus.

Voyons maintenant l'analyse des romans de notre corpus. Prenons pour commencer *Le rire de l'ogre* de Pierre Péju, un roman de 308 pages, qui se place d'une certaine manière entre les deux catégories que nous présentons dans le cadre de ce travail : celle de l'écriture presque linéaire dans le sens où elle suit le cours du temps et celle de l'écriture tout à fait fragmentée. Pierre Péju sépare sa narration en deux grandes parties. Dans la première, les chapitres ne suivent pas l'ordre chronologique des événements racontés. Plus précisément, ils s'interposent en nous transférant de l'Allemagne de l'année 1963 au cœur de la Seconde Guerre Mondiale en Ukraine en 1941. Par contre, dans la deuxième partie, la narration devient linéaire et arrive jusqu'à l'année future et imaginée de 2037. En revanche, cela ne signifie nullement que la narration couvre la période entière entre les deux dates ; il s'agit simplement d'une narration qui, comme nous l'avons déjà dit, suit l'ordre des choses.

Plus précisément, dans la première partie, nous lisons 8 chapitres qui portent toujours dans leurs titres, entre parenthèses, le lieu et l'époque où nous sommes chaque fois transportés : *L'excursion au lac Noir (Allemagne, été 1963)*, *Un massacre (Ukraine, été 1941)*, *Chambre obscure (Allemagne, été 1963)*, *Pas les enfants ! (Ukraine, juillet 1941)*, *Un orage (Allemagne, été 1963)*, *La mémoire des mains (Ukraine, 1941)*, *Lent retour (Allemagne-France, été 1963)*, *Batailles intimes (Kehlstein, 1944... /...1957)*. L'écrivain en donnant des dates aux titres des chapitres rend notre lecture plus facilement orientée puisque l'important est de voyager consciemment dans le temps avec les personnages afin de faire le lien entre les circonstances présentes et passées.

L'indication du temps est également importante dans la deuxième partie du roman, également séparée en 8 chapitres, puisque, même si on suit la chronologie sans faire d'allers-retours dans le passé, ne sont alors présentées que certaines périodes de la vie de Paul. Ainsi les titres de la deuxième partie insistent aussi sur la précision du temps : *La reine Bathilde (Paris, printemps 1964)*, *Turbulences (Paris, printemps*

---

<sup>353</sup> « L'aporie du temps long ou bref est-elle résolue ? Oui, si l'on admet : 1) que ce que l'on mesure, ce ne sont pas les choses futures ou passées, mais leur attente et leur souvenir ; [...]. » in : *Temps et récit*, Tome I, p. 48.

1968), *Vocation (Vercors, automne-hiver 1968)*, *Sang et eau (Paris, 1972)*, *Fêlures (Trièves, été 1987)*, *Trop tard ! (Rhodes, été 1999)*, *La dernière bataille (Vercors, été 2037)*.

Nous constatons donc une symétrie structurelle entre les deux parties : elles sont constituées toutes les deux de 8 chapitres et elles sont de taille presque égale. Pourtant, ce qui est encore plus remarquable au niveau de la structure de cette œuvre est le fait que la narration de ces deux parties, est entourée d'un court conte qui, comme nous l'avons déjà décrit dans une partie précédente de ce travail, séparé en deux parties lui-même, sert de prologue et d'épilogue au roman en entier. C'est comme si nous avions devant nous un grand cycle qui contient le conte de l'ogre qui habite la forêt et à l'intérieur deux cycles plus petits, l'un se référant à l'adolescence de Paul et aux scènes cruelles de la guerre qui l'ont stigmatisé et l'autre représentant sa vie adulte. Il s'agit d'une structure parfaitement symétrique au niveau de l'organisation facilitant ainsi la tâche du lecteur qui essaie de comprendre une narration temporellement fragmentée.

Pour revenir à la notion de la fragmentation du temps dans ce roman, nous remarquons qu'elle concerne plutôt la partie qui tente de reconstruire une époque passée. Celle-ci constitue en même temps la période de l'adolescence de Paul, le personnage principal. Une fois que sa vie d'adulte commence, la narration devient linéaire. L'âge de l'adolescence constitue le passé de Paul à un niveau individuel, de la même façon que la Seconde Guerre mondiale et la période de l'après-guerre constituent notre passé historique, à un niveau social et collectif. Les souvenirs de ses vacances d'adolescent en Allemagne en 1963 ainsi que les souvenirs de la Guerre dont il a hérités par ses ascendants et son entourage forment sa mémoire individuelle et collective. La fragmentation de la première partie convient donc parfaitement à ce travail de la mémoire qui est nécessaire pour le déroulement de la narration dans la seconde partie. Nous lisons au sujet de ce livre dans un article :

« Le roman est constitué de deux parties dont l'une nourrit l'autre. Une vie d'homme où l'inspiration plonge ses racines dans un passé ressenti si fort qu'il jaillit dans le présent en éclats de pierre... larmes pétrifiées versées par d'autres yeux... cris silencieux hurlés par d'autres bouches. »<sup>354</sup>

Cette organisation structurelle où le passé surgit dans le présent comme des éclats de pierre ou de larmes pétrifiées – n'oublions pas le rôle de la pierre dans la vie

---

<sup>354</sup> Article paru sur le site internet [www.mondalire.com](http://www.mondalire.com).

du personnage principal – est un choix conscient de l'écrivain qui vise à démasquer le temps en suggérant qu'il s'agit d'une notion relative qui peut avoir plusieurs dimensions dans l'écriture ainsi que dans notre pensée. Cependant, il faut préciser que cette « violation » de l'ordre chronologique ne signifie pas du tout nécessairement que notre compréhension de la narration devienne impossible. L'histoire racontée demeure concevable par le lecteur. D'ailleurs, si nous considérons, l'esprit ouvert, que notre mémoire et notre pensée ne sont en aucun cas linéaires, une structure mélangée et souvent absurde ne nous est nullement étrangère. Comme le commente Paul Ricœur dans le deuxième tome du *Temps et récit* :

« Croire qu'on a fini avec le temps de la fiction parce qu'on a bousculé, désarticulé, inversé, télescopé, redupliqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman "conventionnel" nous ont familiarisés, c'est croire que le seul temps concevable soit précisément le temps chronologique. C'est douter des ressources qu'a la fiction pour inventer ses propres mesures temporelles, et c'est douter que ces ressources puissent rencontrer chez le lecteur des attentes, concernant le temps, infiniment plus subtiles que celles rapportées à la succession rectilinéaire. »<sup>355</sup>

Il s'agit d'une conception différente de la réalité du temps : si nous nous éloignons de ce que nous avons traditionnellement appris et accepté comme véridique, nous découvrirons une autre approche des choses qui peut également être vraie. Le temps peut exister et être conçu indépendamment de sa continuité chronologique. Et la fiction possède par excellence les moyens de déstructurer le temps et de l'adapter à ses projets narratifs :

« Le temps du roman peut rompre avec le temps réel : c'est la loi même de l'entrée en fiction. »<sup>356</sup>

Pourtant les liens entre les différents temps que nous sommes invités à visiter en tant que lecteurs sont évidents. Par exemple, quand nous lisons dans le premier chapitre de la première partie que :

« En Allemagne, les souvenirs du désastre pèsent encore terriblement, mais personne ne les évoque. Leurs ombres rôdent dans la fausse sérénité d'après-guerre, autour de traces de violence toujours visibles et de ruines. » (p. 20), « La petite bourgade de Kehlstein, épargnée dix-sept ans plus tôt par les milliers de tonnes de bombes déversées sur la plupart des villes allemandes [...]. » (p. 21), « Où se cachent les vieilles horreurs, tandis qu'allongés sur l'herbe les gens rigolent, boivent et rêvent ? » (p. 24)

---

<sup>355</sup> *Temps et récit*, Tome II, p. 51.

<sup>356</sup> *Idem.*

Nous nous rendons compte que l'écrivain nous expliquera par la suite de quel désastre, de quelles ombres, de quelles traces de violence, de quelles ruines et de quelles horreurs il parle. Ainsi le chapitre suivant qui nous transporte dans l'Ukraine de 1941 et nous décrit des scènes atroces de la guerre, n'apparaît pas comme totalement étranger à ce qui l'a précédé. D'ailleurs, le personnage principal du deuxième chapitre, le docteur Lafontaine, est mentionné dans le premier en servant ainsi de lien tangible entre eux :

*Premier chapitre* : « Son père, c'est le docteur Lafontaine, il soigne tout le monde à Kehlstein ! » (p. 29), *deuxième chapitre* : « Moritz devine plus qu'il ne distingue la présence du docteur Lafontaine. » (p. 34)

Les liens entre le temps de la guerre et celui de la paix qui l'a suivi sont omniprésents dans le roman. Quand par exemple, dans le troisième chapitre de la première partie, Clara et Paul parlent de musique, Paul n'hésite pas à déclarer que l'instrument musical qu'il serait tenté d'apprendre serait la batterie afin de « taper sur des caisses, faire résonner des tambours... » (p. 76). Ces points de suspension montrent que la phrase pourrait probablement finir ainsi : *faire résonner les tambours de l'Histoire*. C'est en cette phrase que peuvent se trouver la vérité et le but de ce roman.

Un autre lien omniprésent au cours du livre est l'ogre de la forêt et parfois le rire de l'ogre qui est d'ailleurs le titre de l'œuvre. Mise à part sa présence dans le conte qui sert de cadre à la narration, nous le rencontrons souvent au cours du roman :

« Seul à craindre que cachés dans les sous-bois, des yeux mauvais nous observent ? » (p. 24), « Ici, l'immensité est un rire monstrueux. Malgré le vacarme des chenilles de nos chars, j'entends rire l'espace russe. » (p. 37), « Il grimace et sa bouche est crispée comme s'il allait éclater d'un rire énorme ou qu'il souffrait d'une douleur au ventre. » (p. 43), « Incident ridicule peut-être, mais il faut que passent les années pour que le rire éclate. » (p. 64), « Il y a deux ans [...] il y avait encore du malheur à... retardement, n'est-ce pas ? » (p. 71-74 où Clara raconte l'histoire avec le père qui est devenu fou et a tué ses enfants), « par crainte de rencontrer des enfants perdus, des enfants étranglés, d'anciens soldats devenus des pères fous et meurtriers, ou un chevalier errant et son chien. » (p. 99), « Je retourne travailler à un groupe monumental de trois personnages indistincts, que j'ai intitulé *Le rire de l'ogre*. [...] Le monstre doit rire si fort, si loin, si longtemps, que la pierre risque d'éclater ! » (p. 237-238).

Le motif de l'ogre se présente tel un symbole tout puissant qui incarne le message principal du roman. Nous lisons dans un article à propos de Pierre Péju et de ce roman en particulier :

« Entre passé et présent, Pierre Péju tente d'explorer en compagnie de ses héros "*le ventre de la bête*" afin de démontrer d'autant mieux l'impossibilité de fixer et sérier le mal, l'ambiguïté étant le propre de l'humain. »<sup>357</sup>

Cette impossibilité de fixer le mal, symbolisée par l'ogre et son rire, se reflète explicitement sur la structure narrative du roman. De la même façon qu'il est impossible pour l'écrivain de donner une forme cohérente au mal, notion principale de son œuvre, il lui est également impossible de le faire pour son organisation temporelle. L'axe autour duquel tournent tous les « ingrédients » du roman (temps, lieux, personnages, structure) est cette ambiguïté caractéristique à l'homme et à l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle : le mal qu'il a provoqué et subi.

C'est autour d'un axe principal que tournent également toutes les caractéristiques d'un autre roman, celui de Bernhard Schlink. Pourtant, cet axe dans le cas du roman *Le retour*, est le poids de l'Histoire ou, autrement dit, le poids du temps historique sur les personnages romanesques. Ce roman compte 403 pages et se présente divisé en 5 parties presque égales : la première partie contient 13 chapitres, la deuxième 19, la troisième 17, la quatrième 19 et la cinquième 20. Les chapitres ne portent pas de titres mais sont simplement énumérés. La première partie parle des grands-parents de Peter et des vacances d'été qu'enfant il passait avec eux. C'est chez ses grands-parents qu'il fait connaissance avec les romans populaires qui initieront sa recherche. La partie commence avec une référence à cette relation familiale intime et finit, en fermant ainsi la boucle, avec la mort de ces deux personnes tant aimées par Peter :

Le début : « Les vacances de mon enfance, je les passais chez mes grands-parents en Suisse. » (p. 11), la fin : « Il mourut peu après minuit, mais je décidai de faire figurer sur leur tombe commune la même date de décès. » (p. 58)

La deuxième partie nous montre comment après un voyage en Amérique, résultat de son besoin de s'éloigner de son pays et tout ce qui lui était familier, il rentre en Allemagne, s'installe dans son propre appartement et retrouve les affaires de ses grands-parents. Il retrouve ainsi les romans populaires de son enfance, commence à les lire et, guidé par ces romans qui passent graduellement de la fiction à la réalité, il s'engage dans une histoire d'amour qui se terminera d'une façon rappelant ces « romans » qui sont entre-temps devenus son obsession.

---

<sup>357</sup> Article paru sur le site internet [www.avoir-alire.com](http://www.avoir-alire.com).



Dans la troisième partie, Peter fait le deuil de sa relation amoureuse avec Barbara, « adopte » d'une manière obligatoire son fils Max et découvre la fausse histoire de sa mère au sujet de son père. En même temps, il approfondit ses recherches, désormais convaincu que le soldat qui rentrait de Sibérie dans le roman qui l'avait tant intrigué a réellement existé.

La quatrième partie est marquée par la chute du mur de Berlin. Elle commence ainsi :

« Lorsque le Mur de Berlin tomba, j'avais la fièvre et j'étais au lit. » (p. 217)

Elle est également marquée par le voyage et l'installation de Peter dans Berlin Est, par ses retrouvailles et sa réconciliation avec Barbara et par la découverte que son père est toujours vivant. Finalement, la cinquième partie raconte le voyage de Peter aux États-Unis afin de rencontrer son père et ainsi la révélation de la véritable histoire de cet homme qui avait tant manqué à sa vie.

Nous concluons que chaque partie concerne une différente étape dans la vie de Peter et chacune d'elle le conduit à la découverte d'une vérité sur sa famille bien cachée pendant longtemps : enfance – vie adulte et grand amour – déception amoureuse et recherche des racines – rupture avec le passé et découverte de la vérité – le grand voyage de la révélation. Nous pouvons dire que la séparation en parties est faite de façon symétrique et bien organisée. Donc dans ce livre, la narration, dans les grandes lignes, suit l'ordre chronologique. Cependant, elle est très souvent interrompue par des retours en arrière qui font surgir le passé et font ainsi évoluer le présent du récit. Le passé, sous forme de récits (de son grand-père ou de sa mère) ou de romans populaires ainsi que de lettres qu'il a découvertes, constitue l'arrière-scène qui détermine le présent. Le présent et le passé se mêlent d'une manière qui nous renvoie aux romans policiers. Donc la structure qui au début nous donne l'impression d'être linéaire et cohérente, devient finalement fragmentée en démontrant comment le passé et le présent s'adonnent à un dialogue éternellement à la recherche de la vérité.

Un sujet qui surgit obligatoirement du roman de Schlink est celui de la culpabilité de l'Allemagne contemporaine face à son passé historique récent. Et, de plus, une fois ce sentiment de culpabilité assumé, jaillit encore le besoin de se définir aujourd'hui en mettant enfin de côté les ruptures malheureuses du passé. Nous lisons à propos de l'histoire de l'Allemagne :

« Étrange et fascinant phénomène dans un peuple plus différent par rapport à ses propres passés récents qu'aucun autre et qui, justement à cause de cela, pour être présent à son avenir, et aux avenir qu'il partage désormais avec les autres Européens, a besoin d'intégrer ses passés. »<sup>358</sup>

Il faut faire attention au terme utilisé par l'historien : le peuple allemand a besoin d'intégrer le passé, non pas de l'oublier ou de le refouler. Autrement dit, il a besoin d'effectuer son travail de deuil afin de s'en libérer. Ainsi, Peter, le protagoniste du roman, cherche à connaître son passé précisément parce qu'il conclut que sans cette connaissance profonde, il n'arrivera jamais à concevoir son présent, individuel et collectif. Il se donne à une recherche intense, et souvent dévorante, du passé dans le but d'intégrer ses découvertes à son état actuel ou, plus encore, dans le but d'enrichir et d'améliorer son présent. Cette culpabilité sous-jacente du peuple allemand et le besoin de Peter d'intégrer son passé à son présent est un lien constant entre les différentes parties du roman.

Un autre lien structurel est la notion du droit qui surgit très souvent au cours du roman en soulignant, une fois encore, le besoin de l'Allemagne contemporaine de rendre la justice à son passé :

« Car bien que ce soit l'injustice qui définisse l'erreur judiciaire, les erreurs judiciaires célèbres ont souvent une portée historique qui dépasse le simple effet d'injustice, et parfois celui-ci tourne même à un effet de justice. » (p. 31), « Mais l'affaire fonda la réputation de Frédéric comme d'un roi juste, et de la Prusse comme d'un État où tout le monde était égal devant le juge, le faible comme le fort, le pauvre comme le riche. » (p. 32), « Le droit n'a pas son fondement sur cette règle d'or, mais sur la règle de fer. Ce que tu es prêt à t'imposer, tu as aussi le droit de l'imposer à autrui. De cette règle de fer, il existe aussi plusieurs formulations. » (p. 182), Dans l'histoire, il n'y a pas de but, pas de progrès, pas de promesse d'essor après un déclin, ni rien qui garantisse la victoire au fort ou la justice au faible. » (p. 338)

D'ailleurs, le personnage lui-même a fait des études de droit et l'enseigne à l'image de son père, comme il l'apprendra plus tard. Un autre motif qui sert de lien structurel et sémantique au cours du roman est celui d'Ulysse et du « mal du pays ». Tout comme Ulysse, toujours à la recherche désespérée d'Ithaque, ou comme les prédécesseurs de Peter qui avaient émigrés en Amérique et qui, selon les dires de son grand-père, rêvaient de leur retour en Allemagne, Peter lui-même désire retourner à son passé – la notion du retour sert de titre du roman d'ailleurs – en revivant

---

<sup>358</sup> *Histoire de l'Allemagne* (des origines à nos jours), p. 759.

l'Odyssée de l'Histoire de l'Allemagne. De plus, Ulysse apparaît être l'*alter ego* de Karl, le héros principal du roman qui a tant intrigué Peter et l'a effectivement guidé vers la découverte de la vérité qui se cachait derrière le nom de l'écrivain. Nous lisons dans le roman :

« Cela donnait l'impression d'un jeu. Quelqu'un avait eu une histoire à écrire, il avait voulu raconter l'histoire d'un soldat revenant de guerre, il connaissait le jargon, il connaissait l'*Odyssée*, et il avait choisi la facilité. » (p. 108), « Je m'étais pris d'affection pour lui. Parce qu'il aimait l'Odyssée et qu'il jouait avec son texte. » (p. 198), « Si Ulysse, à son retour, a pu tuer les prétendants et pendre les servantes qui avaient fait la fête avec eux, c'est uniquement parce qu'il n'est pas resté. Il est reparti. Quand on veut rester, il faut s'arranger les uns avec les autres, il ne faut pas régler les comptes. » (p. 225)

Du passé nazi jusqu'à la chute du mur de Berlin et finalement presque jusqu'à nos jours, le narrateur qui est Peter lui-même (la narration se fait à la première personne) développe ses sujets à travers un jeu temporel entre son présent adulte, son enfance, les romans populaires racontant des histoires de soldats prisonniers en Sibérie après la Guerre, le passé de sa mère et les révélations concernant son père. L'histoire de sa famille a été, aux yeux de Peter, pendant toute sa vie un mensonge. C'est précisément ce mensonge concernant sa vie privée qu'il veut révéler, faisant ainsi face aux autres mensonges ou secrets bien cachés concernant l'Histoire de son pays. La révélation des vérités est une procédure incohérente et fragmentée par excellence ; elle s'est effectuée par étapes, c'est-à-dire que le chercheur – ici ce rôle est joué par Peter –, découvre progressivement des pièces et, par la suite, il essaie de reconstituer le puzzle de son passé.

Des fragments éparpillés et *a priori* incohérents peuvent également être rencontrés dans le roman d'Arno Geiger *Tout va bien*. Cet ouvrage est composé de 21 chapitres qui se développent sur 426 pages et chaque chapitre correspond à un jour précis constituant un épisode particulier et vécu par un personnage différent chaque fois. Le roman couvre alors une longue période temporelle qui commence le 6 août 1938 et arrive jusqu'au 20 juin 2001. L'ordre chronologique n'est pas suivi et les chapitres sont intitulés chaque fois par le jour de référence. Pourtant, tous les chapitres sont « inscrits dans le présent, qui est le temps de la narration, et tous enracinés dans des époques différentes »<sup>359</sup>. Le narrateur marche « au pas de ses

---

<sup>359</sup> Article paru sur le site internet <http://culturegenerale.unblog.fr>.

personnages, mettant son présent de narration en coïncidence avec le sien, et acceptant ainsi ses limites et son ignorance »<sup>360</sup>.

Donc, le temps de chaque chapitre est un présent vécu par les personnages qui y participent. L'écriture obtient ainsi un aspect réaliste en nous transportant d'une manière naturelle dans un présent fictif et en décomposant le passé telle une entité cohérente. Nous lisons dans le deuxième tome de *Temps et récit* :

« On peut tenir pour intemporel ce présent de narration, si, comme Käte Hamburger, l'on n'admet qu'une sorte de temps, le temps "réel" des sujets "réels" d'assertion portant sur la "réalité". Mais il n'y a pas de raison d'exclure la notion de présent fictif, dès lors qu'on admet que les personnages sont eux-mêmes des sujets fictifs de pensées, de sentiments et de discours. Ces personnages déploient dans la fiction leur temps propre, qui comporte passé, présent, futur, voire des quasi-présents, quand ils déplacent leur axe temporel au cours de la fiction. C'est un tel présent fictif que nous attribuons à l'auteur fictif du discours, au narrateur. »<sup>361</sup>

Ainsi, les chapitres de *Tout va bien* se succèdent dans l'ordre suivant et leurs titres représentent un jour vécu par un personnage différent chaque fois : *Lundi 16 avril 2001, Mardi 25 mai 1982, Mercredi 18 avril 2001, Samedi 6 août 1938, Dimanche 29 avril 2001, Mardi 1<sup>er</sup> mai 2001, Dimanche de Quasimodo, 8 avril 1945, Mercredi 2 mai 2001, Mardi 12 mai 1955, Jeudi 3 mai 2001, Lundi 7 mai 2001, Samedi 29 septembre 1962, Mardi 22 mai 2001, Jeudi 31 décembre 1970, Jeudi 31 mai 2001, Vendredi 1<sup>er</sup> juin 2001, Vendredi 30 juin 1978, Vendredi 8 juin 2001, Jeudi 14 juin 2001, Lundi 9 octobre 1989 et Mercredi 20 juin 2001.*

Dans le livre d'Arno Geiger, *Philipp*, le dernier de la famille dont le présent est raconté en 13 chapitres dure du 16 avril jusqu'au 20 juin 2001, se donne inconsciemment, au moins jusqu'à un certain moment de la narration, à une recherche du passé. Nous suivons donc, à travers un mouvement aléatoire du temps, cette histoire qui, bien que celle d'une seule famille autrichienne, qui se déroule en parallèle de l'Histoire du pays dans le XX<sup>e</sup> siècle. Nous lisons dans un article à propos de ce roman :

« Comme s'il s'agissait de multiplier les allers-retours dans l'histoire familiale, et à travers ce mouvement de créer un roman de la mémoire, par opposition à l'Autriche comme pays "à la mémoire courte. Un pays où, sitôt entré, on doit ou l'on peut déposer le passé, selon la situation dans laquelle on se trouve." [...] Geiger stigmatise donc cette espèce de schizophrénie autrichienne dans le rapport à l'Histoire dont parlait Robert Menasse dans son

---

<sup>360</sup> *Temps et récit*, Tome II, p. 179.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

essai *Le Pays sans qualités*, intitulé ainsi en référence à Musil. Geiger cristallise ce morcellement de l'Histoire dans la forme même qu'il donne à son roman. Et en déconstruisant la chronologie, il vient nier l'idéologie progressiste. »<sup>362</sup>

Le morcellement de l'Histoire se cristallise donc dans la structure du roman de même qu'en déconstruisant l'ordre chronologique l'écrivain réussit à décrire l'état de son pays. Ainsi, les petites choses de la vie quotidienne d'une famille, racontées toujours au présent, se mélangent avec les grands événements douloureux et dramatiques d'un siècle entier. Nous lisons dans une présentation littéraire du roman :

« L'auteur recourt à un principe de narration qui fait toute la force de cette œuvre : il restitue le passé de ses personnages en le racontant au présent avec une abondance de détails, de petits gestes, d'observations et de réflexions sur le quotidien que les personnages eux-mêmes auront déjà oubliés le lendemain. L'auteur a trouvé un ton particulier pour chaque personnage et les a ancrés dans leur contexte temporel et géographique, en choisissant des dates clés de l'histoire autrichienne : l'invasion du pays par les Nazis en 1938, la libération de Vienne par l'armée rouge en 1945, l'indépendance retrouvée par le traité d'Etat en 1955 – en cela, il s'agit d'un roman sur l'histoire de l'Autriche. »<sup>363</sup>

Ce mélange des grands événements historiques de l'Autriche avec les petites choses quotidiennes de la vie d'une famille autrichienne est partiellement réussi, quant à sa structure et la technique d'écriture, grâce aux passages tirés extraits des nouvelles émises par la radio présentes dans presque chaque chapitre. Ainsi les nouvelles de la vie politique, mais pas seulement, d'Autriche et du monde entier envahissent la demeure familiale en créant le lien entre la vie individuelle et la vie collective. À la fin de chaque écoute que nous lisons en italiques, on trouve entre parenthèses la date de référence. Par exemple :

*« Entre Moscou et Vienne règne la plus totale confiance. La voie choisie depuis 1955 est la bonne. Notre politique de la neutralité doit s'affirmer tout particulièrement en ces temps de conflits internationaux. Une voiture piégée bourrée d'explosifs fait 14 morts à Beyrouth. Citation du jour : « Mort en héros : Funeste hasard d'un éclat de grenade. » Karl Kraus, Première Guerre mondiale. Nouvelle victoire des troupes de Khomeiny. Saddam Hussein verrait d'un bon œil l'entrée en guerre de l'Egypte aux côtés de l'Irak. Les têtes changent au Comité central. Youri Andropov élu lundi secrétaire général du Parti communiste. Dans la province yougoslave majoritairement peuplée d'Albanais les troubles ont repris (nous l'apprenons à l'instant). Manifestations pour une république autonome du Kosovo. L'État injecte 18,4*

---

<sup>362</sup> Cf. note de page 274.

<sup>363</sup> Présentation parue sur le site Internet [www.unicaen.fr](http://www.unicaen.fr).

*milliards de schillings pour les retraites. Les coûts hospitaliers grèvent lourdement le budget.* » (Radio 1982) (Tvb, p. 46)

Un autre motif qui se répète est le jeu « Connaissez-vous l'Autriche ? » :

« Un blaireau empaillé, reliquat furtif d'un collègue anéanti par les bombes, fouine, tout au fond, sur les rayons qui surmontent la presse à épreuves, dans quelques boîtes de la toute première version de Connaissez-vous l'Autriche ? Le jeu ? Oui. Connaissez-vous l'Autriche ? Un jeu d'histoire et de géographie qui remet au premier plan, dans toute son innocence et sa beauté, la petite république occupée (et qui, bientôt, recouvrera son indépendance ?). » (p. 175)

Précisément parce que le but semble être de connaître l'Autriche dans un premier temps, et dans un deuxième, pas indépendant du premier, de se connaître soi-même, le jeu fait son apparition plusieurs fois au cours du roman :

« *Connaissez-vous l'Autriche*, un jeu qui rapporte de l'argent à d'autres aujourd'hui, combien d'étapes comme celles-là, dites-moi, allez, allez, qui peut me les citer toutes ? Vienne et ? », « *Connaissez-vous l'Autriche ?* / Lentement, oui, lentement, en effet, on finit tout de même par se faire une idée. » (p. 348-349), « -On aurait pu moderniser encore le jeu. D'un autre côté, à quoi bon, c'est du passé. Je t'ai déjà raconté que la *Bosse des affaires*, avant la guerre, s'appelait *Spéculation*, et que les nazis ont voulu l'interdire parce qu'ils avaient des préventions contre l'argent ? Du coup ni une ni deux, on a rebaptisé le jeu, *La Bosse des affaires*, ça avait un côté pédagogique, et ça marche encore aujourd'hui. Les Allemands appellent ça sans vergogne *Monopoly*. / -*Connaissez-vous l'Autriche ?*, ça a aussi un côté pédagogique. / - Oui, c'est vrai. Enfin, comme je te le disais : c'est du passé. » (p. 416)

Un jeu de questions qui vise à faire connaître l'Histoire du pays convient aux questions que les personnages se posent par rapport à leur époque, à leur passé et effectivement par rapport à leur identité personnelle. Ainsi le temps, pourrions-nous constater, se présente fragmenté sous la forme des réponses possibles aux questions posées.

Nous remarquons également un morcellement du temps narratif et historique dans le cas de *GAP* de Marcello Fois. En lisant ce roman, nous nous perdons très souvent entre le passé et le présent de la même façon que les personnages eux-mêmes se perdent dans le brouillard qui les entoure ; ce brouillard qui sert de fond d'action à toute la narration, commence en 1945 et continue jusqu'en 1995 en soulignant la confusion et l'absurdité des temps et des hommes.

La structure narrative de ce roman apparaît être la plus compliquée de notre corpus. Pendant une grande partie du livre, nous avons du mal à comprendre où nous nous trouvons, avec quels personnages et surtout quelle est la relation des

personnages entre eux. Notre confusion en tant que lecteurs du roman s'identifie parfaitement à la confusion et à l'absurdité dans lesquelles sont plongés les personnages romancés. Chacun dans son présent, soit en 1945 soit en 1995 ou même entre-temps, essaie de clarifier son existence dans le temps, de l'expliquer et d'assumer tout ce qui se passe autour de lui.

Le roman, qui se développe en 159 pages, est séparé en 34 chapitres qui ne sont pas du tout équilibrés entre eux et qui ne portent pas de titres. Ils peuvent être extrêmement courts, comme par exemple le chapitre vers la fin du roman qui est constitué de deux lignes qui s'apparentent plutôt aux vers d'un poème :

« Ils se rencontrèrent.  
Au milieu du brouillard. » (p. 157)

Le plus long chapitre fait 14 pages et se trouve presque au milieu du roman (p. 73-86). En général, les chapitres sont courts et échangent rapidement entre eux, souvent sans aucune préparation et sans lien du précédent avec le suivant. En lisant *GAP* nous devenons forcément les spectateurs d'un mouvement rapide et parfois violent des temps, des événements et des personnages. Nous nous perdons donc également dans le brouillard qui couvre la narration et nous avons des difficultés à discerner le fil conducteur de l'intrigue. N'oublions pas que Marcello Fois est un écrivain de romans policiers et comme il l'avoue lui-même dans un article du *Magazine Littéraire* en expliquant sa conception du roman noir :

« "L'écriture doit toujours être mobile et prête à se réinventer", "En aucun cas le roman policier ne doit devenir une cage qui enferme ma créativité. J'écris des romans noirs, mais je ne veux pas être prisonnier d'un stéréotype. Le polar est un genre littéraire assez malléable pour pouvoir le croiser avec d'autres perspectives. J'aime transgresser les règles et les habitudes. Je tiens évidemment à écrire des histoires avec une intrigue bien ficelée, mais je tiens également au style", explique l'écrivain, qui, avec une douzaine de romans à son actif, a déjà démontré à plusieurs reprises sa valeur et sa capacité à s'affranchir des lois du genre. »<sup>364</sup>

Ainsi Fois décrit sa capacité et sa volonté de s'adapter à des genres littéraires différents. Il est vrai que le polar ne servirait pas d'une manière satisfaisante les perspectives qu'il voulait donner à ce roman en particulier. Pourtant son écriture énigmatique, révèle son attachement au genre. Pendant notre lecture de *GAP*, nous

---

<sup>364</sup> GAMBARO Fabio, « Profession de Fois », *Magazine Littéraire* N° 443 le 1 juin 2005, disponible sur [www.magazine-litteraire.com](http://www.magazine-litteraire.com).

sommes constamment à la recherche de la vérité historique à un niveau collectif, c'est-à-dire en ce qui concerne l'Histoire récente de l'Italie, ainsi qu'à un niveau individuel, c'est-à-dire en approfondissant le psychisme des personnages et les effets que les grands événements historiques du XX<sup>e</sup> siècle ont eu sur leur psychisme. Autrement dit, nous tentons de montrer comment les personnages essaient « de reprendre un discours interrompu » et « de reconstruire cinquante années d'Histoire en un flux continu : depuis l'horreur de la guerre du maquis jusqu'à l'horreur des massacres du samedi soir »<sup>365</sup>.

Le lien entre les époques reste le motif du brouillard, comme nous l'avons déjà démontré dans une partie précédente du présent travail. Un brouillard qui littéralement et métaphoriquement réunit les deux temps et les différentes générations :

« Le brouillard ne jouait pas franc-jeu, il augmentait au lieu de diminuer. Il trichait. / Et maintenant, tout ce qui restait à voir ne pouvait être qu'imaginé. / Ou remémoré. » (p. 23)

De la même façon que pour réussir à voir à travers le brouillard, il faut imaginer ou se remémorer, pour voir à travers le temps, le seul moyen disponible semble être l'imagination et la mémoire. L'ambiance vague que le brouillard provoque se superpose au paysage vague que laisse le temps qui passe. Et c'est à travers des segments mal liés entre eux et, à première vue indéfinissables, que les personnages et le narrateur tentent de reconstruire le passé ainsi que de construire le présent.

« Ce qu'ils appelaient du brouillard, pensèrent-ils un instant, n'était que de l'oubli. » (p. 132)

Pour enlever l'oubli qui apparaît sous la forme du brouillard, un long et douloureux travail est exigé.

## **Récapitulation**

Souvenons-nous des caractéristiques de la sémiotique narrative selon le philosophe de référence dans le cadre de ce travail, Paul Ricœur : d'abord, il faut « s'approcher aussi près que possible d'une procédure déductive sur la base de

---

<sup>365</sup> Commentaire de Marcello Fois sur la couverture du roman.



modèles construits de manière axiomatique »<sup>366</sup>. Ces modèles réunissant tout ce qui concerne l'organisation de la narration, le temps inclus, doivent, par la suite, être construits « dans la mouvance de la linguistique »<sup>367</sup>, c'est-à-dire qu'ils doivent se rendre d'une conception purement théorique en mots écrits. Par là nous entendons la troisième caractéristique de la sémiotique narrative qui a à faire avec la puissance du langage : « parmi les propriétés structurales d'un système linguistique, la plus importante est son caractère organique »<sup>368</sup>. Grâce à ce caractère organique la narration obtient la cohérence nécessaire pour qu'elle soit comprise. « La priorité du tout sur les parties et la hiérarchie de niveaux qui en résulte »<sup>369</sup> est la preuve d'une narration réussie.

Comme nous l'avons déjà montré, le choix que l'écrivain fait par rapport à l'organisation structurelle de sa narration est révélatrice des ses intentions et de son propre point de vue face à l'histoire racontée et sa tâche en tant que romancier. La linéarité de la narration offre la possibilité de reconstituer le temps ; elle crée l'impression d'une continuité, d'une cohérence facilement conçue et d'une précision de la représentation littéraire. L'obéissance à l'ordre chronologique conduit à une re-figuration du passé, l'objectif étant de reconstruire le temps.

En revanche, dans le cas où la linéarité est délibérément évitée, le but n'est pas de reconstruire le passé mais au contraire de le déconstruire dans le sens de le considérer autrement et de le libérer. En ne respectant pas l'ordre des choses, en préférant la discontinuité, on éprouve alors notre défaillance, notre difficulté, notre incapacité à reformuler un temps qui n'existe plus dans le but de nous déculpabiliser de notre échec face à cette tâche. Ainsi l'accent est mis sur l'aspect chaotique du temps, sur la crise de la notion du passé historique telle qu'elle est approuvée de nos jours. L'objectif dans ce cas n'est pas de reconstruire et de re-figurer mais de configurer le temps en le déstructurant. C'est à travers la fragmentation et la confusion qu'elle provoque, que le romancier contemporain tente de configurer le passé historique.

Alain Robbe-Grillet a écrit par rapport à la mise en forme des conceptions théoriques et mentales :

---

<sup>366</sup> *Temps et récit*, Tome II, p. 60.

<sup>367</sup> *Idem*.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 62.

« Les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles, provisoires, contradictoires même, et toujours contestées. Comment l'œuvre d'art pourrait-elle prétendre illustrer une signification connue d'avance, quelle qu'elle soit ? Le roman moderne [...] est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure. [...] Nous ne croyons plus aux significations figées, toutes faites, que livrait à l'homme l'ancien ordre divin, et à sa suite l'ordre rationaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, mais nous reportons sur l'homme tout notre espoir : ce sont les formes qu'il crée qui peuvent apporter des significations au monde. »<sup>370</sup>

En choisissant sa forme, le romancier s'adonne donc à une recherche des significations qu'il souhaite communiquer à ses lecteurs et en même temps, grâce à la forme, il réussit à les rendre compréhensibles. C'est un itinéraire à double voie qui constitue finalement l'univers littéraire.

Comme Jacques Rancière résumerait le travail de la fiction en le liant aux stratégies des artistes :

« Il y a ensuite, [...], les stratégies des artistes qui se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est là le travail de la fiction. »<sup>371</sup>

Changer les repères, nous défamiliariser de ce que nous connaissons afin de nous familiariser de nouveau avec ce que nous avons oublié ou ce que nous n'avons pas voulu voir : c'est là la tâche de la fiction, réussie par l'intermédiaire des stratégies d'écriture des romanciers et soutenue par les choix différents et souvent réactionnaires de la littérature moderne. Rancière continue :

« Le roman moderne a ainsi pratiqué une certaine démocratisation de l'expérience. En cassant les hiérarchies entre sujets, événements, perceptions et enchaînements qui gouvernaient la fiction classique, il a contribué à une nouvelle distribution des formes de vie possibles pour tous. [...] Les formes de l'expérience esthétique et les modes de la fiction créent ainsi un paysage inédit du visible, des formes nouvelles d'individualités et de connexions, des rythmes différents d'appréhension du donné, des échelles nouvelles. »<sup>372</sup>

Pour conclure, dans cette partie nous avons montré les effets que les choix structuraux souhaitent produire sur les lecteurs et comment ils se conforment à l'intention de chaque romancier. Par la suite, nous allons essayer d'expliquer les raisons plus profondes pour lesquelles les romanciers font ces choix ainsi que la

---

<sup>370</sup> *Pour un nouveau roman*, p. 120.

<sup>371</sup> RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Éditions La fabrique, Paris, 2008, p. 72.

<sup>372</sup> *Idem*.

manière dont le lecteur les accueille. Autrement dit, nous allons approfondir la notion connue sous le nom de réception de la littérature.

Plus précisément, une double réception nous intéressera : réception de la littérature de la part de l'écrivain d'un côté et de la part du lecteur de l'autre côté. Et la distinction s'amplifiera plus encore: tout d'abord la réception de l'écrivain par rapport à son époque, le temps qu'il vit et écrit, et par rapport à lui-même, ses propres vécus, sa propre perception du passé historique et du présent, mais aussi la réception du lecteur à un niveau individuel (c'est-à-dire comment il traite le passé par rapport à ses propres expériences) et à un niveau collectif (comment il traite le passé en tant que membre d'une société, d'une nation, d'un pays).

## ***2. La réception de la littérature.***

### **Introduction**

Ce qui reste à examiner en ce qui concerne les romans de notre corpus est la façon dont ils sont reçus par la société contemporaine. Leur réception nous intéresse à deux niveaux : d'un côté, celui des écrivains eux-mêmes (comment reçoivent-ils leur propre travail ?) qui sont les créateurs de ces œuvres littéraires et, de l'autre côté, celui des lecteurs qui les lisent. Notre point de vue est bien sûr celui des lecteurs des romans, mais nous allons essayer de nous approcher également au point de vue de ces écrivains. Les questions qui nous préoccuperont sont à peu près les suivantes : pourquoi écrire une littérature sur l'Histoire ? Quel rapport peut-elle avoir avec l'époque de l'écrivain et son regard sur le présent ? Quel rapport peut-elle avoir avec ses expériences personnelles ? Quel effet exerce cette littérature sur le grand public ? Comment le lecteur contemporain accueille-t-il cette thématique littéraire en tant qu'individu et en tant que membre d'un groupe social ? Quelle est sa fonction sociale ? Quels liens se créent entre le texte littéraire et ses lecteurs, pour quelles raisons se créent-ils et à travers quels moyens ?

Avant de commencer à répondre à ce questionnement multidimensionnel, nous sommes obligés d'avouer que la théorie de la réception de la littérature constitue un

grand chapitre de la théorie de la littérature contemporaine. Comme Douwe Fokkema le décrit :

« Grâce à la théorie de la réception, le caractère historique des événements regagne sa place tandis que, pour la première fois, l'historicité du chercheur est ouvertement reconnue. »<sup>373</sup>

Ainsi, la relation entre l'auteur et son œuvre est plutôt présentée comme celle entre un chercheur et son objet de recherche. De plus, la conception de l'œuvre littéraire s'identifie à celle d'un document historique, d'un témoignage ou même d'un « monument » de forme textuelle. La théorie de la réception met donc l'accent sur la relativité historique et culturelle de toute création littéraire en considérant le caractère de tout objet comme absolument variable au cours du temps. Selon la théorie de la réception de la littérature, l'œuvre littéraire constitue un objet esthétique, point de départ de tout effort d'explication, d'interprétation, de toute analyse et toute élaboration littéraire ainsi que le point de rencontre de l'écrivain avec le lecteur.

Le caractère historique de toute œuvre littéraire est également soutenu par le constat que tout écrivain et tout lecteur appartiennent inévitablement à une période historique spécifique. C'est-à-dire que l'émetteur et le récepteur du message textuel sont historiquement définis. Cette définition historique du créateur et du récepteur de la création ouvre divers horizons en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre littéraire autres que l'analyse seule, souvent stérile, de la forme à travers une recherche formaliste ou narratologique. Le produit littéraire est ainsi plus que jamais lié à son entourage et par entourage nous entendons le cadre social, le temps historique, les idéologies et les mentalités remarquées chaque fois. Comme le soulignerait Mukařovský :

« En ce qui concerne l'histoire et la théorie de la littérature et de l'art [...], nous devons voir pas uniquement la forme intérieure artistique et son développement sur la structure, mais aussi, la relation de cette structure avec d'autres phénomènes, notamment de nature psychologique et sociale. »<sup>374</sup>

La tâche de la théorie de la réception de la littérature est donc de pouvoir discerner et constater ces présuppositions extra-littéraires, historiques, sociales et culturelles, qui préparent la façon dont l'œuvre sera comprise et placée parmi les

---

<sup>373</sup> FOKKEMA Douwe και IBSCHE Elroud, *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα*, μετάφραση Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψομένος, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2002, σ. 224 [FOKKEMA Douwe et IBSCHE Elroud, *Théories de Littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, traduction Yiannis Parisis, dirigé par Eratosthenis G. Kapsomenos, Éditions Patakis, Athènes, 2002, p. 224] (traduction personnelle).

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 235 (traduction personnelle).

autres œuvres mais aussi dans le cadre de son époque de création et de lecture. Souvenons-nous de Wolfgang Iser, le représentant et partisan connu de la théorie de la réception :

« [La recherche de la réception] doit décrire l'impact que peuvent avoir les structures de l'œuvre sur la découverte des présuppositions de la compréhension. En tant que méta-interprétation, elle a un caractère diagnostique en ce qui concerne le statut de la conscience contemporaine. »<sup>375</sup>

En analysant donc la littérature au moyen de la théorie de la réception, nous approfondissons plus encore ses messages et son sens. Nous concluons ainsi que la littérature est entièrement capable de nous fournir une image représentative de ce que constitue la conscience contemporaine. Tel un miroir, elle peut refléter les mentalités, les préoccupations, les inquiétudes, les peurs, les refoulements, les problèmes et les désirs de l'homme actuel. Cette conception de la littérature comme « baromètre » de chaque époque est largement soutenue par Milan Kundera dans son œuvre *Le rideau* où il avoue que « l'histoire d'un art [...], elle fait partie de l'histoire d'une société, de même que celle de ses vêtements, de ses rites funéraires et nuptiaux, de ses sports ou de ses fêtes »<sup>376</sup>. Il ajoute dans le même livre en ce qui concerne la raison d'être de l'art du roman :

« Les héros d'épopée vainquent ou, s'ils sont vaincus, gardent jusqu'au dernier souffle leur grandeur. Don Quichotte est vaincu. Et sans aucune grandeur. Car, d'emblée, tout est clair : la vie humaine en tant que telle est une défaite. La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la *raison d'être* de l'art du roman. »<sup>377</sup>

Donc selon Kundera, la raison d'être de l'art romanesque se trouve précisément dans la compréhension de la vie qu'il peut nous offrir et dans cette nouvelle fenêtre qu'il nous ouvre sur la réalité. Comprendre la vie à travers la littérature ; n'est-il d'ailleurs pas vrai qu'en lisant des littératures étrangères nous apprenons des choses sur d'autres pays ? De la même manière, en lisant la littérature de notre propre pays nous pouvons probablement le saisir en profondeur. Le romancier tchèque et théoricien de la littérature explique sa confusion cognitive à la vue des soldats russes à Prague d'autrefois :

« Ce n'est pas la connaissance des événements historiques qui me manquait. J'avais besoin d'une autre connaissance, celle qui, comme l'aurait dit Flaubert,

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 243 (traduction personnelle).

<sup>376</sup> *Le Rideau*, p. 17.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

va dans “l’âme” d’une situation historique, qui saisit son contenu humain. Peut-être un roman, un grand roman, aurait-il pu me faire comprendre comment les Tchèques d’alors avaient vécu leur décision. Or un tel roman n’a pas été écrit. Il est des cas où l’absence d’un grand roman est irrémédiable. »<sup>378</sup>

Le rôle de l’art pour intérioriser de grands événements historiques apparaît être indispensable. L’art a la capacité de traduire ce qui arrive réellement dans le langage psychique de l’homme. Il réussit ainsi à voir dans l’« âme » d’une circonstance historique en interprétant les sens cachés ou refoulés.

C’est pour cette raison que la perception de la littérature de la part de l’écrivain et de celle du lecteur nous intéresse en même temps. Si l’art du roman cherche à reconstruire ou à configurer la réalité, nous sommes directement obligés de nous interroger sur les raisons pour lesquelles il éprouve ce besoin. Pourquoi un écrivain choisit-il d’écrire sur une situation historique ? Et pourquoi un lecteur choisit-il de lire une œuvre littéraire qui fouille dans le passé historique comme si on n’en avait pas suffisamment parlé ? Et enfin, pourquoi choisissons-nous de réaliser ce présent travail ?

#### a) Réception de la littérature de la part de l’écrivain.

Il est évident que les romanciers qui nous préoccupent dans le cadre de ce travail se sont largement intéressés, de leur côté, au poids historique du passé dans leur propre époque et notamment dans leur pays natal. À travers leurs œuvres littéraires, ils cherchent constamment à comprendre, expliquer, se souvenir et définir leur présent. La romancière grecque Rhéa Galanaki décrit cette tâche de l’écrivain actuel :

« Le bon écrivain joue presque le rôle de protagoniste au cours de cette procédure de réinterprétation du monde réel et fictif sur la scène duquel se place encore une fois le drame humain. »<sup>379</sup>

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>379</sup> ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, Ομιλία στη δεύτερη Συνάντηση Ελλήνων και Ισραηλινών συγγραφέων, Ισραήλ, 31 Ιανουαρίου – 3 Φεβρουαρίου 2005, Η Αυγή, 11 Φεβρουαρίου 2005, διαθέσιμη στην ιστοσελίδα [www.avgi.gr](http://www.avgi.gr) [GALANAKI Rhéa, Discours à la deuxième Rencontre des Écrivains Grecs et Israélites, Israël, 31 janvier – 3 février 2005, disponible sur [www.avgi.gr](http://www.avgi.gr)] (traduction personnelle).

Et elle ajoute par la suite au sujet du rôle que peut jouer la littérature sur l'esprit d'une époque :

« La littérature possède une grande puissance surtout en ce qui concerne la configuration des idées et des consciences. »<sup>380</sup>

L'art romanesque se présente peut-être particulièrement puissant par rapport aux autres arts dans le sens où il possède une arme importante : le langage. L'écrivain Italien Marcello Fois perçoit l'art romanesque comme le seul moyen dont il dispose pour saisir la réalité :

« Je suis un écrivain compulsif. L'écriture est la seule façon que je connaisse pour appréhender la réalité. J'ai besoin d'écrire pour voir le monde et le comprendre. Et puisque le monde est varié et plein de réalités différentes, l'écriture doit être toujours mobile et prête à se réinventer. »<sup>381</sup>

Il remarque qu'un artiste comprend la réalité à travers son art ce qui apparaît être tout à fait raisonnable et prévu. C'est, d'ailleurs, pour cette raison qu'il exerce son art dès le début. Ce qui n'est pas nécessairement prévu est le fait que le public auquel il s'adresse, réagira de la même manière et reconnaîtra cette nouvelle voie vers la compréhension de la réalité qui l'entoure. De la même manière que l'écriture doit se réinventer, comme Fois le constate, notre vue sur la réalité doit également se réinventer continuellement si elle souhaite rester actuelle, complète et globale. Et une manière d'élargir notre vue sur la réalité peut être notre rapprochement avec l'art.

Selon le livre *La transparence intérieure* de Dorrit Cohn, qui fait un constat que nous avons déjà évoqué dans la partie précédente par rapport aux personnages romanesques, « la seule raison d'être d'un roman est de s'attacher vraiment à reproduire la vie »<sup>382</sup> puisque c'est précisément « l'air de réalité »<sup>383</sup> qui apparaît comme « la vertu suprême d'un roman »<sup>384</sup>. En lisant un roman, nous avons besoin qu'il soit vraisemblable dans le sens où, même s'il nous décrit une situation qui ne pourrait pas réellement exister, il doit nous convaincre, nous faire croire qu'il s'agit de la réalité. Ainsi, à travers la fiction nous réussissons à considérer la réalité d'une manière différente et plus globale. Il est parfois plus fructueux de regarder la réalité à travers les yeux d'autrui. Et cela ne concerne pas uniquement les lecteurs, qui nous intéresseront plus largement par la suite, mais également les écrivains des romans.

---

<sup>380</sup> Cf. note de page 153 (traduction personnelle).

<sup>381</sup> Cf. note de page 364.

<sup>382</sup> *La transparence intérieure*, p. 19.

<sup>383</sup> *Idem.*

<sup>384</sup> *Idem.*

Eux-mêmes prêtent un œil spéculatif sur leur monde, intérieur et extérieur, afin de le représenter dans leurs œuvres. Nous lisons dans un livre de Laurent Flieder concernant la littérature française contemporaine :

« La fiction n'est pas seulement un moyen de raconter le monde, elle permet aussi de l'interroger et de le reconstruire. Au moyen du récit et par l'entremise des personnages, de leur sensibilité et de leurs aventures, le roman a toujours servi la volonté spéculative. Des auteurs qui refusent autant l'expression théorique que la narration gratuite trouvent avec des histoires inventées les moyens d'interroger les présupposés et les fondements des sociétés humaines. »<sup>385</sup>

Nous comprenons, encore une fois donc que les auteurs trouvent la voie vers l'interprétation du monde grâce à leur créativité. C'est pour eux-mêmes qu'ils écrivent dès le début ; c'est leur propre perception du monde qu'ils souhaitent démontrer l'ayant saisie tout d'abord à un niveau strictement personnel. Cette perception unique pour chaque romancier présente une double face : c'est, d'un côté, la façon dont il perçoit son époque et, de l'autre côté, la façon dont il perçoit le passé historique. Les deux côtés, notamment le second, sont largement influencés par les filtres que posent les expériences personnelles. Pour résumer, comme Lukacs le présenterait par rapport à une époque considérablement différente de la nôtre :

« [...] la relation de l'écrivain avec l'histoire n'est pas quelque chose de particulier et d'isolé, elle est une donnée importante de sa relation avec l'ensemble de la réalité et particulièrement de la société. »<sup>386</sup>

i) Réception littéraire de l'écrivain par rapport à son époque.

Le temps d'action d'un écrivain est toujours intimement lié à son œuvre et à son état d'artiste. À travers sa créativité, un artiste souhaite, avant tout, interpréter son monde et ce monde, de son côté, correspond nécessairement à un temps précis. Un bon écrivain doit donc – et il le doit à lui-même ainsi qu'à son public – rester pendant toute sa vie un observateur infatigable de la réalité de son époque. Ses antennes doivent capter tout événement, tout changement et toute confusion de son temps.

---

<sup>385</sup> FLIEDER Laurent, *Le roman français contemporain*, Éditions du Seuil, Paris, 1998, p. 14.

<sup>386</sup> *Le roman historique*, p. 187.



Puisque tous les écrivains des romans qui nous intéressent ici sont contemporains et vivants au moment où nous écrivons ces mots, et puisque ils sont tous européens, nous pourrions admettre qu'ils partagent la même époque même s'ils ne partagent pas nécessairement la même origine ni les mêmes expériences. Tel un tableau de peinture servant de fond d'action, l'actualité européenne apparaît être, dans ses grandes lignes, commune pour ces artistes modernes de la langue. Ils viennent tous de pays qui furent largement touchés par les deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle et qui sont membres aujourd'hui de l'Union Européenne, des pays géographiquement très proches qui partagent une histoire de civilisation très ancienne ayant des racines communes. De plus, ce sont des pays fondés sur des valeurs communes, considérablement influencés les uns par les autres au cours de leur histoire ; ils sont donc inévitablement liés entre eux.

C'est précisément parce qu'ils partagent à peu près la même histoire, dans un cadre très général bien sûr, qu'ils partagent également les mêmes blessures, les mêmes souvenirs, le même besoin de refouler, d'oublier et de pardonner. Ils partagent, autrement dit, une émotion particulière : celle de la tristesse. Il s'agit de la tristesse européenne telle que la présente Camille de Toledo dans son œuvre *Le hêtre et le bouleau*, le titre étant déjà symbolique. Toledo, en soulignant ce partage européen commun, explique ainsi son besoin d'écrire ce livre :

« C'est le "nous" d'une culture hantée par ses fantômes, le signe d'un commun européen difficile à bâtir ; un "nous" flottant entre plusieurs langues, plusieurs récits, par lequel je cherche à ouvrir une brèche, afin que l'expérience du XX<sup>e</sup> siècle nous serve à inventer l'avenir, non à hanter éternellement le présent. »<sup>387</sup>

Les romanciers auxquels nous nous référons ici font partie de ce *nous*, c'est-à-dire de cet ensemble humain qui essaie, à travers des langues différentes et des narrations différentes, de repousser les fantômes du passé ou de se réconcilier enfin avec eux. La romancière grecque Rhéa Galanaki décrit avec ces mots sa perception personnelle du temps qui passe et des changements qui le marquent :

« Le monde a naturellement changé pendant le temps durant lequel j'ai pu l'observer et réfléchir sur lui. Le moment du changement a eu lieu sans que je m'en rende compte, de la même façon que selon Cavafy les murs sont construits autour de nous sans que nous les percevions<sup>388</sup>. Nous nous trouvons

---

<sup>387</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 9.

<sup>388</sup> Galanaki fait référence au poème *Murs* du poète Alexandrin Constantin Cavafy :

« Sans égards, sans pitié, sans scrupule,  
ils ont élevé de hautes murailles autour de moi.

actuellement tous à l'intérieur des murs, récemment construits, du postmodernisme et je me demande souvent s'ils sont fondés sur les ruines du Mur de Berlin et le surgissement parallèle de l'Amérique en tant que Tout-puissant sur terre. »<sup>389</sup>

La romancière cherche à définir quels sont précisément ces murs qui nous entourent. Ce qui est certain pour elle est le fait que ces murs existent. Ils existaient depuis toujours ; c'est leur forme, leur hauteur et les gens qu'ils enferment qui changent au cours du temps. Ainsi, la chute du Mur de Berlin à laquelle se réfère Galanaki ne signifie nullement la chute de tout mur ou l'impossibilité de la construction d'un nouveau. L'événement de la chute du Mur de Berlin constitue le point de départ de la tristesse européenne telle que la désigne Camille de Toledo :

« [...] ce que ce livre cherche obstinément à saisir, c'est en quoi l'événement de la Chute était porteur de tristesse et comment cette tristesse, au fil du temps, s'est déployée, amplifiée, au point d'endeuiller l'imaginaire politique européen. »<sup>390</sup>

La chute du Mur ; accueillie par le monde comme un événement libérateur, tel un changement radical et porteur d'espoir pour l'avenir, fut décidément le début d'une confusion. En cet instant de 1989 où le Mur tomba, tout le monde donnait l'impression d'être profondément heureux et soulagé. Mais la réalité surpasse largement les visages souriants de cette nuit de novembre si importante pour l'Histoire européenne de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. L'humanité, de la même façon que le font les clowns, cachait inconsciemment une tristesse énorme derrière cette joie presque délirante. Comme l'ajoute Toledo :

« Nous voilà donc au lendemain de la Chute, aspirant à échapper à l'Histoire, au drame, touristes désengagés des massacres passés, plus ou moins bons élèves récitant la leçon du siècle, de ses démentes, comme on dit un poème, en regardant par la fenêtre. Nous ressentons dans cette paix patrimoniale de la haine transformée en musée que quelque chose manque. »<sup>391</sup>

---

Et maintenant je ne fais rien ici que me désespérer.  
D'un tel destin la pensée m'obsède et me ronge ;

car j'avais beaucoup à faire dehors.  
Pendant qu'on bâtissait les murs, ah, que n'ai-je pris garde.

Mais jamais je n'ai entendu le bruit des maçons ni leur voix.  
C'est à mon insu qu'ils m'ont enfermé hors du monde. »

(CAVAFY Constantin, « Murs », *En attendant les Barbares et autres poèmes*, NRF Poésie/Gallimard disponible sur <http://prenonslelarge.wordpress.com>)

<sup>389</sup> Cf. note de page 379 (traduction personnelle).

<sup>390</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 30-31.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 31.

Cette paix patrimoniale à laquelle se réfère Toledo nous renvoie à la paix « lourde et opaque » (*RdlO*, p. 24) ou la « paix amnésique » (*RdlO*, p. 24) telle que la perçoit le héros de Pierre Péju dans *Le rire de l'ogre*. Ailleurs dans le même roman, toujours Paul, le personnage principal, parle d'une « jeune paix, cette paix fébrile » qui « s'est employée à installer de jolies limites dans le chaos » (*RdlO*, p. 118). Il éprouve une illusion de paix (« une paix toujours factice », *RdlO*, p. 289) alors que la guerre continue d'agir encore de la même manière au point que Toledo nous compare à des touristes désengagés constamment privés de quelque chose que nous n'arrivons pas à définir ou, au moins, à en prendre conscience.

Dans une entrevue concernant son roman *Le rire de l'ogre*, Pierre Péju explique comment les événements récents et douloureux surgissent dans le présent comme des spectacles ou tout simplement comme des sources de sentiments temporaires dont nous réussissons à nous écarter pour qu'ils ne nous traumatisent pas davantage. Donc questionné pour savoir pourquoi il a choisi ce sujet particulier pour son œuvre, il répond ainsi :

« Cette situation liée à la Seconde Guerre mondiale nous renvoie à des événements récents. Il y a aujourd'hui de vraies horreurs dans le monde et nous vivons avec de façon très détendue. Nous les percevons soit comme un spectacle, soit comme une source d'émotions temporaires. Il y a une même indécence à oublier très vite le Rwanda, la Serbie... que la question allemande. Les Allemands eux-mêmes, d'ailleurs, ne commencent à parler que depuis quelques années des bombardements qu'ils ont subis de la part des Alliés. Dans certaines villes comme Dresde, ils s'apparentent pourtant à des crimes contre l'Humanité. »<sup>392</sup>

Pour revenir à Toledo, il constate sans hésitation que « l'esprit pendant et après la Chute du Mur de Berlin n'a pas vu la tristesse »<sup>393</sup>, qu'il n'a pas pu saisir le chagrin. L'esprit humain « s'est contenté de valider les engagements de la dissidence »<sup>394</sup> en vivant le triomphe de la démocratie et n'a pas eu le temps de discerner les empreintes durables que le Mur laissait, tel un héritage. La chute du Mur, de même que sa construction en 1961, ne fut nullement un événement anodin ; son traitement par l'esprit n'a toujours pas été évident. Comme le démontre, d'une manière souvent humoristique, le film allemand de Wolfgang Becker *Goodbye, Lenin !* sorti en 2003, la nouvelle de la chute pouvait avoir une puissance énorme et

---

<sup>392</sup> Entretien de Pierre Péju avec Luc Chatel, disponible sur [www.temoignagechretien.fr](http://www.temoignagechretien.fr).

<sup>393</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 15.

<sup>394</sup> *Idem*.

pouvait même provoquer un choc fatal. Ce film tente de montrer comment le passage d'une situation à l'autre peut être difficile et comment la peur du changement et le sentiment de la défamiliarisation peuvent perturber les esprits et éventuellement désorienter les peuples.

La tristesse que Toledo a vu surgir de l'événement de la chute du Mur s'est reflétée sur le visage de Mstislav Rostropovitch, qui, ayant posé une chaise juste devant la figure de Mickey, jouait les *Suites* de Bach pendant la démolition du Mur. Vue par un observateur extérieur et ultérieur à l'événement, cette scène qui fut un détail sans importance à l'époque, cachait toute la douleur et la peur de l'humanité face au nouvel état des choses. Comme Toledo le commente :

« Seul le temps permet de voir clair dans les intentions que nous croyons donner à nos actes. Avec les années, des détails que nous estimions accessoires prennent dans la configuration nouvelle de nos émotions une importance imprévue. »<sup>395</sup>

Ces petits détails auxquels personne n'a prêté attention à un moment donné, resurgissent au cours du temps et contiennent finalement les messages que seul le temps peut interpréter. Toledo décrit comment il a observé l'événement de la chute en tant que spectateur qui entrevoit « les suites obscures de la fête »<sup>396</sup> et qui se demande s'il doit prendre un train et devenir lui-même, comme toutes ces foules du monde qu'il regardait à la télévision, témoin sur le lieu-même de cette nuit historique :

« Aurais-je été plus en communion avec la joie si j'avais pris mon balluchon comme je me l'étais imaginé alors pour aller "là-bas", prendre le train de nuit pour Berlin et partager les instants de cette réalité suspendue, déambulatoire ? »<sup>397</sup>

Cet état de spectateur sceptique qui n'arrive pas à s'identifier aux autres et demeure méfiant devant son écran, de même que l'image des visages « hébétés, désemparés, dans ce présent paradoxal qui condamnait leurs vies passées à la poussière »<sup>398</sup>, nous renvoie à Peter dans *Le retour* qui fut toujours spectateur de l'Histoire de son temps :

« Lorsque le Mur de Berlin tomba, j'avais la fièvre et j'étais au lit. Je m'étais endormi de bonne heure, sans télévision, sans nouvelles, sans les images des jeunes gens et jeunes filles à la Porte de Brandebourg, des Berlinoises de l'Est et de l'Ouest criant de joie aux points de passage, des policiers de l'Est tout

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>397</sup> *Idem.*

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

gênés de découvrir qu'ils étaient capables d'être aimables. Le lendemain, les photos du journal étaient déjà historiques. Illustraient-elles une erreur qui serait bientôt corrigée, ou le début d'un monde nouveau ? » (*LRet.*, p. 217)

Son état de spectateur lui offre la distance nécessaire afin d'être méfiant face à ce changement historique. S'agissait-il d'une erreur fatale qu'il faudrait corriger ou d'un nouveau début, d'un changement profond du monde ? Bernhard Schlink présente dans son roman un personnage qui se sent coupable d'avoir été pendant toute sa vie spectateur de l'Histoire et qui se demande comment il pourrait changer ce statut passif. Schlink voit autour de lui des spectateurs et rarement des acteurs de l'Histoire. Et s'il trouve quelques acteurs, leur présence ne dure pas longtemps ; une fois le moment passé, la vie quotidienne regagne sa place et les connotations des moments historiques sont rapidement oubliées. Nous lisons dans le roman le monologue intérieur de Peter :

« Qu'avais-je attendu de la rencontre avec l'Histoire ? [...] / Manifestement l'Histoire n'est pas pressée. Elle respecte que, dans la vie, il faille travailler, faire des achats, faire la cuisine et manger ; que les démarches administratives, les activités sportives et les rencontres avec parents et amis ne tombent pas à l'eau. Sans doute n'en alla-t-il pas autrement lors de la Révolution française. Lorsque l'on prend la Bastille le 14 juillet et qu'on ne travaille pas, il faut se remettre, le 15, à ce qui est resté en plan dans l'atelier de cordonnier ou de tailleur. Après une matinée autour de la guillotine, l'après-midi on se remet à clouer et à coudre. Que voulez-vous qu'on fasse toute la journée dans la Bastille, une fois prise ? Et le long du Mur, une fois ouvert ? » (*LRet.*, p. 220-221)

Schlink suscite une réflexion de son personnage sur le sens profond et réel de tout événement historique. C'est ainsi qu'il contemple sa réalité, son époque : avec un sentiment de méfiance, de doute et de soupçon ; un sentiment qui paraît être l'héritage de tout écrivain contemporain :

« Car le soupçon perdure : fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. Comment écrire *avec le soupçon* ? Tel est l'enjeu critique de la littérature présente, que celui-ci s'énonce effectivement dans les œuvres ou que celles-ci se déploient implicitement à partir de lui. »<sup>399</sup>

Explicite ou implicite, le soupçon est omniprésent dans la littérature contemporaine. Ses raisons d'être sont multiples mais elles s'unissent toutes en une émotion très précise qui hante la création artistique depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début du XXI<sup>e</sup>. En ce qui concerne la littérature allemande en particulier,

---

<sup>399</sup> *Le roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, p. 139.

cette émotion se condense en un mot psychologiquement chargé : culpabilité. Comme nous lisons d'ailleurs dans une critique littéraire concernant ce roman précis de Schlink :

« *Le Retour* explore encore une fois la question de la responsabilité et de la culpabilité collective du peuple allemand à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Mais le roman de Bernhard Schlink aborde aussi des questionnements plus larges et plus universels. Qu'est-ce que le mal? Comment oser condamner le mensonge? N'est-ce pas l'ultime liberté de l'homme comme celle du romancier? Qui osera certifier que l'humanité a changé? »<sup>400</sup>

Une série des questions fondamentales surgit à partir du roman de Schlink. Et la première concerne la culpabilité du peuple allemand au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Comme il l'explique lui-même dans une interview donnée par rapport à ce roman en particulier, « l'histoire du droit montre que la culpabilité peut engager ceux qui ne furent ni les acteurs ni même les témoins des crimes »<sup>401</sup>. Donc, ayant ressenti lui-même cet engagement produit par un événement qu'il n'a pas réellement vécu, il écrit un roman sur cette problématique. Il ajoute dans la même interview :

« Je crois à l'idée de culpabilité collective, lorsque la faute de celui qui a commis un crime devient aussi la faute de celui qui ne l'a pas commis. En Allemagne, ce sentiment est manifeste pour la plupart des écrivains de la première comme de la deuxième génération. En dépit des différences, ce qui les relie, c'est une "littérature de la culpabilité". L'expression d'une honte vécue dans leur chair mais enfouie et souvent refoulée comme toute forme de véritable culpabilité. »<sup>402</sup>

C'est précisément à cette « littérature de la culpabilité » qu'appartient l'œuvre de Schlink. Il perçoit donc son temps comme une époque contradictoire et porteuse de sentiments pénibles et absurdes. C'est cette époque ambivalente qu'il observe en tant que romancier et qu'il essaie, par la suite, de traduire à travers son art. L'artiste ne reste pas un simple spectateur de la réalité ; il l'observe et ainsi, avec la sensibilité caractéristique de son genre, il réussit à voir derrière les images de la télé, à lire derrière les mots écrits, à entendre au-delà des discours écoutés.

Cette pensée nous fait revenir au statut de spectateur de l'Histoire, tenu par Peter dans *Le retour* au moins jusqu'à un certain moment de la narration, et tenu

---

<sup>400</sup> DESMEULLES Christian, « Roman étranger – L'Odysée de Bernhard Schlink. Une enquête intime et subtile au coeur du passé nazi de l'Allemagne. », 7 avril 2007, disponible sur [www.ledevoir.com](http://www.ledevoir.com).

<sup>401</sup> Cf. note de page 271.

<sup>402</sup> *Idem*.

également par Toledo une fois que le Mur de Berlin fut démolí. Ce statut de spectateur porte des connotations négatives dans le sens où il suggère une certaine passivité, un manque de réaction ou de participation. Comme l'explique Jacques Rancière :

« Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir. »<sup>403</sup>

Toledo pourtant a surpassé son statut de spectateur et il est rapidement devenu observateur de l'événement et ainsi, il a tenté de l'interpréter. Il a vu ce qu'il subsistait de la grande Chute : il ne restait donc que la réunion qui a suivi une division durable, une « séparation auxquelles l'existence nous »<sup>404</sup> avait condamnés. Cependant, selon le romancier et essayiste français, cette réunion tant attendue et souhaitée n'a laissé que « le manque et la privation »<sup>405</sup>, c'est-à-dire qu'elle fut tout simplement « la disparition de deux ailleurs »<sup>406</sup>.

Bernhard Schlink dans son roman démontre comment ce sentiment de privation ainsi que de la disparition d'une réalité précise et familière peut perturber les esprits et créer un nouveau sentiment, celui de la confusion. C'est ainsi que le romancier allemand perçoit son époque : c'est l'époque du trouble, du chaos. Il perçoit la difficulté de ses contemporains et de lui-même à assumer un passé historique lourd et pénible et de l'intégrer à son histoire personnelle. De la même façon que ses personnages romanesques ont du mal à affronter leur passé, à le reconnaître et à admettre son impact sur leurs existences, l'humanité actuelle, à travers les yeux de l'écrivain, n'arrive pas à assimiler son Histoire.

La perception freudienne du deuil pourrait renforcer notre argument concernant l'impact de la disparition d'une réalité et de ce sentiment de privation qu'elle peut provoquer. Acceptant que « le deuil est une expérience possible de la perte de réalité »<sup>407</sup>, Freud le définit ainsi :

---

<sup>403</sup> *Le spectateur émancipé*, p. 8.

<sup>404</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 23.

<sup>405</sup> *Idem*.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>407</sup> FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Traduction inédite de l'allemand par Aline Weill, Éditions Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, Lausanne, 2011, p. 34.

« Le deuil est, d'ordinaire, la réaction à la perte d'un être aimé, ou bien d'une abstraction qui lui est substituée, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. »<sup>408</sup>

Le travail du deuil de la part de l'endeuillé consiste au fait de « soustraire toute sa libido de ses attachements »<sup>409</sup> à l'objet perdu. C'est-à-dire que l'endeuillé doit réexaminer tous ses attachements à l'être disparu – en se rendant en même temps compte du fait que ce n'est pas, au fond, ce dernier qui lui manque mais « ce qu'il a perdu dans cette personne »<sup>410</sup> – pour qu'il puisse, à la fin, s'en détacher. Il s'agit sans doute d'une procédure douloureuse et exigeante qui demande beaucoup de temps et de courage psychique. Si le travail du deuil échoue, l'endeuillé passe, selon Freud, à la condition de la mélancolie qui constitue effectivement l'installation persistante du deuil dans le psychisme :

« Le mélancolique présente encore un autre trait qui est absent chez l'endeuillé : une autodépréciation extrême, un formidable appauvrissement du moi. Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même. »<sup>411</sup>

Et il ajoute par rapport au mélancolique qu'« il présente une expansivité agaçante et se complait à se couvrir de honte »<sup>412</sup>. Pour revenir donc au point qui nous intéresse ici, nous pourrions paralléliser cet état de deuil ou de mélancolie ainsi que la honte qu'elle provoque à la difficulté de l'Europe contemporaine à accomplir son propre travail de deuil suite à deux guerres catastrophiques. Le deuil collectif qui a suivi les deux guerres mondiales a conduit à une mélancolie collective dans le sens où les peuples européens n'ont pas réussi à traiter efficacement leurs émotions et leurs réactions. C'est exactement cette ambiance d'une paix fausse et amnésique que Paul perçoit dans *Le rire de l'Ogre*. La honte issue de l'état de la mélancolie, comme Freud le suggère, nous renvoie d'ailleurs au sentiment de culpabilité éprouvé surtout, comme nous l'avons déjà expliqué, par le peuple allemand.

Pourtant, la mélancolie n'est pas considérée par le grand psychanalyste autrichien comme une condition humaine irrémédiable. Elle constitue au contraire « une voie d'accès à la vérité »<sup>413</sup>. Nous lisons dans le livre épais de Tony Judt *Après Guerre* que l'Allemagne se rend compte enfin, grâce, entre autres, à cette littérature

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 39.



contemporaine de la culpabilité, comme Schlink l'a nommée, du poids historique de son passé déjà en reconnaissant son existence :

« L'Europe ne réintègre pas son passé troublé du temps de guerre. Bien au contraire, elle le quitte. L'Allemagne actuelle, comme le reste de l'Europe, est plus consciente de son histoire du XX<sup>e</sup> siècle qu'elle ne l'a jamais été dans les cinquante dernières années. Mais cela ne veut pas dire qu'elle y *replonge*. Car cette histoire n'a jamais disparu. »<sup>414</sup>

Sorti de son statut de spectateur, Schlink désire la même chose pour son pays : que les Allemands se sentent enfin comme de simples spectateurs, conscients ou pas, de leur passé douloureux en chercheurs, connaisseurs et acteurs de leur présent ainsi que de leur avenir. Comme Judt ajoute :

« Aujourd'hui, dans le sillage des douloureux débats publics qui agitent tous les autres pays européens ou presque –, il paraît tant bien que mal légitime, en tout cas inévitable, que les Allemands se sentent enfin capables, eux aussi, de questionner ouvertement les canons d'une mémoire officielle bien intentionnée. »<sup>415</sup>

Un écrivain reflète donc sur son œuvre littéraire l'image qu'il se fait de son temps et de son pays puisque c'est la réalité de son propre pays qu'il connaît le mieux. La romancière Rhéa Galanaki – qui admet qu'« un écrivain, malgré le fait qu'il s'inspire des autres gens et des autres époques, écrit toujours sur sa propre vie et sa propre époque »<sup>416</sup> – ouvre les yeux face à la Grèce du XXI<sup>e</sup> siècle et se rend compte de sa tendance à la xénophobie retrouvée maintenant que le pays, et notamment les grandes villes grecques, sont devenues multiculturelles comme le sont les plus grandes villes européennes :

« En Grèce [...] resurgit un racisme adapté aux circonstances actuelles : nationaliste, xénophobe et moraliste. Il faut constater la profondeur temporelle qui existe dans ses ténèbres. C'est-à-dire, ce nouveau racisme a lui-même ses propres racines, sa propre "tradition", qui malheureusement existent dans les souvenirs les plus sombres de ma génération qui a vécu la dictature. Il n'avait pas disparu, mais aujourd'hui il regagne sa place. Face à ces phénomènes, je ne suis pas très optimiste mais je résiste avec toutes mes forces et contre tout genre de panique. »<sup>417</sup>

---

<sup>414</sup> *Après Guerre*, p. 24.

<sup>415</sup> *Idem*.

<sup>416</sup> ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, *Από τη ζωή στη λογοτεχνία*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2011, σ. 127 [GALANAKI Rhéa, *De la vie à la littérature*, Éditions Kastanioti, Athènes, 2011, p. 127] (traduction personnelle).

<sup>417</sup> Cf. note de page 379 (traduction personnelle).

À cette tendance raciste et xénophobe de la société grecque contemporaine Galanaki répond avec son œuvre littéraire. La préférence des sujets historiques remarquée dans tous ses romans révèle la croyance profonde de la romancière que la connaissance de l'Histoire peut nous fournir les moyens de comprendre notre présent. Ainsi, nous pourrions constater, qu'elle perçoit son époque comme éloignée de son passé, en tant qu'étrangère aux vécus précédents et pour cela incapable de demeurer forte et résistante face aux nouvelles situations. Comme elle l'explique elle-même :

« Pour l'homme littéraire, l'Histoire constitue le drame humain dans le cadre d'une relation spécifique, et simultanément symbolique, relation entre le lieu, le temps et la langue. »<sup>418</sup>

De plus, pareillement à Schlink, elle conçoit son présent comme un temps absurde et chaotique. Cette absurdité et cette confusion du temps actuel se présentent comme issues d'un siècle qui fut particulièrement cruel et souvent ambivalent. C'est pour cela d'ailleurs qu'elle choisit pour son roman le motif du labyrinthe. Comme elle l'explique elle-même :

« Le XX<sup>e</sup> siècle est caractérisé comme un siècle sombre par des historiens très connus et distingués, comme par exemple Eric Hobsbawm ou Mark Mazower. Personnellement, j'ai voulu souligner ce trait caractéristique du sombre siècle d'une façon plus symbolique et littéraire. C'est pour cela que j'ai utilisé le motif du labyrinthe. »<sup>419</sup>

Tel le labyrinthe de Cnossos, notre temps nous conduit aux impasses, visibles ou invisibles, et la sortie n'est pas toujours facile à trouver. De la même façon que les impasses sont parfois visibles et parfois invisibles, notre rencontre avec eux apparaît tantôt consciente et tantôt inconsciente. La sortie du labyrinthe de Cnossos aurait été trouvée si le prisonnier avait suivi le fil d'Ariane. La sortie du labyrinthe métaphorique de notre époque serait, selon Galanaki, le retour aux racines, c'est-à-dire le retour à la naissance de l'époque contemporaine, au tout début de notre présent.

En considérant et en réfléchissant aujourd'hui, plus que jamais auparavant, sur l'aspect politique de l'Histoire, nous contribuons à sa « contemporanéisation » comme Pierre Nora l'a démontré :

« Ce qui découle d'abord de la politisation de l'Histoire, c'est sa contemporanéisation. Par "contemporanéisation", j'entends la transformation de l'Histoire en une zone sensible, tributaire des tragédies récentes du XX<sup>e</sup> »

---

<sup>418</sup> Από τη ζωή στη λογοτεχνία, σ. 122 [*De la vie à la littérature*, p. 122] (traduction personnelle).

<sup>419</sup> Cf. note de page 153 (traduction personnelle).

siècle. L'époque où les positivistes tenaient à distance l'histoire contemporaine, saturée à leur goût d'enjeux passionnels, semble aujourd'hui bien révolue. Faire de l'Histoire, c'est faire de l'histoire contemporaine. »<sup>420</sup>

Ainsi, les romanciers de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle ne pouvaient pas rester indifférents face à cette tendance moderne de la « contemporanéisation » de l'Histoire. Le présent devient lui-même historique et son traitement se lie, de plus en plus, au traitement du passé historique. La cohérence, la succession et la logique du temps sont ainsi en quête. Les écrivains intègrent sans hésitation le passé au présent, comme nous l'avons déjà démontré, mais ils n'hésitent pas non plus à faire l'inverse : intégrer le présent au passé. Plus précisément, le passé historique vu depuis l'aujourd'hui porte le poids du questionnement ultérieur aux événements racontés. L'écrivain transfère dans ses narrations concernant le passé, ses idées, les peurs et les inquiétudes de son présent.

Pierre Péju appelé à expliquer la phrase évoquée par son personnage « l'humain exterminé en masse échappe à notre compassion » (*RdlO*, p. 82) répond en analysant effectivement sa propre perception du rôle que peut jouer la littérature dans notre époque fragile :

« La littérature doit revenir sur certaines choses que ni un historien – quelles que soient sa science et sa meilleure volonté – ni un philosophe ne peuvent vraiment faire sentir. Le roman, pour moi, c'est ce qui inscrit dans notre sensibilité des valeurs humaines fondamentales. On retrouve cette idée chez le philosophe allemand Günther Anders, mari d'Hannah Arendt, grand méconnu de la philosophie : plus l'horreur est massive, moins elle est visible. J'aimerais que le roman aide à donner cette visibilité. »<sup>421</sup>

L'art romanesque donc, selon l'écrivain français, pourrait aider à donner une visibilité aux émotions refoulées, aux événements traumatisants, aux souvenirs cachés et oubliés. Plus l'horreur, la peur, la douleur sont massives, moins elles sont visibles et transparentes. Et cela peut s'avérer vrai même dans les cas où le présent n'est pas directement référé dans le roman.

Par exemple, l'autre romancier grec qui nous a intéressé dans le cadre de ce travail, Nikos Themelis, essaie de reconstruire dans ses deux romans, *Le renversement* et *La flambée*, un temps passé lointain en ne le mélangeant pas avec le présent de la narration. Ce choix ne signifie nullement que Themelis reste indifférent face au

---

<sup>420</sup> Entretien de Pierre Nora et d'Elie Barnavi avec Alexis Lacroix paru dans *Magazine Littéraire* No 477, le 1 juillet 2008, disponible sur [www.magazine-litteraire.com](http://www.magazine-litteraire.com).

<sup>421</sup> Cf. note de page 392.

présent. De la façon que nous venons de l'expliquer, il fait surgir dans sa narration du passé ses remarques du présent de manière implicite. Les sociétés qu'il reconstruit sont des sociétés multiculturelles, comme par exemple Odessa, où les Grecs coexistent en harmonie, au moins au début, avec d'autres nationalités. C'est précisément sur ce mélange des nationalités que Themelis met l'accent en ce qui concerne l'époque contemporaine en Grèce.

Comme nous l'avons déjà mentionné par rapport à Rhéa Galanaki, la nouvelle réalité multiculturelle grecque est un sujet qui inspire les artistes. Ce *melting pot* des cultures différentes que sont devenues les grandes villes grecques et surtout Athènes, offre aux romanciers une quantité d'histoires à raconter et d'histoires passées à se souvenir. L'écrivain discerne encore, à part l'intégration des étrangers et des immigrés dans la société grecque actuelle, une ouverture du peuple grec face à l'autre, à l'étranger. Il voit ainsi un changement des structures sociales, un renversement actuel. Comme le commente Themelis lui-même :

« Je crois que la réalité grecque moderne se dirige vers la construction vague d'une réalité multiculturelle et je ne dis pas cela à cause de ceux qui sont venus des pays de l'Est. Je parle d'une réalité multiculturelle dans le cadre de la société grecque elle-même. »<sup>422</sup>

En constatant donc cette ouverture de la société grecque moderne aux autres cultures, ce changement des structures traditionnelles, il fait appel à travers son œuvre littéraire aux sociétés grecques passées qui, sous des formes complètement différentes et à cause des circonstances spécifiques, vivaient également un mélange des cultures.

En dehors de cette caractéristique frappante de son époque, le romancier, à travers son regard critique d'observateur sur son temps et sur son pays, constate que finalement quelque chose n'a pas marché correctement au cours du temps. En répondant à la question de savoir si on peut considérer ces deux romans ainsi qu'un troisième, *La recherche*<sup>423</sup>, comme trois parties d'une trilogie, il explique qu'il a voulu « conclure d'une manière réaliste »<sup>424</sup> tout ce qu'il a raconté « concernant l'Hellénisme distingué grâce à ses grandes œuvres à l'époque de l'Empire Ottoman et dans les Balkans du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>425</sup> parce qu'il fallait qu'il raconte que « quelque

---

<sup>422</sup> Cf. note de page 335 (traduction personnelle).

<sup>423</sup> ΘΕΜΕΛΗΣ Νίκος, *Η αναζήτηση*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 1998 [Nikos THEMELIS, *La recherche*, Éditions Kedros, Athènes, 1998].

<sup>424</sup> Cf. note de page 335 (traduction personnelle).

<sup>425</sup> *Idem*.

chose a été corrompu à la fin »<sup>426</sup>. Ces propos de l'écrivain prouvent son intention de montrer comment le déroulement historique de la Grèce de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle a conduit inévitablement à la situation problématique actuelle du pays.

Themelis, en considérant le passage d'un siècle à l'autre (du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup>) comme un temps particulièrement critique pour la Grèce, démontre le parallélisme avec son propre temps qu'il croit être également transitif. Comme il le décrit lui-même en répondant à la question de savoir si son œuvre constitue une projection de l'hier sur l'aujourd'hui :

« La projection est faite de manière automatique, soit je le veux, soit je ne le veux pas. Les associations sont inévitables tant qu'il y a des similarités entre ce monde d'autrefois et le monde actuel. Deux mondes en transition d'hier au maintenant, deux mondes pleins de recherches et de renversements, avec des dilemmes du même genre et des quêtes similaires. La "recherche" et le "renversement" sont encore aujourd'hui pour quelques uns des notions-clés pour l'itinéraire de leur vie personnelle, pour l'itinéraire de la collectivité à laquelle ils se sentent appartenir. »<sup>427</sup>

La perception du présent de la part de Themelis est donc marquée par un sentiment de déception, par la prise de conscience de la trajectoire décadente de ce pays qui a tant souffert au cours de son Histoire récente et qui n'a jamais réussi à sortir de ses labyrinthes, comme l'ajouterait Galanaki. Ce sentiment de déception ou, autrement dit, d'une certaine amertume, est largement commun à la littérature grecque moderne. Si, en ce qui concerne la littérature européenne autre que la grecque, nous avons montré que le sentiment dominant, de la part des différents romanciers, est celui de la confusion et de l'absurdité, en ce qui concerne la littérature grecque nous concluons que la base de toute création littéraire qui inclut le passé historique dans son corpus est précisément cette déception, ce découragement et même un sentiment de résignation.

Tous ces sentiments, négatifs et souvent désespérants, en combinaison avec la recherche perpétuelle par le peuple grec de son identité nationale, comme nous allons le démontrer plus en profondeur dans les chapitres suivants, tracent le portrait de la société grecque actuelle telle que la perçoivent les romanciers et tentent de l'expliquer par leurs propres moyens. Comme un philosophe grec moderne le commenterait :

---

<sup>426</sup> *Idem.*

<sup>427</sup> Cf. note de page 205 (traduction personnelle).

« Cela fait cent cinquante ans que nous Néohellènes<sup>428</sup>, nous ne ressemblons à rien : ni aux descendants directs des Grecs anciens ni aux Européens modernes, mais à un peuple qui imite des fois les uns et des fois les autres. »<sup>429</sup>

Comme nous le remarquons dans les trois romans grecs de notre corpus, le recours au passé historique de la Grèce antique serait sans doute un moyen d'ôter cette confusion identitaire aux Néohellènes. Dans *Le siècle des Labyrinthes* le héros du début du roman cherche le labyrinthe ancien de Cnossos, dans *Le renversement* les compatriotes grecs d'Odessa cherchent leurs racines dans l'Antiquité et dans *La flambée*, la confusion des personnages entre la glorieuse Histoire ancienne et leur époque est omniprésente. Les romanciers ne pouvaient donc pas rester indifférents face à cette recherche du passé qui vise à établir une continuité historique sans failles entre Homère et les Grecs d'aujourd'hui, qui pourrait reconforter un peuple paraissant aujourd'hui plus affaibli culturellement que jamais. Ce peuple alors :

« Incapable de donner à son présent une valeur positive, incapable d'une renaissance forte et solide, il aime être bercé par le rêve d'un lien direct avec les valeurs des ancêtres. »<sup>430</sup>

Cette recherche d'identité et la confusion provoquée une fois qu'on la trouve, ne pourraient donc pas être ignorées par l'écrivain contemporain. Par la suite, de son côté, il cherche ses sources dans le passé historique. Expliquer le présent via le passé apparaît être l'idée principale. Comment est-on vraiment conduit vers circonstances actuelles ? Telle est la question dominante à laquelle les écrivains tentent de répondre. Les écrivains grecs que nous avons présentés ici le font en reconstruisant un monde perdu. Leur référence au présent n'est pas explicite dans le sens où la narration, comme nous l'avons commenté précédemment, n'arrive pas au temps actuel ; elle s'arrête à un temps passé, à une époque terminée.

En revanche, dans les romans européens, les romanciers n'hésitent pas à intégrer le présent dans la narration de manière explicite. Ainsi, le personnage central de Schlink est un homme de notre temps qui effectue son retour dans le passé ; celui de Péju vit jusqu'à un temps futur que nous n'avons pas encore vécu ; Geiger se réfère constamment à une période de 2001 depuis laquelle il se questionne sur le passé ; et

---

<sup>428</sup> Les Grecs sont souvent caractérisés en tant que *néohellènes* après la libération de l'Empire Ottoman, c'est-à-dire du temps de la fondation du nouvel état grec en 1830.

<sup>429</sup> *Αλφαβητάρι του Νεοέλληνα*, σ. 136 [*L'abécédaire du Grec moderne*, p. 136] (traduction personnelle).

<sup>430</sup> PROGUIDIS Lakis, *La Conquête du Roman*, De Papadiamantis à Boccace, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1997, p. 219.

Fois fait presque directement une comparaison entre une génération passée et une génération actuelle. Donc dans le cas de ces romanciers, le regard contemporain sur le passé est évident et non pas supposé comme dans le cas des romanciers grecs.

Dans une interview que Marcello Fois a donnée sur un autre roman que *GAP*, il explique comment la perte de la mémoire peut inévitablement conduire à l'acceptation d'une fatalité qui permet aux peuples d'être facilement manipulés. Il démontre ainsi ouvertement sa conviction que la mémoire du passé pourrait nous sauver et nous protéger des périls du présent :

« Plus les sociétés perdent la mémoire et plus la superstition du destin est possible et présente. Ils ont oublié, ils ont refoulé... on accepte le destin lorsqu'on n'arrive pas à expliquer. Mais le destin n'existe que pour ceux qui l'exploitent afin d'obtenir ce qu'ils ne pourraient pas obtenir autrement. Comment sinon convaincre des gens à partir à la guerre se faire massacrer ? Comment accepteraient-ils le paradoxe des "soldats de paix" ? Je parle de la guerre car c'est un thème auquel je suis particulièrement sensible. »<sup>431</sup>

Pour Fois qui croit qu'« il n'y a rien de pire que d'oublier les choses »<sup>432</sup>, ce mélange des personnages venant du passé avec des personnages vivants au présent qu'il construit dans *GAP* est largement significatif. À la question posée si la tâche du romancier devrait être de lutter contre l'oubli, il n'hésite pas à répondre :

« C'est le travail de l'écrivain, mais pas seulement : c'est celui de l'intellectuel au sens large. La mission du philosophe, du peintre ou du poète, c'est d'aider à la construction d'un sens critique. La période actuelle est terrible, car je ne vois pas beaucoup d'intellectuels qui se sentent concernés. »<sup>433</sup>

Il souligne également à propos de sa tournure, au moins en apparence, vers le genre historique :

« Je pense que le roman historique permet de parler du contemporain, c'est même plus facile de le faire par ce biais. Nous ne sommes pas journalistes, nous avons le devoir d'écrire d'une façon artistique. C'est très important de trouver la voie pour raconter une chose contemporaine, mais dans un cadre historique, au moins en apparence. »<sup>434</sup>

Alors explicite ou implicite, le questionnement sur le présent et sur le rôle du passé reste l'axe autour duquel tourne la narration littéraire. Fois ajoute de manière décisive dans le cadre de la même interview :

---

<sup>431</sup> Entretien de Marcello Fois avec Stefano Palombari, le 24 octobre 2008, disponible sur <http://italopolis.italieparis.net>.

<sup>432</sup> Entretien de Marcello Fois avec Mikael Demets, octobre 2008, disponible sur [www.evene.fr](http://www.evene.fr).

<sup>433</sup> *Idem*.

<sup>434</sup> *Idem*.

« La littérature contemporaine italienne a pour objectif de reprendre l’histoire italienne, car si nous ne connaissons pas notre histoire, nous ne nous connaissons pas. »<sup>435</sup>

Pour nous connaître nous-mêmes nous devons avant tout connaître notre histoire : un cliché de notre époque qui contient pourtant une vérité profonde. Donc le besoin d’expliquer et de comprendre les raisons pour lesquelles notre monde présente aujourd’hui cette image souvent décourageante et de trouver notre propre place face à cette situation, constitue finalement le fil conducteur de ces romans. Nous lisons dans un article écrit par rapport à *Tout va bien* d’Arno Geiger :

« Et s’il fallait une dernière raison de lire *Tout va bien*, on la trouverait certainement dans sa propension à faire revivre sous nos yeux ce “Monde d’hier” dont parlait Stefan Zweig dans son roman éponyme. Une époque révolue que présentifie le roman de Geiger en mettant l’accent sur la fracture, c’est-à-dire sur ce moment-clé où la grandeur patricienne de l’empire austro-hongrois vole en éclat pour laisser place à un espace du trauma et de la dérégulation qui est celui d’après 1945. Il s’agit bien ici de raconter le processus de désenchantement d’un monde qui est au bord de l’abîme, de procéder à une radiographie et de sonder le gouffre - bref, de dire les nombreux changements qui agitent une Autriche tourmentée. À commencer par l’invasion du pays par les troupes allemandes : l’Anschluss comme un cataclysme, et avec lui le glas des dernières espérances [...]. »<sup>436</sup>

Raconter le processus de désenchantement d’un monde et ainsi mieux comprendre les bases sur lesquelles est fondé l’état autrichien actuel semble être l’arrière-pensée de l’écrivain. Cette pensée nous fait revenir à la notion de la *contemporanéisation* de l’Histoire telle que Pierre Nora l’a décrite pour démontrer la tendance de la politisation de l’Histoire aujourd’hui puisqu’elle inclut le présent. Faire de l’Histoire actuellement signifie faire de l’Histoire politique en particulier, c’est-à-dire que c’est depuis le maintenant que l’hier nous intéresse et nous concerne. Comme Françoise Proust le commenterait :

« Traiter l’histoire “de manière historique”, c’est la considérer à la manière de l’historien ou du philosophe de l’historial. La traiter “de manière politique”, c’est la considérer du point de vue de l’*actuel*. L’histoire n’est pas la mémoire, la conservation ou l’archive, et la tendance, en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, à identifier l’histoire et la mémoire est bien le signe que notre époque, conservatrice, ne rêve que d’un *statu quo*, qu’elle ne désire plus que quoi que ce soit *arrive* et ouvre une autre histoire. Or l’histoire, si ce terme a un sens, est une *histoire du présent*, et, en ce sens, une histoire politique. »<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> *Idem*.

<sup>436</sup> Cf. note de page 359.

<sup>437</sup> *L’histoire à contretemps*, p. 45.



Considérer donc l'Histoire du point de vue de l'actuel est précisément ce qui intéresse les romanciers qui nous préoccupent dans ce travail et c'est précisément ce que nous pouvons lire finalement, derrière les mots écrits dans ses œuvres. Nous pourrions conclure que la littérature prend ainsi aujourd'hui un rôle spécifique, un rôle politique même : elle apparaît comme un moyen important de compréhension et d'interprétation du monde actuel et c'est en tant que tel que la reçoivent et la servent les artistes.

ii) *Réception littéraire de l'écrivain par rapport à ses propres vécus.*

Dans le chapitre précédent nous avons tenté de montrer comment la façon dont un écrivain reçoit la littérature dépend largement de la façon dont il perçoit son époque, le temps qu'il vit. Et nous avons été conduits à une conclusion généralement commune pour tous les écrivains nous intéressant : ils traduisent, telle une langue étrangère, leur présent à l'aide du passé historique. Ce qui différencie peut être un peu, ou même beaucoup, un écrivain d'un autre est précisément ses propres expériences vécues au cours de sa vie dans ce monde ou encore ses propres souvenirs hérités par sa famille, son entourage social et son pays de naissance.

La littérature joue ainsi un rôle supplémentaire, elle devient le moyen d'expression du monde intime de l'écrivain, de ses propres peurs, inquiétudes et, en général, de toutes ses émotions personnelles ressenties au cours de son existence. En lisant un roman, nous pouvons souvent tirer des conclusions concernant les informations biographiques qu'il peut nous fournir sur son auteur. Le choix des sujets traités, des lieux d'action ou même des personnages romanesques reflète très fréquemment les expériences vécues par l'écrivain ou ses propres histoires familiales vécues ou racontées à lui.

Prenons par exemple Rhéa Galanaki, la romancière crétoise qui n'hésite pas à admettre que son roman *Le siècle de Labyrinthes* contient une abondance de vécu personnel et apparaît être intimement lié à ses propres représentations de la vie :

« [...] je souligne [...] que je suis née et j'ai vécu en Crète jusqu'à l'âge de dix-huit ans, que je suis partie à Athènes pour faire mes études. C'est-à-dire que j'ai vécu dans un lieu particulier, marqué par ses propres traditions caractéristiques qui coexistaient avec l'entourage urbain de ma famille, un lieu

que j'ai nié à dix-huit ans pour le rencontrer de nouveau, une vingtaine d'années plus tard, en tant qu'écrivain cette fois. »<sup>438</sup>

Son lieu de naissance, son enfance et sa jeunesse reviennent à l'esprit de l'écrivain grâce à son écriture littéraire. Son statut d'écrivain lui permet de revivre ses souvenirs d'autrefois et même ceux qui lui ont été racontés pendant son séjour sur l'île. Il lui permet encore de parler du passé de son pays et d'utiliser dans le cadre de la *fictionalisation* de ses histoires tous les mythes et les non-dits de ce lieu historiquement chargé pour la Grèce toute entière. Elle ajoute donc dans une interview donnée par rapport à ce roman en particulier :

« La Crète, qui est vraiment identifiée depuis très longtemps au labyrinthe, est mon pays d'origine ; Cnossos est juste à côté d'Héraklion, la ville où je suis née et où j'ai grandi. En écrivant donc un livre sur mon pays au XX<sup>e</sup> siècle, un livre sur ma ville natale, je ne pouvais pas ne pas me référer au passé archéologique et mythologique de la Crète à travers un moyen particulier en donnant ainsi un sens au siècle qui vient de passer. »<sup>439</sup>

Et le motif du labyrinthe, omniprésent dans le roman de Galanaki comme nous l'avons déjà montré plusieurs fois, fait indubitablement partie de cette archéologie et mythologie de l'île. Il s'agit d'un lieu mythologique à côté duquel la romancière a longtemps vécu et cela explique sa présence perpétuelle dans son œuvre :

« J'inclus le labyrinthe dans tout ; il y a le labyrinthe des relations personnelles, le labyrinthe de l'histoire, mais il y a en même temps le labyrinthe des choses plus petites et quotidiennes, le labyrinthe de l'amour, des lettres et de l'écriture, le labyrinthe d'un résistant vaincu, mais encore le labyrinthe de la ville natale, du lieu natal et plus précisément de la ville d'Héraklion, d'une ville qui maintient et démontre jusqu'à aujourd'hui son réseau vénitien [...], d'une ville qui fut murée en plusieurs petites ruelles. »<sup>440</sup>

Nous constatons donc que le motif principal du roman, qui fait partie de son titre aussi, a toujours été un motif de référence dans la vie de la romancière. C'est à l'aide de ce motif qu'elle interprète le XX<sup>e</sup> siècle et qu'elle noue son intrigue romanesque. C'est par l'intermédiaire de ce motif donc qu'elle réussit à fictionaliser la réalité.

Mise à part l'origine qui joue un rôle décisif, comme dans le cas de Galanaki, sur le choix des sujets de *fictionalisation*, ce qui détermine également la création littéraire apparaît être le domaine d'intérêt du romancier en dehors de la littérature.

---

<sup>438</sup> Cf. note de page 379 (traduction personnelle).

<sup>439</sup> Cf. note de page 153 (traduction personnelle).

<sup>440</sup> *Idem*.

Plus précisément, Galanaki a fait des études d'Histoire et d'Archéologie et cela devient évident à travers ses œuvres littéraires et notamment celle qui nous intéresse ici. Sa qualité d'historienne et d'archéologue prouve son intérêt profond concernant ces champs de connaissance et l'aide à intégrer de manière efficace et significative le passé historique dans son écriture. Et, comme elle l'avoue elle-même, ce ne sont pas tant ses études qui ont compté dans sa relation avec l'Histoire que sa propre obsession de la recherche historique et de découvertes archéologiques :

« L'Histoire je l'ai nullement étudiée à l'Université ; je ne me souviens que d'un ou deux professeurs importants puisque juste après la dictature s'est installée et tout cela s'est arrêté. Cependant, la sensation de l'Histoire, je l'ai à cause de deux faits : premièrement, à cause de mon père qui fut largement politisé, défenseur de Venizélos à Héraklion et, deuxièmement, parce que moi-même en tant qu'étudiante de gauche pendant la dictature, j'ai eu ma propre opinion face aux événements en me rendant compte que tout cela constituait de l'histoire. »<sup>441</sup>

Ce sont donc plutôt ses propres vécus qui l'ont sensibilisée à la connaissance historique que ses études à l'Université. C'est la vie elle-même qui lui a montré son chemin et non l'approche scientifique et théorique de l'éducation. C'est l'histoire de sa famille, de ses proches qui l'a influencée dans ses intérêts beaucoup plus que ses professeurs à l'université et ses lectures. Ainsi, nous ne sommes pas étonnés quand nous trouvons dans son œuvre littéraire des références à sa famille et à ses propres expériences. Dans *Le siècle des Labyrinthes*, nous lisons :

« Ainsi, en compagnie des quelques médecins d'Héraklion, [...] qui étaient accompagnés de leurs épouses et du docteur Emmanuel Galanakis qui n'était pas marié, Andreas Papaoulakis a voyagé sur mer [...]. » (*SdL*, p. 207-208) et encore « deux camions [...] qui appartenaient au docteur Galanakis d'Héraklion [...]. » (*SdL*, p. 220)

La romancière intègre donc dans sa narration, en tant que personnage d'arrière-plan, son propre père grâce auquel, comme elle l'avoue elle-même dans la citation précédente, elle possède cette sensation de l'Histoire qui a profondément marqué son œuvre. Dans son livre *Roi ou soldat ?*, une collection d'essais que nous avons déjà mentionnée plusieurs fois, elle explique comment, pour elle, les histoires familiales ont construit son pays d'origine et son Histoire :

« Mon père Emmanuel, médecin, érudit et défenseur du parti de Venizélos, qui a vécu à Héraklion de Crète, se souvenait de Lassithi comme de la terre de ses

---

<sup>441</sup> *Idem.*

ancêtres. Pour ce lieu il avait son propre “désir de *nostos*”<sup>442</sup>. Lassithi s’est construit en moi plutôt grâce aux discours que j’entendais dans notre maison à propos de ce lieu qu’à mes propres souvenirs – je me souviens encore de nos voyages familiaux là-bas quand j’étais enfant. / La relation avec mon père, avec mon propre désir de *nostos*. »<sup>443</sup>

Nous concluons, grâce à sa propre confession, que l’histoire personnelle de son père et ses propres aventures en Crète ont indubitablement eu un impact considérable sur la romancière. À travers son œuvre elle n’a donc pas uniquement tenté de raconter le passé historique de son pays et ainsi d’interpréter son présent, mais elle a également voulu dévoiler sa propre histoire familiale. De ce point de vue, la littérature est reçue par notre écrivain, Galanaki en l’occurrence, en tant que moyen de raconter et faire revivre une histoire personnelle même si cela est effectué de manière plus ou moins implicite.

La création littéraire peut donc servir de passage au besoin d’extériorisation des vécus personnels, du monde intime de l’artiste, de manière souvent cachée et bien protégée dans le sens où il faut connaître des informations biographiques de l’écrivain ou ses écrits en général pour discerner dans son œuvre les références personnelles. Quand par exemple Marcello Fois en se référant à *GAP* écrit qu’il s’agit d’un hommage à la terre de sa femme, il nous fait comprendre qu’il a créé ce roman conduit par une intention entièrement personnelle :

« *GAP* est un hommage à la terre de ma femme, si éloignée de la mienne qu’elle m’avait semblée dépourvue de l’ésotérisme qui m’attire tant sur le plan littéraire. Je me trompais. C’est ainsi que j’ai écrit *GAP*. »<sup>444</sup>

Si énigmatique que ce commentaire puisse paraître, dans le sens où il ne nous explique pas avec clarté quelle est la terre natale de sa femme et quel rapport elle peut avoir avec l’histoire racontée dans le roman, il nous révèle pourtant la source d’inspiration de son écriture qui fut cette volonté de l’écrivain de rendre hommage à un certain lieu qui l’intéresse personnellement. Comme il l’avoue lui-même, ce qui l’attire sur le plan littéraire est l’ésotérisme, c’est-à-dire ces puissances précieusement cachées et réservées à une certaine « élite » qui a les clefs pour les déchiffrer. Fois cherche le mystère et cela se reflète pendant la lecture dans son roman particulièrement exigeant. Le brouillard qui couvre de manière persistante toute la narration convient parfaitement à cette disposition du romancier.

<sup>442</sup> Mot grec qui signifie le retour au pays de naissance.

<sup>443</sup> *Βασιλεύς ή στρατιώτης*; σ. 16-17 [*Roi ou soldat ?*, p. 16-17] (traduction personnelle).

<sup>444</sup> Extrait du commentaire de Marcello Fois sur la couverture de son roman.

Ainsi, notre remarque du chapitre précédent sur sa conception chaotique de la réalité contemporaine comme preuve de la façon dont Fois contemple le présent via le passé, obtient maintenant un aspect supplémentaire : c'est son propre regard sur l'existence et son origine en tant qu'italien de Sardaigne. N'oublions pas que dans d'autres romans qu'il a écrit, dont la majorité renvoi plutôt au polar, genre littéraire où le mystère tant aimé par Fois constitue l'ingrédient indispensable de la narration, il fait référence à la Sardaigne, son île natale. Les vécus personnels et les histoires racontées concernant son lieu d'origine ont marqué son œuvre de la même façon que dans le cas de *GAP* il choisit de mettre en scène le lieu d'origine de sa femme. Il est donc évident que le vécu personnel, en tant que notion générale, le préoccupe profondément et sa création littéraire sert d'issue à sa recherche, pas uniquement du passé historique et du présent de son pays, mais également de sa propre vie individuelle.

Nous lisons à propos de cela dans une étude concernant le roman français contemporain :

« La graphomanie de nombreux romanciers révèle cette peur pathologique et inavouée. L'écriture devient pour eux synonyme de vie dans un univers qui méprise celle-ci ; et le roman l'expression de la vitalité de l'imagination et d'une survie par-delà les tribulations sanglantes de l'histoire et le quotidien à la fois sinistre et périssable : peut-être est-ce aussi une réponse mal maîtrisée à la fameuse question : "*Peut-on encore écrire après Auschwitz ?*". »<sup>445</sup>

La réponse donc serait que non seulement on peut encore écrire après Auschwitz mais on a absolument besoin de le faire. Le romancier qui ose dire ce qui ne peut pas être dit, ce que les autres préfèrent cacher, refouler ou oublier, fait un choix qui engendre un certain sentiment de salut. L'écriture devient une façon de vivre ou le moyen de survivre dans un monde chaotique et malhonnête face à son passé historique.

De la même façon, notre romancier Allemand Bernhard Schlink intègre ses vécus personnels à son roman et trouve ainsi une issue à ses propres impasses. Donc, mis à part son intérêt réel pour le présent de son pays et pour le sentiment d'une culpabilité collective que ses compatriotes éprouvent face à leur passé, il exprime à travers son écriture sa propre culpabilité, ses propres inquiétudes et ses sentiments en

---

<sup>445</sup> SALGAS Jean-Pierre, NADAUD Alain, SCHMIDT Joël, *Roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, Direction générale des Relations culturelles, scientifiques et techniques, Sous-direction de la Politique du livre et des bibliothèques, Paris, 1997, p. 122.

tant qu'un écrivain allemand du XIX<sup>e</sup> siècle. Professeur du droit lui-même, comme le devient son personnage principal Peter dans *Le retour* et comme l'est également le père disparu de ce personnage, et chercheur du rôle du droit aux tribus primitives, il connaît très bien ce que signifie la culpabilité collective et ce que veut dire le fait d'assumer le crime d'autrui. Interrogé sur sa propre histoire familiale et son rapport à ce passé coupable de son pays, il répond :

« En effet, mon père était professeur de théologie et membre de la très antinazie Église confessionnelle. Mais grandir dans l'Allemagne de l'après-guerre a été une expérience étrange. Comme si les secrets empoisonnés du passé étaient cadencés quelque part, hors de portée des enfants et que, comme dans *Le Retour*, seule la mère en détenait les clés. De temps en temps surgissaient des bribes de vérité. Un professeur que j'admirais particulièrement parce qu'il avait su me transmettre son amour de la langue anglaise avait été un officier SS. On avait vu son tatouage. Les rumeurs les plus terribles couraient sur son compte. »<sup>446</sup>

En lisant ces mots de Schlink nous imaginons l'absurdité qu'on ressentirait dans une situation pareille. Sympathiser sincèrement avec une certaine personne et découvrir, par la suite, qu'il fut quelqu'un d'horrible, un participant d'un crime indescriptible peut constituer un véritable choc. C'est comme si, en admettant notre admiration pour cette personne, pour des raisons autres bien sûr que sa participation au crime, nous adoptions une partie de sa faute. Schlink continue :

« Plus tard, quand j'étais étudiant, je me suis engagé à l'usine pour gagner un peu d'argent. Je faisais partie de l'équipe de nuit qui travaillait de 6 heures du soir à 6 heures du matin. Entre 2 et 5 heures du matin, les ouvriers se mettaient à parler. Certains avaient vécu en Roumanie ou dans des zones de peuplement allemand où ils avaient été enrôlés dans la SS ou la Wehrmacht. Ce fut une expérience cruciale car j'avais pour eux une véritable affection. Et ces hommes que je côtoyais, que je trouvais sincèrement sympathiques, je les entendais dans le même temps faire le récit des atrocités qu'ils avaient commises. »<sup>447</sup>

Comment trouver un équilibre entre le sentiment d'affection qu'on peut ressentir pour quelqu'un qu'on fréquente et le sentiment de répulsion que provoquent les atrocités qu'il a commises ? Il s'agit sans doute d'une situation troublante, où des relations humaines se créent sur la base d'un espace indicible entre les participants. Comment ne pas être émotionnellement confus face à cette réalité cruelle et

---

<sup>446</sup> Cf. note de page 271.

<sup>447</sup> *Idem.*

inflexible ? Comme l'écrivain le décrit lui-même en ajoutant d'autres expériences qu'il a vécues et en démontrant leur rapport avec son roman de référence :

« Tout le dilemme tourne autour des notions d'amour et de condamnation, d'admiration et de dégoût. Dans *Le Retour*, l'ambivalence des sentiments du narrateur est emblématique de ce que peut ressentir toute une génération d'intellectuels à propos d'Heidegger ou de Carl Schmitt. Moi-même, j'ai grandi avec des professeurs comme ça. À l'époque, j'ai rencontré Carl Schmitt lors de séminaires et fait personnellement l'expérience de cette déchirure – d'un côté, l'admiration pour l'intelligence du propos, de l'autre, la conscience claire de ce qu'il avait de répugnant. Aujourd'hui, je vous avoue que je ne m'y intéresse plus du tout, mais je vois bien quelle fascination il exerce encore auprès de certains groupes d'intellectuels allemands. »<sup>448</sup>

Même si aujourd'hui il ne se laisse plus influencer par cette ambivalence de sentiments tant ressentie pendant sa vie, il souhaite l'exprimer à travers son œuvre littéraire. Ce sentiment de déchirure entre l'admiration et la répulsion envers la même personne constitue un vécu réel de Schlink et, en tant que tel, il est omniprésent dans son roman. Finalement, la quête dans laquelle se sont engagés lui-même, ses personnages ainsi que son pays entier, c'est l'apaisement que peut fournir un retour à l'innocence.

Se rendre compte de la relativité de quelques notions que normalement nous avons tendance à considérer comme absolues, notions telles que le bien et le mal, constituerait peut-être un progrès qui nous rapprocherait davantage de cette innocence et de la tranquillité tant désirée qu'elle implique. C'est cela précisément que l'écrivain répond à ceux qui lui reprochent d'être prêt à pardonner à ceux qui ne doivent pas être pardonnés :

« Si le bien et le mal étaient clairement dissociables, si les nazis avaient été des monstres, il n'y aurait pas de problème. Le monde serait intelligible. C'est précisément parce qu'ils n'étaient pas *que* des monstres que ce qui s'est passé reste pour nous opaque et angoissant. »<sup>449</sup>

Schlink ne pourrait pas être plus clair : s'il y avait des notions qui porteraient des significations absolues, tout serait beaucoup plus facilement déchiffré, le monde serait tout simplement intelligible. L'angoisse et la confusion que nous ressentons face aux notions du bien et du mal, comme nous allons également l'analyser dans le chapitre suivant à travers le point de vue du lecteur et sa propre réception de la

---

<sup>448</sup> *Idem.*

<sup>449</sup> *Idem.*

littérature, démontrent de manière explicite la difficulté très fréquente d'en faire la dissociation.

En décrivant ce point, il nous vient à l'esprit un roman d'Eric-Emmanuel Schmitt qui a suscité nombre de réactions, discussions et méfiance. Nous faisons référence bien sûr au roman *La part de l'autre* où l'écrivain tente de présenter la vie imaginaire d'Adolphe Hitler s'il avait été admis par l'École des Beaux-arts de Vienne. Schmitt écrit donc deux histoires parallèles : une réelle (la vraie vie d'Hitler) et une imaginaire (Hitler en tant que peintre accompli). Il essaie donc de prouver qu'un bon Hitler pourrait être également possible et que même dans sa méchanceté et les atrocités qu'il a commises, il avait un côté humain. Le roman de Schmitt constituait donc un projet dangereux au moment de sa conception et au cours de son écriture. Mais pour l'écrivain le risque valait le coup puisque son but était précisément de montrer comment ce que nous considérons comme mal et que nous évitons même de reproduire peut avoir des dimensions variables. Lisons la fin du roman où Schmitt explique comment un épisode de son enfance – il a vu Hitler au cinéma, ses actes l'on choqué et son père lui a expliqué qu'«un homme est fait de choix et de circonstances»<sup>450</sup> – l'a stigmatisé pour toujours :

« Depuis ce jour, les nuits de l'enfant sont difficiles, et ses journées encore plus. Il veut comprendre. Comprendre que le monstre n'est pas un être différent de lui, hors de l'humanité, mais un être comme lui qui prend des décisions différentes. [...] L'enfant, c'était l'auteur du livre. / Je ne suis pas juif, je ne suis pas allemand, je ne suis pas japonais et je suis né plus tard ; mais Auschwitz, la destruction de Berlin et le feu d'Hiroshima font désormais partie de ma vie. »<sup>451</sup>

Les mots de l'écrivain sont caractéristiques de ce que nous avons déjà mentionné plusieurs fois : les événements que nous n'avons pas vécus font partie de notre vie, ils vivent en nous, ils constituent notre héritage. Mais, dans sa volonté de s'expliquer sur ce roman énigmatique et de répondre à tous ceux qui ont tenté de l'empêcher de l'écrire et qui lui conseillaient d'abandonner ce projet le romancier met l'accent ailleurs :

« L'erreur que l'on commet avec Hitler vient de ce qu'on le prend pour un individu exceptionnel, un monstre hors norme, un barbare sans équivalent. Or, c'est un être banal. Banal comme le mal. Banal comme toi et moi. [...] Qui peut se croire définitivement à l'abri ? À l'abri d'un raisonnement faux, du

---

<sup>450</sup> SCHMITT Eric-Emmanuel, *La part de l'autre*, Éditions Albin Michel, coll. Le Livre de Poche, Paris, 2001, p. 473.

<sup>451</sup> *Idem.*



simplisme, de l'entêtement ou du mal infligé au nom de ce qu'on croit le bien ? »<sup>452</sup>

Le but n'est bien sûr pas de justifier Hitler ou de présenter son comportement et ses décisions comme raisonnables, mais de montrer la fragilité humaine. De plus, le fait de charger tout le mal sur une personne en particulier et de le considérer comme le seul coupable, nous aide à nous déculpabiliser nous-mêmes. Ainsi libérés de toute culpabilité, au moins à un niveau superficiel, nous pouvons facilement ne pas nous sentir concernés par le poids historique de certaines circonstances et événements. En réfléchissant ainsi il est plus facile d'oublier, de refouler et de mettre de côté une réalité comme si elle n'avait jamais existé. Schmitt ajoute :

« Bien-sûr, Hitler s'est conduit comme un salaud et a autorisé des millions de gens à se comporter en salauds, bien-sûr, il demeure un criminel impardonnable, bien-sûr je le hais, je le vomis, je l'exècre, mais je ne peux pas l'expulser de l'humanité. Si c'est un homme, c'est mon prochain, pas mon lointain. »<sup>453</sup>

C'est avec cette pensée profondément philosophique que Schmitt nous invite avec son livre à nous rendre compte de la part de l'autre. Cette approche de l'autre et cet effort pour comprendre, pas pour justifier mais pour déchiffrer, nous renvoie aux personnages de Schlink et de Péju et à leur choix d'insuffler la vie et de donner la parole aux « criminels » de l'Histoire en parallèle de ses victimes. Les romanciers donc, en exerçant leur art, réussissent à extérioriser d'une manière plus ou moins directe leur monde intérieur, leurs propres pensées, peurs, inquiétudes, refoulements ou convictions personnelles. Ils possèdent entre leurs mains un outil puissant qui leur permet de dire ce qui ne pourrait pas être dit autrement mais qui insiste pour que ce soit enfin dit. Ainsi Blanchot décrit le processus de l'écriture dans son œuvre *L'espace littéraire* :

« Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, – et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence. J'apporte à cette parole incessante la décision, l'autorité de mon silence propre. Je rends *sensible*, par ma médiation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide. »<sup>454</sup>

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>454</sup> BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1955, p. 21.

C'est le son du silence, si contradictoire que cela puisse paraître, que nous entendons en lisant un roman. Donc, c'est ce silence que le romancier traduit en mots écrits, c'est-à-dire son monde intime construit par ses expériences vécues et son propre passé qui reste toujours vivant en lui. Il cherche donc constamment l'issue du labyrinthe qu'est la conscience, pour nous rappeler encore une fois le motif si symbolique de notre romancière Rhéa Galanaki. L'histoire personnelle de chacun, les souvenirs de sa famille, de son enfance, de son adolescence et même de sa vie d'adulte, sont silencieusement présents au cours de l'action qu'il effectue et précisément dans toute action artistique.

C'est ce que nous rencontrons également dans le cas du roman de Pierre Péju. Dans *Le rire de l'ogre*, tout au début, l'écrivain fait visiter l'Allemagne à son personnage, à l'âge fragile de l'adolescence, pour les vacances d'été. Nous lisons qu'il rend visite à un ami avec lequel il correspondait. Cela évoque directement, comme Péju l'avoue d'ailleurs lui-même, sa propre expérience de jeunesse :

« Alors que j'étais un peu plus jeune que mon personnage, je suis allé en Allemagne où j'ai séjourné seul dans une famille. Cela se faisait moyennement à l'époque. J'ai eu des impressions qui m'ont marqué à vie. Elles étaient doubles. D'un côté, une espèce de perfection, des forêts magnifiques, des maisons qui ressemblent à des jouets, un grand respect des traditions. Et, simultanément, un très grand malaise dû à la présence de la guerre, pas très lointaine, que l'on dissimule, que l'on tait. J'avais alors l'impression que l'on me cachait des choses, et qu'eux-mêmes se cachaient des choses. »<sup>455</sup>

Nous remarquons donc que ce sentiment troublant que ressent Paul – cette confusion entre une admiration quant aux paysages qu'il rencontre lors de son voyage à Kehlstein, le lac dans la forêt, les plaines, et un malaise profond puisque les traces de la guerre sont omniprésentes et, de plus, domine dans les esprits des gens et dans leurs cœurs un non-dit bien refoulé et caché – a été également éprouvé autrefois par Péju. C'est donc un vécu qu'il possède, qu'il connaît parfaitement et pour lequel il ressent le besoin de partager avec ses lecteurs. Dans la suite de la même interview, il raconte un événement qui l'a stigmatisé et lui a révélé comment le non-dit peut surgir à la surface et définir les relations humaines :

« Je me souviens d'un épisode terrible : sur un court de tennis, la famille de mon correspondant me présente un homme qui joue régulièrement avec eux. Cet homme se détourne, refuse de me saluer et me dit : “Je ne serre jamais la main d'un Français.” J'apprends après qu'il avait été officier nazi. Les parents

---

<sup>455</sup> Cf. note de page 392.

étaient gênés, bien qu'ayant eux-mêmes été dans la Wehrmacht. »<sup>456</sup>

Cet épisode nous ramène aux propos de Schlink. La famille jouait régulièrement au tennis avec un ex-officier nazi, elle maintenait donc une certaine relation avec un homme qui représentait le mal pour leur pays et pour tout le monde, de la même façon que Schlink fréquentait des ouvriers qui avaient autrefois participé au crime du nazisme en Allemagne. La relativité de la notion du mal et notre difficulté, presque incapacité, à dissocier le bien du mal nous empêchent encore une fois de tirer des conclusions absolues sur sa présence. De cet épisode frappant de la jeunesse de Péju, surgit encore le sentiment de culpabilité des vaincus de la Seconde Guerre mondiale, tel que Schlink l'a également décrit. Les parents du correspondant de Péju se sont sentis gênés par l'événement, même s'ils furent autrefois eux-mêmes dans la Wehrmacht. La réaction de leur partenaire de tennis les blesse, les gêne précisément parce qu'elle réveille des cauchemars du passé, d'un temps qu'ils préfèrent oublier afin de ne plus s'en sentir coupables.

Un autre vécu personnel de Péju, ou plutôt une sensation intime qu'il éprouve et qu'il intègre dans son roman, est son rapport aux paysages montagneux et le rapprochement avec son propre soi qu'il réussit grâce à eux. Le contact avec la montagne est d'une importance majeure pour l'écrivain puisqu'elle constitue un lieu presque spirituel où il est confronté à lui-même de la même manière que le ressent Paul lors de son installation dans le Vercors. Laissons alors les propos de Péju parler pour lui :

« La montagne, pour moi, c'est un lieu mental. Elle figure la dimension sensuelle des choses. Avec elle, on n'est plus simplement dans les idées. La moyenne montagne, comme lieu sauvage où l'on marche, est l'endroit où le corps est confronté à lui-même. Or, un corps confronté à lui-même n'est pas confronté qu'à du corps, mais à quelque chose de l'ordre du spirituel. »<sup>457</sup>

Ce n'est pas par hasard donc qu'il choisit la montagne du Vercors comme le lieu ultime pour Paul, l'endroit où il se confrontera avec lui-même et trouvera finalement la mort après avoir complété sa recherche spirituelle. C'est la montagne qui parle à travers le personnage de Paul tout au long du dernier chapitre du roman. C'est à la montagne qu'il s'identifie quand il s'exprime dans son monologue silencieux à la fin de sa vie :

---

<sup>456</sup> *Idem.*

<sup>457</sup> *Idem.*

« Mais il m'arrive aussi de m'endormir, n'importe où, en plein jour, comme un vieux bébé, comme une larve enfouie dans un pli de ce paysage désolé de Vercors où le vent souffle. Ce sont mes ronflements qui m'éveillent en sursaut. » (*RdlO*, p. 292) et encore : « Je reprends le chemin de ma maison vide. Je traverse les prés, l'immense étendue désolée, les amoncellements de roches fendues. Le vent est si fort que la pluie me frappe horizontalement en plein front, en pleine poitrine. » (*RdlO*, p. 301)

Un autre élément liant l'écrivain-homme à son œuvre est que, lui-même professeur de philosophie, Péju construit un personnage qui enseigne la philosophie. Cela nous rappelle aussi le roman de Schlink où Peter devient professeur de droit comme son père mais également comme son créateur, c'est-à-dire Bernhard Schlink. Nous constatons donc que les intérêts des romanciers dans leur vie personnelle, leurs emplois et les domaines scientifiques qu'ils connaissent bien, comme nous l'avons vu aussi dans le cas de Rhéa Galanaki, surgissent presque obligatoirement dans leurs œuvres. Nous lisons alors dans *Le rire de l'ogre* les raisons pour lesquelles Paul aime assister aux cours de Max Kunz à l'Université :

« Mon seul plaisir : assister au cours de Max Kunz, un jeune professeur de philosophie d'un peu plus de trente ans, qui excelle à faire souffler dans cette ambiance morose un air frais et stimulant, surtout quand il traite des choses les plus banales, avec ce que je ne sais quoi de provocateur et de détaché qui invite à la liberté. [...] Ce qui m'a tout de suite plu chez Kunz, c'est sa façon de nous présenter les grands philosophes comme des hommes qui taillent dans une masse invisible et chaotique, pour en extraire des blocs subtils, des blocs éclairant soudain le réel [...]. » (*RdlO*, p. 152)

Cette image des philosophes, qui tirent d'une masse chaotique et invisible des blocs qui éclairent la réalité, comme les « blocs de souvenirs » (*RdlO*, p. 32) que Paul dessine à l'adolescence en admettant qu'ils ne lui appartiennent pas, évoque la conviction de l'écrivain que le philosophe doit sortir de ses analyses théoriques. C'est dans la vie quotidienne, c'est à travers l'action et la création que la philosophie réussit à dialoguer avec la réalité et la rendre lisible. Lisons les propos du romancier et professeur de philosophie quand il fut interrogé sur la raison pour laquelle il est passé à l'écriture romanesque :

« J'ai toujours eu l'impression que le travail conceptuel ne serait jamais suffisant, que cela pouvait même devenir dangereux : la théorie pure, on sait ce que cela devient. Il y eut aussi l'influence de grands maîtres qui m'ont marqué, comme Gilles Deleuze, qui fut mon professeur, Hannah Arendt, Michel Foucault. Ces gens-là sont restés dans le conceptuel, mais ils invitaient

à se rendre aux marges de la philosophie, comme le cinéma et la littérature anglaise chez Deleuze. »<sup>458</sup>

Le travail conceptuel donc, selon l'écrivain, est cohérent uniquement quand il est appliqué à quelque chose de plus tangible, comme le cinéma ou la littérature. C'est-à-dire que pour Péju la création artistique peut être considérée comme l'enfant de la philosophie puisque ses questionnements se ressemblent entre eux. Comme Paul le décrit d'ailleurs dans *Le rire de l'ogre* :

« Beauté des questions ! Mettre au monde une question et devenir cette question : la seule tâche qui vaille pour un philosophe, mais aussi un artiste bien-sûr, et tous ceux qui cherchent. Puis polir cette question, comme on polit des lentilles. » (RdlO, p. 152-153)

La qualité de professeur de philosophie envahit donc le roman de Péju en le remplissant de questions ; des questions sur le bien et le mal, des questions sur la guerre et son impact jusqu'à nos jours, des questions sur les notions de culpabilité et de honte ressenties ou héritées des actes des autres, des questions sur la création artistique, sur l'existence en général, sur la vie et la mort. Ces questions surgissent dans l'esprit du romancier tous les jours en constituant sa tâche, d'ailleurs selon ses propos, en contemplant l'actualité, son entourage et même sa vie familiale personnelle. Comme il le commente lui-même :

« Je me demande dans quelle mesure les journées fictives de nos récits sont marquées par la substance secrète du jour réel où nous les écrivons. »<sup>459</sup>

Donc de la même manière que les vécus et les expériences de l'artiste dans son propre passé s'intègrent implicitement ou explicitement à son œuvre, sont également présentes les petites choses quotidiennes ayant lieu parallèlement au processus de la création artistique. Cela s'effectue pourtant d'une façon plus souterraine, plus secrète. Ainsi, Péju conçoit sa littérature en tant que sortie de ses pensées et ses images, en tant que fenêtre qui s'ouvre pour que tout ce qui est intérieur devienne finalement extérieur de la même façon qu'il ouvre lui-même la fenêtre tous les matins en commençant chaque nouvelle journée :

« À l'aube, je fais ce geste, quotidien et tellement simple, qui consiste à ouvrir d'un coup les volets, et à demeurer quelques secondes, bras en croix, buste penché en avant, le visage offert à la lumière d'un jour nouveau. »<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> *Idem.*

<sup>459</sup> PÉJU Pierre, « Mon journal », *Libération* le 30 septembre 2006, disponible sur [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr).

<sup>460</sup> *Idem.*

L'écriture littéraire devient ainsi la fenêtre qui s'ouvre sur le monde et permet à l'écrivain d'avoir une vue sur la réalité et, en même temps, elle permet au monde d'entrer dans la réalité intime du romancier. Elle réussit cette ouverture surtout à travers les personnages qu'elle crée puisqu'ils expriment les pensées personnelles de l'écrivain ainsi que sa propre perception du monde. Comme Nikos Themelis, l'écrivain du *Renversement* et de *La Flambée*, le souligne en expliquant son rapport à ses personnages du premier roman :

« L'aspect personnel de l'écrivain est distribué à tous les personnages principaux du *Renversement*. Cela dépend de la façon dont se déroule l'intrigue et des opportunités offertes à chacun de le formuler. Pourtant, ils le formulent en tant qu'élément indispensable de leur propre personnalité et non pas en tant qu'accessoire de l'écrivain. Ce sont des positions intégrées à leur personnalité en entier. »<sup>461</sup>

La pensée politique de l'artiste fait également partie de sa perception du monde et surgit ainsi inévitablement dans son œuvre. N'oublions pas que Themelis a longtemps été un associé politique de Costas Simitis, le premier ministre grec de 1996 à 2004. Ses études de droit et sa thèse doctorale sur les communautés européennes démontrent d'ailleurs son activité politique et ses intérêts scientifiques. Comme il caractérise lui-même le rapport entre son statut de politicien et son statut de romancier en répondant à une question concernant le degré d'influence de la politique sur la littérature :

« Le statut politique de celui qui écrit influence le résultat de son travail. »<sup>462</sup>

Themelis avoue ainsi l'existence d'un impact considérable de sa pensée politique sur son œuvre littéraire. Si, en tant qu'homme politique, il cherche à déchiffrer la réalité grecque présente afin de comprendre ses besoins, ses faiblesses, ses problèmes profonds, en tant que romancier il transcrit ses recherches mais de manière artistique. Si encore ses inquiétudes politiques sur le présent de son pays se sont focalisées sur les notions spécifiques et particulièrement fragiles de la liberté, de l'éducation et de la justice, ce sont précisément ces notions qui marquent ses créations littéraires.

Souvenons-nous d'Eleni, le personnage principal du *Renversement*, et de Stefanos, le personnage principal de *La Flambée*. Comme nous l'avons largement commenté dans la partie précédente de notre travail, Eleni se pose des questions

---

<sup>461</sup> Cf. note de page 205 (traduction personnelle).

<sup>462</sup> *Idem*.

depuis sa jeunesse et pendant toute sa vie, sur la place des femmes et la privation de la liberté qu'elles subissent à son époque ; une privation traduite, entre autres, par la privation du droit des femmes à l'éducation. Stefanos faisant des études de droit à l'image de son créateur, s'interroge régulièrement sur la notion de justice et sur sa propre identité politique. Themelis introduit donc implicitement sa présence et sa réflexion politique à travers ses personnages.

Cela nous fait revenir encore une fois à la notion de l'engagement littéraire que nous avons déjà plusieurs fois commentée ainsi qu'à la notion de la politisation et, plus précisément, de la *contemporanéisation* de la littérature aujourd'hui. Mis à part les vécus personnels qui surgissent dans leurs œuvres, les souvenirs familiaux et le rapport aux grands événements historiques, les écrivains de nos jours éprouvent également le besoin de s'exprimer en tant qu'êtres politiques et ils le font à travers leur écriture. Reprenons encore une fois les propos de Galanaki :

« [...] pour qu'un écrivain de littérature s'occupe d'un sujet historique, il faut qu'il ait une conscience politique active. »<sup>463</sup>

La tendance des romanciers à intégrer dans leur œuvre des témoignages, fictifs ou partiellement réels, des événements historiques douloureux, des souffrances vécues autrefois, représente leur intérêt personnel de parler aujourd'hui du passé et de « résoudre » ou d'affronter ainsi les problèmes du présent :

« Témoigner des exterminations et donner voix aux anéantisements, rattraper les destins obscurs perdus dans le cheminement de l'histoire ou l'étourdissement de la société contemporaine, accepter la radicalité culturelle d'autrui, renouer les fils de la filiation et de mémoires dispersées, trouver la force de dire la maladie et offrir par la littérature une forme de survie post-mortem : tels sont les nouveaux engagements et les nouvelles utopies de la littérature reformulés aussi bien par les écrivains [...]. Au lieu de nous promettre un futur, l'engagement de l'écrivain vise désormais à fixer le passé en corrigeant l'oubli par la mémoire littéraire, faisant de la vérité présente du passé la condition *sine qua non* de la proposition d'une histoire. »<sup>464</sup>

La vérité présente du passé constitue clairement l'axe autour duquel tournent tous les romans de notre corpus ; la présentation et la justification de cette vérité est l'intention littéraire propre à tous ces écrivains. Cette vérité, comme nous avons tenté de le démontrer, a une double face : elle constitue une réalité objective, commune à tous, telle que nous l'avons analysée en décrivant le rapport de l'écrivain à son époque et en montrant comment il influence sa perception de la littérature, ainsi

<sup>463</sup> Από τη ζωή στη λογοτεχνία, σ. 135 [De la vie à la littérature, p. 135] (traduction personnelle).

<sup>464</sup> L'engagement littéraire, p. 78.

qu'une réalité subjective, personnelle et différente pour chaque romancier dépendant de sa propre vie et de ses expériences.

Pour conclure et récapituler les deux derniers chapitres concernant la réception de la littérature par son créateur lui-même, au niveau objectif et subjectif, référons nous à quelques propos sur le roman français contemporain au sujet des préoccupations littéraires de la voix narrative et de la dimension existentielle dont l'écriture contemporaine est effectivement imprégnée :

« [...] le roman contemporain associe-t-il souvent deux préoccupations : réfléchir sa forme et sa fonction tout en interrogeant son temps et son contexte. Profondément marqué par les avancées des sciences humaines, il devient le lieu où ces avancées sont mises en débat, confrontées à d'autres modalités de connaissance. La voix narrative elle-même, qu'elle soit ou non incarnée dans un personnage, est désormais à la fois l'objet et le sujet de ces questionnements. Ses incertitudes, son interrogation sur la matière même de ce qu'elle rapporte ou reconstitue, mettent en évidence la "quête cognitive" d'un présent incertain. Le souci de ne pas déformer une sensation ou une pensée la conduit à reformuler souvent son propos, dans une sorte de "scrupule narratif" qui suspecte les falsifications induites par le récit. D'autant que ceux-ci ne sont jamais vraiment sûrs et que toutes sortes de phénomènes inconscients ou de médiations culturelles sont susceptibles de les troubler. Enfin le narrateur est marqué par une perplexité plus sourde du sujet – son identité, son histoire, la conscience qu'il peut avoir de lui-même – où s'entend son "inquiétude existentielle". »<sup>465</sup>

#### b) Réception de la littérature de la part du lecteur.

Étant donné que la théorie de la réception de la littérature concerne plutôt le lecteur, dans le sens où c'est lui qui reçoit finalement le produit littéraire, il nous est indispensable de tenter de nous en rapprocher et d'étudier son point de vue. Sans le lecteur, il n'y a pas d'écriture puisque que sans un récepteur il n'y a pas de message. Étant le deuxième pilier de la procédure de la communication, sans lui, cette dernière ne peut pas être réussie. Celui qui décode chaque fois le message, celui qui lit, en ce qui nous concerne, un roman et prend connaissance de son histoire, de son intrigue, de ses personnages et de tous ses éléments en général constitue précisément le facteur décisif de son existence.

---

<sup>465</sup> *Le roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, p. 140.



Comme c'est le cas dans toute forme d'art d'ailleurs, le produit littéraire une fois créé appartient au grand public ; il constitue un héritage national, si nous nous limitons aux frontières du pays où il fut écrit, ou même mondial, si nous sortons des frontières nationales grâce au don de la traduction littéraire. Ainsi, nous pourrions conclure que le moment de la lecture d'un roman est clairement son apogée dans le sens que c'est à travers cet acte final qu'il arrive à sa destination ultime, il réussit à être enfin « consommé » et d'une certaine utilité. De plus, puisque le romancier a jugé son œuvre comme achevée et l'a rendue publique, l'acte de lecture devient le moment de la critique. C'est le lecteur qui décidera si les intentions de l'écrivain sont satisfaisantes et si le résultat artistique lui convient. Et ce « jugement » implicite et souvent silencieux du lecteur définira la valeur, dans un sens élargi, de l'œuvre. Citons Paul Ricœur à propos de la signification majeure de l'acte de la lecture :

« Le moment où la littérature atteint son efficence la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver les questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l'œuvre. »<sup>466</sup>

Pour focaliser de nouveau nos analyses dans ce qui nous intéresse au présent, dans le cadre de ce travail nous parlons des romans qui obéissent à une thématique historique et, par conséquent, nous nous sommes plusieurs fois questionnés, surtout dans la première partie, sur la relation entre l'historiographie et la fiction. C'est le moment maintenant de montrer la position du lecteur et son rôle entre les deux écritures. Comme Paul Ricœur encore une fois le commente :

« Toute graphie, dont l'historiographie, relève d'une théorie élargie de la lecture. Il en résulte que l'opération d'enveloppement mutuel évoquée à l'instant a son siège dans la lecture. En ce sens, les analyses de l'*entrecroisement* de l'histoire et de la fiction que nous allons esquisser relèvent d'une théorie élargie de la réception, dont l'acte de lecture est le moment phénoménologique. C'est dans une telle théorie élargie de la lecture que le renversement se fait, de la divergence à la convergence, entre le récit historique et le récit de fiction. »<sup>467</sup>

Il n'y a pas donc de graphie sans lecture ; l'une présuppose l'autre afin de justifier sa présence et son existence. L'Histoire et la fiction, selon le philosophe, s'entrecroisent précisément au moment de la lecture dans son sens élargi. Autrement dit, la lecture constitue le point de rencontre entre les deux écritures qui représentent

---

<sup>466</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 317.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 330.

la réalité d'un côté et la fiction de l'autre. La *fictionalisation* de l'histoire et, à l'inverse, l'*historicisation* de la fiction sont effectuées grâce à la capacité perceptive du lecteur. C'est lui qui donne à un roman son historicité ou à une historiographie sa littéralité et il le fait en lui reconnaissant chaque fois ses intentions et sa problématique profonde.

Nous allons donc essayer de montrer par la suite comment le lecteur reçoit cette littérature en particulier – nous nous référons bien sûr à l'art romanesque qui dialoguera constamment, au cours de notre analyse, avec l'Histoire et les notions, entre autres, de la mémoire, de l'oubli, du refoulement, du pardon et de l'identité. Notre problématique suivra deux chemins qui complètent l'un l'autre : la réception de la littérature à un niveau strictement individuel – c'est-à-dire nous tenterons d'expliquer comment le lecteur traite le passé historique évoqué par les romans de notre corpus par rapport à ses propres connaissances, expériences et souvenirs – ainsi qu'à un niveau collectif – c'est-à-dire que nous examinerons comment le lecteur traite le passé historique resurgi par la littérature en tant que membre d'un groupe social, d'une nation et d'un pays.

i) *Réception de la littérature de la part du lecteur à un niveau individuel.*

Comme nous l'avons déjà commenté par rapport aux romanciers dans le chapitre précédent, les vécus personnels jouent un rôle décisif dans le processus de la réception de la littérature. Pour les écrivains cela signifie que leurs histoires personnelles s'intègrent dans leurs œuvres qui souvent fonctionnent comme miroirs de leur monde intérieur. Pourtant, pour les lecteurs qui se trouvent de l'autre côté de cette procédure qu'est l'écriture, cela signifie que leurs expériences, souvenirs et connaissances personnelles déterminent l'interprétation qu'ils feront d'une œuvre littéraire et l'impact que cette dernière aura sur eux.

Cette rencontre du lecteur avec l'œuvre littéraire à un niveau strictement individuel constitue la toute première approche qu'il peut faire d'un roman tout simplement en le lisant. Le processus de la lecture est d'ailleurs par excellence une procédure purement personnelle et silencieuse où le lecteur est seul avec le texte littéraire. Chaque lecture est donc totalement différente puisque elle est effectuée par

des personnes différentes, chacune avec sa propre mentalité, sensibilité et vue sur la réalité et avec son propre rythme de lecture. En lisant donc un roman, nous gardons dans la mémoire ce qui nous a touché, ce que nous nous avons ressenti en rapport avec nos intérêts.

Quand par exemple un lecteur lit le roman de Schlink *Le retour*, il peut garder en sa mémoire le secret familial qui hante le personnage principal et dont la révélation constitue le fil conducteur de l'intrigue, peut-être parce que cela lui rappelle une histoire personnelle semblable. Sinon, il pourrait se souvenir plutôt de la passivité avec laquelle le héros romanesque avait toujours affronté les événements historiques concernant le passé ou encore sa propre époque. C'est-à-dire, il pourrait s'identifier à ce statut de spectateur inerte face à la réalité l'entourant. Nous pourrions continuer en analysant ce que pourrait attirer l'attention de chaque lecteur dans chaque roman de notre corpus. Notre but serait simplement de prouver ceci : ce qui reste d'une lecture et constitue finalement une expérience passée peut se différencier de lecteur à lecteur.

Comme Milan Kundera décrit cette procédure dans *Le rideau*, l'oubli s'installe après chaque page que nous tournons et encore plus quand du temps est passé depuis notre lecture d'un roman :

« Le roman, [...], est, face à l'oubli, un château piètrement fortifié. Si je compte une heure de lecture pour vingt pages, un roman de quatre cents pages me prendra vingt heures, donc, disons, une semaine. Rarement trouve-t-on toute une semaine libre. Il est plus probable que, entre les séances de lecture, des pauses de plusieurs jours s'introduiront, où l'oubli aussitôt installera son chantier. Mais ce n'est pas seulement dans les pauses que l'oubli travaille, il participe à la lecture d'une façon continue, sans la moindre relâche ; en tournant la page, j'oublie déjà ce que je viens de lire ; je n'en retiens qu'une sorte de résumé indispensable à la compréhension de ce qui va suivre, tandis que tous les détails, les petites observations, les formules admirables sont déjà effacés. Un jour, après des années, l'envie me prendra de parler de ce roman à un ami ; alors nous constaterons que nos mémoires, n'ayant retenu de la lecture que quelques bribes, ont reconstruit pour chacun de nous deux livres tout différents. »<sup>468</sup>

Cela nous est arrivé plusieurs fois à tous ; il y a des romans que nous nous souvenons tout simplement avoir lus et rien de plus. Il y en a que nous avons lus et le moment arrivé de partager nos impressions avec un autre lecteur nous constatons que nous pourrions discuter de deux romans entièrement différents. Nous concluons donc que la lecture est un temps que nous passons seuls, nous face à l'œuvre littéraire en

---

<sup>468</sup> *Le rideau*, p. 176.

l'occurrence ou encore, pour être honnêtes et élargir notre recherche, nous face à nous-mêmes.

Il s'agit donc d'un acte solitaire que nous choisissons de réaliser précisément à cause de l'opportunité qu'il nous offre de nous isoler. Pendant la lecture, nous nous trouvons dans un état intermédiaire où le temps s'arrête ou tout simplement notre perception du temps change. Ce silence qui s'impose entre nous, en tant que lecteurs, et les mots écrits est précisément le don de la littérature ; c'est le moment précieux qui justifie notre passion pour la littérature et même notre besoin de lire de plus en plus, une fois l'habitude adoptée et l'amour éprouvé. Encore plus que la rencontre fructueuse avec nous-mêmes, la littérature réussit à élargir notre horizon d'existence, à cultiver en profondeur et à assouplir notre esprit. Comme le confirme Paul Ricœur d'ailleurs :

« C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. Loin que celles-ci ne produisent que des images affaiblies de la réalité, des "ombres" comme le veut le traitement platonicien de l'*eikôn* dans l'ordre de la peinture ou de l'écriture (*Phèdre*, 274<sup>e</sup>-277<sup>e</sup>), les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'augmentant de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue. »<sup>469</sup>

Pendant cette procédure transitive qu'est la lecture, nous réussissons à vivre nous-mêmes, depuis notre statut de lecteurs, des expériences nouvelles ou des événements et de sentiments autrefois réellement vécus par nos ancêtres ou par notre propre famille. Ainsi, un genre de communication s'installe entre nous et l'écrivain où le texte littéraire sert d'intermédiaire. Ce schéma communicatif qui « prend son point de départ chez l'auteur, et traverse l'œuvre, pour trouver son point d'arrivée chez le lecteur »<sup>470</sup> complète d'une façon nécessaire toute théorie de la lecture qui se limiterait uniquement à la poétique, c'est-à-dire au moment de la composition de l'œuvre. Ricœur discerne donc trois moments de cette communication configurant l'œuvre littéraire :

« Trois moments sont dès lors à considérer auxquels correspondent trois disciplines voisines mais distinctes : 1) la stratégie en tant que fomentée par l'auteur et dirigée vers le lecteur ; 2) l'inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire ; 3) la réponse du lecteur considéré lui-même soit comme sujet lisant, soit comme public récepteur. »<sup>471</sup>

---

<sup>469</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 151.

<sup>470</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 288.

<sup>471</sup> *Idem*.

En analysant cette distinction du grand philosophe nous constatons que la présence du lecteur est remarquable dès le début de la composition du roman. Le lecteur est là quand le romancier choisit sa stratégie d'écriture et la forme qu'il donnera à son œuvre, il est également présent dans la configuration littéraire à laquelle est inscrite cette stratégie choisie et appliquée par l'écrivain et il est toujours là quand arrive le moment de sa propre réponse, c'est-à-dire de sa propre compréhension et interprétation de l'œuvre.

Cette présence du lecteur ne nous était nullement étrangère précédemment dans ce travail. Quand nous nous référions par exemple aux choix structurels des romanciers en expliquant qu'ils dépendent largement de l'intentionnalité de leurs créations, nous parlions bien sûr de cet effet précis qu'ils souhaitent créer à leur public. Le fait donc que le romancier a constamment dans sa pensée ses lecteurs est indiscutable. Ce qui reste à être discuté pourtant est comment le lecteur garde en lui et adopte finalement le texte littéraire, le produit du travail de ce romancier qui l'avait dans sa tête. La quête est donc de montrer comment le lecteur arrive à sentir ce que le roman l'invite à sentir et à penser et comment il intègre de son côté ses vécus personnels à une création qui n'est pas la sienne.

Comme Kundera, en utilisant les mots de Marcel Proust, décrit la procédure de la lecture et cette rencontre du lecteur avec son propre soi, telle que nous l'avons déjà évoquée :

« ... chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci... » Ces phrases de Proust ne définissent pas que le sens du roman proustien ; elles définissent le sens de l'art du roman tout court. »<sup>472</sup>

En lisant donc un roman nous nous lisons nous-mêmes et c'est précisément en cela que se trouve le sens et le but de l'art romanesque. L'acte de la lecture donc nous rend acteurs peut-être plus que tout autre contact avec les diverses créations artistiques. En tant que lecteurs nous ne sommes nullement simples spectateurs de quelque chose qui est présentée devant nous. Nous devenons des « spectateurs » qui

---

<sup>472</sup> *Le rideau*, p. 114.

agissent, qui observent et sélectionnent ou comparent afin d'interpréter. Comme Jacques Rancière le souligne en se référant au spectateur d'une pièce théâtrale :

« Il [le spectateur] lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. »<sup>473</sup>

Pareillement au spectateur du théâtre donc, le lecteur fait la connexion de ce qu'il lit avec d'autres choses qu'il a lues et ainsi il compose son propre produit littéraire en utilisant le contenu du roman qu'il a devant ses yeux. Rancière continue :

« [...] les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs et dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers. »<sup>474</sup>

Conduits par cette pensée, nous concluons que la réception d'une œuvre littéraire à un niveau individuel est le résultat des plusieurs facteurs et qu'elle est chaque fois strictement unique. Le lecteur interprétera ce qu'il lit selon ses propres expériences, son passé, son histoire familiale, sa mémoire personnelle, les influences qu'il a eu pendant sa vie ainsi que les lectures qu'il a faites en général. Donc tout ce qui constitue une vie personnelle ensemble avec toute expérience littéraire précédente définissent la façon dont chaque lecteur recevra et assumera sa lecture. Et sa propre interprétation de cette lecture jouera son rôle au cours de la prochaine lecture qu'il effectuera. La réception littéraire individuelle d'un lecteur, pourrions-nous conclure, consiste donc à l'ensemble de ses lectures, de sa personnalité, de son passé ainsi que de sa mentalité.

Par exemple qu'un certain événement historique fictionalisé nous touche ou pas, dépend largement de nos connaissances et nos souvenirs le concernant, de la participation de notre pays et de nos ancêtres à cet événement ainsi que de notre capacité de concevoir la narration indépendamment de sa forme et de son organisation. Qu'est-ce qu'un roman qui a une thématique historique peut finalement communiquer à un lecteur ? Que peut-il lui offrir en ce qui concerne ses questionnements, ses inquiétudes, ses peurs et ses recherches puisqu'il est un être en quête perpétuel, consciemment ou pas, de son identité personnelle et sa place dans le monde ?

---

<sup>473</sup> *Le spectateur émancipé*, p. 19.

<sup>474</sup> *Idem*.

Puisse la lecture littéraire satisfaire le besoin de notre époque, tel que les écrivains le constatent et pour lequel ils luttent à travers leurs œuvres, de se ressouvenir du passé, de se réconcilier avec lui et de l'intégrer de manière fructueuse au présent ! En lisant un roman de thématique historique, pourrions-nous répondre, nous ouvrons peut-être notre esprit à des connaissances, expériences et sensations que probablement nous n'aurions pas différemment. Essayons de répondre aussi en utilisant les mots de Camille de Toledo :

« C'est un phénomène qui s'éprouve en lisant des romans plutôt que des traités de philosophie : l'inertie de la mémoire, notre mémoire transmise, enseignée ; voir, sentir, comprendre comment les épreuves qu'ont eu à traverser nos parents, nos grands-parents, façonnent la manière dont nous appréhendons le monde et par voie de conséquence, l'hiatus, le décalage qui, dans le présent, fait se heurter sans que nous en ayons conscience nos peurs héritées, la transmission des craintes et des douleurs de ceux qui nous élèvent, nous éduquent, nous instruisent, et les données actuelles du monde, la nouveauté de ce que nous pressentons, que nous apercevons, que nous représentons. »<sup>475</sup>

Le lecteur donc pourrait concevoir cette littérature spécifique comme une manière d'apprendre et de comprendre son monde. Cela explique, au moins partiellement, la tendance de notre époque, que nous avons déjà mentionnée, vers une production littéraire traitant des sujets historiques. Cette production remarquable est précisément soutenue et encouragée par la demande des lecteurs. Et, à l'inverse, la demande apparente des lecteurs de ce genre de romans assure l'édition de ces livres.

Nous concluons que dans ces romans les lecteurs réussissent finalement à trouver une partie d'eux-mêmes, une partie qu'ils ignoraient ou dont ils ne voulaient pas reconnaître l'existence. Il s'agit de la partie de leur conscience et de leur identité qui est faite du passé historique. Il s'agit en plus de cette capacité bien cachée des lecteurs d'interpréter le passé, même à travers le filtre de la fiction, afin de mieux imaginer l'avenir. Lisons encore une fois Toledo :

« Nous pouvons tenter, par la lecture, d'imaginer les gouffres, de faire nôtres les trous, les béances du siècle clos, et tolérer, en reconnaissant le travail de l'oubli, les créations qui naissent d'autres récits ou tentent d'opposer des futurs, des u-topies, à l'hypnose et à l'envoûtement. »<sup>476</sup>

Comme toute forme d'art la littérature nous donne à nous lecteurs l'opportunité de vivre une réalité autre que la nôtre mais de telle manière que nous

---

<sup>475</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 40.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

finissons par nous identifier à cette réalité et à l'utiliser pour déchiffrer la nôtre. Ce que nous avons vu donc advenir à un niveau individuel se présente également à un niveau collectif. Et par niveau collectif nous entendons l'ensemble d'une société, d'une nation ou tout simplement de l'humanité contemporaine. La question est ainsi posée : comment reçoivent les lecteurs dans leur ensemble la littérature historicisée ou, autrement dit, l'histoire fictionalisée ?

ii) Réception de la littérature de la part du lecteur à un niveau collectif.

De la même manière qu'un lecteur, singulier, s'identifie au contenu de sa lecture à travers les mécanismes que nous avons expliqués dans le chapitre précédent, les lecteurs, au pluriel, peuvent vivre la même identification mais cette fois en tant qu'un ensemble, une masse précise et cohérente. Pour que les lecteurs constituent une telle masse il faut qu'ils partagent quelques caractéristiques. Telles caractéristiques peuvent être leur pays d'origine, leur âge peut-être, leurs expériences communes en tant que membres de la même société et pendant la même époque ou en tant que membres de la même nation.

L'argument que nous développons, dans le chapitre précédent, sur le lecteur qui arrive à déchiffrer sa propre réalité en apprenant mieux la réalité passée, peut être également valable dans le cas d'une réception plus collective de la littérature. Une société donc, une nation entière peut se comprendre mieux à travers une procédure du retour du passé historique.

Prenons l'exemple des lecteurs allemands lisant *Le retour*. Les lecteurs allemands viennent d'un pays européen considérablement développé et riche mais porteur, comme nous l'avons déjà commenté dans le chapitre précédent, d'une certaine honte, d'une culpabilité plutôt inconsciente issue de son rôle pendant la Seconde Guerre mondiale. Portant donc ce sentiment troublant comme une caractéristique commune de leur psychologie nationale, nous pouvons supposer qu'en lisant ce roman il y a des souvenirs qui resurgissent, des émotions qui sont vécues de nouveau. En lisant par exemple le passage suivant du roman, la mémoire se réveille telle une marque indélébile :



« Là où je suis face à la mort, j'ai aussi le droit de tuer. Je suis face à la mort quand est engagé un combat à la vie et à la mort, peu importe que cette guerre soit ou non déclarée, et par qui. Les Juifs ne nous attaquent pas ? Ils veulent tranquillement faire leurs petites affaires, leurs trafics et leur usure ? Les Slaves ne demandent qu'à cultiver leurs champs, cuire leur pain et distiller leur mauvais alcool ? Cela ne saurait les mettre à l'abri. L'Allemagne a engagé contre eux un combat à la vie et à la mort. » (*LRet.*, p. 183)

Cet événement énorme et ineffaçable que constitue l'extermination des juifs par le régime hitlérien, ce crime indicible qui a entraîné un peuple entier dans une culpabilité collective, doit finalement être affronté. L'écriture des romans en Allemagne qui traitent ce poids intolérable démontrent précisément que c'est le moment enfin de le laisser derrière ou au moins de se réconcilier avec son existence. Nous lisons dans *l'Histoire de l'Allemagne* :

« Le nazisme, c'est l'exaltation solipsiste du moi ou du nous (moi collectif), c'est la domination pour la domination, sans but ni raison d'être. D'où la profonde signification d'une phrase que le nationalisme dominateur allemand aimait à citer : "*Deutsch sein, heisst eine Sache um ihrer selbst tun.*" Etre allemand, c'est faire une chose pour elle-même. Rien de plus absurde et aliénant : faire une chose pour elle-même, c'est substituer la chose à la valeur, à elle étrangère, à l'amour de Dieu ou de la révolution ou même à l'amour de la dame ou à l'amour du prochain qui nous faisaient faire telle ou telle chose. Le vide pour l'amour du vide. D'où l'attraction tellement visible et évidente des nationaux-socialistes pour la mort, la mort d'autrui (Auschwitz) et leur propre mort : le suicide collectif, Hitler et Eva, Goebbels avec femme et six enfants, et la défense folle de villes ouvertes contre les Américains... »<sup>477</sup>

Ayant pour héritage cet amour du vide, cette attraction pour la mort donc la dévalorisation complète de la vie, le peuple allemand exige aujourd'hui de revaloriser cette dernière et de s'écarter de cette hantise qu'il n'a pas choisie. Il a en plus le besoin de se sentir uni et de raisonner sur ce qui le divisait pendant très longtemps. Nous nous référons bien-sûr au Mur de Berlin qui formait deux états allemands différents, deux ailleurs séparés comme les caractériserait Toledo. Nous lisons dans *Le hêtre et le bouleau* :

« Il faut à l'esprit un ailleurs, une terre à peupler de désirs, de rêves pour échapper à la mélancolie. Cette terre par le passé a pu être religieuse, le paradis, ou imaginaire, le livre, les espaces infinis que le livre peut et sait dessiner. Et il faut encore à l'esprit une fenêtre à ouvrir, le recours d'une échappée afin qu'il puisse endurer le présent, la répétition des jours, l'inertie de ses sentiments. »<sup>478</sup>

---

<sup>477</sup> *Histoire de l'Allemagne* (des origines à nos jours), p. 748-749.

<sup>478</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 22.

La littérature peut donc fournir aux lecteurs cet ailleurs tellement nécessaire pour leur équilibre et pour leur existence. Et elle peut le réussir en faisant revivre des ailleurs ayant autrefois réellement existés. Quand donc Peter, le personnage de Schlink visite Berlin Est, où il s'installera plus tard pour travailler en tant que professeur de droit, les lecteurs visitent eux aussi, à travers lui, ce lieu interdit du passé. De plus, ils ont l'opportunité de vivre, de manière fictionalisée, l'hier de la chute du Mur ainsi que son lendemain. Grâce à la littérature ils se souviennent de ce besoin de libération jadis éprouvé qui a fait pourtant disparaître brutalement deux ailleurs, comme encore une fois Toledo le commenterait<sup>479</sup>.

Nous lisons par rapport à l'existence contradictoire de ces deux ailleurs séparant l'Allemagne pour longtemps :

« La scène allemande de l'après-guerre se trouvait encore compliquée par l'existence de *deux* Allemagne, dont une qui revendiquait le monopole de l'héritage du "bon" passé allemand : antifasciste, progressiste, éclairé. Nombre d'intellectuels et d'artistes furent tentés d'associer leur destin à celui de la zone soviétique et de la République démocratique allemande, qui lui succéda. A la différence de la République fédérale de Bonn, incomplètement dénazifiée et répugnant à regarder en face le passé allemand récent, l'Allemagne de l'Est insistait fièrement sur ses lettres de créances antinazies. Les autorités communistes firent bon accueil aux historiens, dramaturges ou cinéastes qui souhaitaient rappeler à leurs publics les crimes de l'"autre" Allemagne, du moment qu'ils respectaient certains tabous. Quelques-uns des meilleurs qui avaient survécu du temps de l'Allemagne de Weimar migrèrent à l'est. »<sup>480</sup>

La fin de la guerre n'a donc nullement installé la paix en Europe. Au contraire elle a introduit un nouvel état des choses, une division du monde sans préalable où la haine ne s'exprimait plus comme cela se faisait pendant la guerre et se présentait donc comme beaucoup plus dangereux et souterrain. Le résultat de tout ce sang, de toutes ces morts irraisonnables naquit encore de la division, du conflit.

N'oublions pas donc que pour un pays comme l'Allemagne la période entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et la chute du Mur de Berlin fut largement troublante et a créé un équilibre particulièrement fragile. Cette période signifiait pour tout le monde, mais encore plus pour l'Allemagne qui était divisée en deux, une prolongation de la guerre, un temps intermédiaire qui luttait pour écrire l'épilogue des effets inachevés de cette guerre. Comme nous l'avons répété plusieurs fois en nous référant au roman de Pierre Péju *Le rire de l'ogre*, « la longue ombre de la Seconde

---

<sup>479</sup> « Deux ailleurs ont disparu, brutalement, laissant à la place un monde sans poches, sans échappée [...] » in : *Ibid.*, p. 23.

<sup>480</sup> *Après Guerre*, p. 248-249.

Guerre mondiale continue de marquer pesamment l'Europe d'après-guerre »<sup>481</sup> en général et l'Allemagne en particulier.

Cette histoire de Peter dans *Le retour* qui n'a jamais connu son père qu'il croyait mort pendant toute sa vie, réveille chez les lecteurs des connaissances de circonstances réelles issues de la guerre. Nous lisons donc dans l'œuvre épaisse de Tony Judt concernant le lendemain de la guerre :

« En Allemagne, deux hommes sur trois nés en 1918 ne survécurent pas à la guerre de Hitler », « milliers d'enfants qui grandirent après la guerre sans leurs pères. »<sup>482</sup>, « Dans les derniers mois de la guerre, alors que les armées soviétiques avançaient vers l'ouest, en Europe centrale et en Prusse orientale, des millions de civils – pour la plupart allemands – furent devant eux. Le diplomate américain George Kennan a décrit la scène dans ses mémoires : “La catastrophe qui s'est abattue sur cette région avec l'entrée des forces soviétiques est sans parallèle dans l'expérience européenne moderne. A en juger d'après les éléments dont on dispose, dans de vastes régions il ne restait guère un homme, une femme ou un enfant indigène en vie après le passage initial des forces soviétiques [...]” »<sup>483</sup>

Ce sont des souvenirs inoubliables qui prouvent que l'histoire de Peter ne constitue pas une inspiration exagérée de l'imagination et de la fiction mais elle peut refléter la réalité de ce pays une fois la guerre finie. Précisément comme la mère de Peter, l'ayant nourri toute seule sans mari, refoule le passé douloureux et ne veut pas parler à son fils de la vérité concernant sa famille, la majorité des femmes allemandes au lendemain de la guerre se sont trouvées seules avec leurs enfants luttant contre la douleur que la guerre leur avait provoquée. Nous lisons en ce qui concerne les nouvelles circonstances qui décourageaient tout intérêt envers la politique puisque l'important était de trouver les moyens et la force de survivre :

« Dans ce monde de femmes, qui pour beaucoup travaillaient à plein temps et devaient élever leurs enfants toutes seules – avec de terribles souvenirs privés des derniers mois de la guerre et de l'immédiat après-guerre –, la rhétorique de la nation, du nationalisme, du réarmement, de la gloire militaire ou de la confrontation idéologique n'avait guère d'attrait. »<sup>484</sup>

Ce sont donc les lecteurs de nos jours qui désirent enfin se confronter à cette dure réalité et réussissent à se réconcilier avec elle en lisant des histoires imaginées qui réveillent des mémoires. Les lecteurs ou les spectateurs, pour venir au monde du cinéma de la période d'après guerre, ne pouvaient pas encore supporter cette

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 330.

confrontation. Ce n'est donc pas par hasard que, dans les années 1950, en Allemagne de l'Est, fut présentée une production remarquable de films nostalgiques d'une Allemagne d'autrefois, du pays d'avant la guerre, les conflits et la séparation. Quelques titres des films de cette époque sont démonstratifs de l'intention de leur création : *Les Demoiselles de la forêt noire* (1950, remake d'un film de 1933), *Verte est la lande* (1951), *Terre de sourires* (1952), *Quand les lilas blancs refleuriront* (1953), *Victoria et son hussard* (1954), *Le Hussard fidèle* (1954), *Le Village joyeux* (1955), *Quand fleurissent les roses des Alpes* (1955), *Rosie de la forêt noire* (1956). Nous lisons à propos de ces films qu'ils :

« [...] évoquent un pays ou un peuple qu'aucune bombe ni aucun réfugié ne vient troubler, "l'Allemagne profonde" : saine, rurale, non contaminée, heureuse et blonde. Et leur caractère intemporel même donnait des aperçus réconfortants d'un pays et d'un peuple libres de ses occupants de l'Est comme de l'Ouest, mais aussi purs, ni coupables ni souillés par le passé récent de l'Allemagne. / Ce cinéma *Heimat* reflétait le côté provincial et conservateur de la jeune République fédérale, son désir profond qu'on la laisse en paix. Peut-être la présence disproportionnée de femmes dans la population adulte était-elle propice à cette démobilisation des Allemands. »<sup>485</sup>

La production de ce genre des films démontrait précisément l'incapacité du grand public à l'époque de faire face aux sujets douloureux et aux conséquences malheureuses qu'a eues la guerre pour eux et pour leur pays. La tendance donc des dernières années à traiter ces sujets est démonstrative de la volonté et, encore plus, du besoin du monde, d'ouvrir les yeux et d'affronter finalement la réalité de son passé.

Semblable à l'Allemagne, quoique le degré de la culpabilité ressentie et héritée est considérablement plus bas, est le cas de l'Autriche. Ce pays qui a donné naissance à Adolphe Hitler et s'est lié à l'Allemagne pendant la guerre porte également son poids quant à la responsabilité des atrocités de la guerre. Les lecteurs autrichiens cherchent à comprendre leur participation à la guerre, leur rôle naguère et maintenant. De la même façon donc que dans *Le retour* Peter reste au début indifférent face à toute problématique historique et, comme il l'avoue lui-même et nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, il se sentait pendant toute sa vie absent de l'Histoire, Philipp dans *Tout va bien* ne se rend pas compte de la signification du passé historique pour sa propre existence. Le choix de la part des deux écrivains des personnages comme Peter et Philipp évoque probablement leur

---

<sup>485</sup> *Idem.*

intention de conduire leurs lecteurs à s'identifier à eux ou, au moins, à s'interroger sur leur propre attitude face au passé historique.

En lisant donc ce genre des romans ils commencent eux aussi à chercher à comprendre et à déchiffrer les événements du passé et leur impact dans leur propre présent. La culpabilité autrichienne présente une dimension autre que la culpabilité allemande. Après la fin de la guerre, l'Autriche fut officiellement considérée en tant que la première victime de l'Allemagne et fut ainsi exemptée du blâme ultime des horreurs de la Seconde Guerre mondiale. Ce traitement concernant l'Autriche largement différencié de celui concernant l'Allemagne servait bien sûr les intérêts des autres pays européens. Plus précisément :

« [...] cette approche convenait aussi aux autres alliés : étant donné la position géographique centrale de l'Autriche et l'incertitude sur l'avenir politique de l'Europe centrale, il paraissait prudent de détacher son destin de celui de l'Allemagne. »<sup>486</sup>, « La facilité avec laquelle l'Autriche se détacha de son badinage avec le nazisme tient, entre autres raisons, à ce qu'il convenait à tous les intérêts locaux d'ajuster le passé récent à leur avantage : le parti populaire conservateur, héritier du parti social-chrétien d'avant-guerre, avait toute raison de se donner de l'éclat et de faire valoir les titres de créance "non allemands" de l'Autriche de manière à détourner l'attention du régime corporatiste qu'il avait imposé de force en 1934. Les sociaux-démocrates autrichiens, incontestablement antinazis, devaient néanmoins faire oublier leurs appels d'avant 1933 à un *Anschluss* avec l'Allemagne. Une autre raison est que tous les partis avaient intérêt à ménager et à flatter les ex-nazis, une clientèle électorale significative qui devait façonner l'avenir politique du pays. »<sup>487</sup>

Cette exemption donc de l'Autriche des responsabilités de la guerre, due aux intérêts purement politiques, malgré la présence remarquable des collaborateurs des nazis et des soldats ayant servi dans des unités allemandes au cours de la guerre, pourrait augmenter le degré de la culpabilité ressentie puisque personne n'a payé le crime commis. La stigmatisation des autrichiens par leur rôle ambigu pendant la guerre constitue la source d'une problématique intense concernant leur identité nationale. Leur appartenance au camp des perdants de la guerre a indubitablement joué un rôle décisif à la construction de cette identité nationale. Nous lisons dans *Tout va bien* la narration allégorique au sujet des perdants d'un jeu prédécesseur du Monopoly :

« -Tu sais, dans la première version, la dernière règle du jeu était la suivante : Le perdant ne rira pas. A vingt ans et des poussières, je trouvais ça original.

---

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 73.

Comme si on avait jamais rigolé, en Autriche, quand on était dans le camp des perdants. Et on y était presque tout le temps, d'ailleurs. Aujourd'hui, quand j'allume la télé et que je vois toutes ces émissions avec ces jeunes qui se font enfermer, c'est le contraire. Le perdant se pointe devant la caméra et dit merci, vraiment, du fond du cœur, c'était super, je suis fier d'être resté le même. Je n'arrive pas à comprendre. Quand je perdais, j'étais toujours un autre homme après. Je n'ai jamais aimé perdre. La défaite ne m'a jamais particulièrement profité. » (*Tvb*, p. 416)

Être dans le camp des perdants et, encore plus, dans le camp de ceux qui ont commis des choses indicibles, constitue un poids que toutes les générations suivantes sont obligées de porter. Ce chargement particulier, souvent attribué aux générations sans qu'elles s'en rendent compte, fait naître la nécessité au lecteur contemporain de dévoiler ses racines, d'en trouver un côté pédagogique et en finir pour toujours avec cette culpabilité absurde. Peter, le père de Philipp dans *Tout va bien*, continue :

« -On aurait pu moderniser encore le jeu. D'un autre côté, à quoi bon, c'est du passé. Je t'ai déjà raconté que la *Bosse des affaires*, avant la guerre, s'appelait *Spéculation*, et que les nazis ont voulu l'interdire parce qu'ils avaient des préventions contre l'argent ? Du coup ni une ni deux, on a rebaptisé le jeu, *La Bosse des affaires*, ça avait un côté pédagogique, et ça marche encore aujourd'hui. Les Allemands appellent ça sans vergogne *Monopoly*. / - *Connaissez-vous l'Autriche ?*, ça a aussi un côté pédagogique. / -Oui, c'est vrai. Enfin, comme je te le disais : c'est du passé. Ne te fais pas de souci pour moi. Peut-être que ce n'est pas si important, en effet, que les gens connaissent l'itinéraire le plus rapide pour aller de Kufstein à Bruck/Leitha. » (*Tvb*, p. 416)

Peter qui a réellement participé à la guerre – nous ne pourrions pas oublier les scènes d'horreur de la narration dans un des premiers chapitres du roman du jeune Peter sur le champ de guerre luttant contre sa propre mort et celle de son camarade – essaie de se reconforter devant l'éventualité de la coupure du jeu de quarante-un ans *Connaissez-vous l'Autriche ?* en reconnaissant qu'il s'agit du passé. Pourquoi s'intéresser à un jeu qui veut nous apprendre l'Histoire de notre pays puisqu'il s'agit tout simplement d'une réalité passée qui n'existe donc plus ? Cette question implicitement posée par le personnage de Geiger intrigue le lecteur et l'invite à chercher son propre intérêt du passé historique.

Les lecteurs autrichiens veulent surpasser cette coupure soudaine qu'ils ont subie et voir derrière elle, de la même façon que le jeu *Connaissez-vous l'Autriche ?* fut coupé, c'est-à-dire se rendre compte du renversement complet de leur état après la guerre ainsi que le fait, que nous avons déjà commenté, de ne pas avoir eu l'opportunité ou l'obligation de reconnaître publiquement et officiellement les crimes auxquels ils avaient participé. Nous lisons à propos :

« [...] les Autrichiens ne pouvaient tirer un parti analogue de leur expérience de la guerre. Et à la différence des Allemands de l'Ouest, ils n'avaient pas été contraints de reconnaître, tout au moins publiquement, les crimes qu'ils avaient commis ou permis. L'Autriche ressemblait curieusement à l'Allemagne *de l'Est*, et pas seulement du fait de la monotonie passablement bureaucratique de ses institutions civiques. Les deux pays étaient des expressions géographiques arbitraires dont la vie publique, après la guerre, reposa sur un accord tacite pour fabriquer, pour les besoins de la consommation courante, une nouvelle identité flatteuse, si ce n'est que l'exercice réussit nettement mieux dans le cas autrichien. »<sup>488</sup>

Comparable au cas de l'Autriche peut aussi être le cas de l'Italie, dans le sens qu'elle fut également un pays allié aux exigences et décisions d'Hitler, qui a combattu à ses côtés et qui a souffert après la guerre. Sa particularité pourtant consiste dans le fait que, ayant elle-même l'expérience d'un régime fasciste, et en plus le premier du monde pendant une vingtaine d'années, elle fut le seul État méditerranéen qui a cédé à Hitler et a suivi son plan destructif. Occupée par les Allemands et finalement libérée par les alliés occidentaux à la suite d' « une guerre d'usure et de destruction qui avait duré près de deux ans »<sup>489</sup> et qui a eu toutes les caractéristiques d'une guerre civile, l'Italie se présente comme un pays profondément divisé :

« En vérité, son existence même *en tant que pays* avait longtemps été sujette à controverse... et devait le redevenir plus tard. Des études du début des années 1950 montrent que moins d'un adulte italien sur cinq parlait exclusivement italien : beaucoup continuaient de s'identifier d'abord à leur localité et à leur région, dont ils employaient la langue ou le dialecte dans la plupart de leurs échanges quotidiens. C'était particulièrement vrai de ceux – l'écrasante majorité de la population dans ces années-là – qui n'avaient pas fait d'études secondaires. »<sup>490</sup>

La Seconde Guerre mondiale a donc exacerbé encore plus la division historique de ce pays et « aux éternels contrastes politiques et économiques du Nord et du Sud étaient donc venus s'ajouter des souvenirs très différents de la guerre »<sup>491</sup>. Dans le roman de Fois cette division et la sensation qu'elle crée, même aux générations contemporaines, sont omniprésentes. N'oublions pas le personnage de la mère de Rossella dans *GAP* qui avoue le passé de son père comme si elle devrait le défendre et s'excuser de sa part :

« Je dois vous raconter l'histoire de la fille du secrétaire de fédération. Mon père était fasciste, je n'en ai pas honte, car c'était un bon père, un homme

---

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 310.

honnête. Il avait été phalangiste en Espagne, était inscrit au parti depuis 1925. Un homme robuste, aux mains chaudes comme des poêles. C'était un fasciste. Le secrétaire de fédération de \*\*\*. J'en ai souffert. / Mais ma sœur Ersilia est morte dans la Résistance. / Et mon frère Edoardo est mort en Afrique. Après l'Afrique, il a mis un an à mourir. A bien y réfléchir, il était déjà mort quand il est revenu. Je ne les ai pas connus. Je suis née en 1950, après la guerre. / Rossella regarda sa mère. / Il m'a été très pénible de devoir me justifier à cause du passé. » (*GAP*, p. 90)

Toutes ces réalités fictionalisées constituent la réalité du passé historique italien qui construit, entre autres, l'identité nationale du peuple italien. La conclusion que nous pourrions tirer des cas de l'Allemagne, de l'Autriche et de l'Italie serait que la mauvaise mémoire, plus précisément les mauvais souvenirs refoulés qui construisent jusqu'à un certain point notre identité nationale, resurgissent au cours de la lecture littéraire et nous instruisent ou nous réconfortent depuis leur statut fictionnel. Leur resurgissement nous réconforte, et probablement c'est ceci que nous demandons encore, entre autres, de la littérature, dans le sens où le plus sereinement nous admettons une mauvaise réalité, le plus facilement et efficacement nous réussissons à nous réconcilier avec elle et en tirer des conclusions utiles.

Tout ce qui peut rendre un peuple coupable face aux autres peuples fait partie de son identité. Et cela peut être une atrocité aux dimensions mondiales comme fut le cas de la guerre et l'extermination imposées par Hitler ou encore un combat aux dimensions plus limitées comme fut la guerre en Algérie pour les Français. Pierre Péju dans *Le rire de l'ogre* écrit ce dialogue :

« – Mais pour les Français, c'est fini maintenant, l'Algérie ? demande Clara.  
– Pour le type que j'ai rencontré, répond Maxime, ça n'avait pas l'air... vraiment fini ! » (*RdIO*, p. 167)

Il écrit également lors d'une narration faite par un de ses personnages concernant cette guerre :

« Sinon les fellaghas, on les abattait tous, comme des chiens. On les a ramenés mains sur la tête, avec nos morts et nos blessés. Au bout d'un moment, on s'est aperçu qu'il y avait deux femmes parmi les prisonniers. De belles filles en treillis qu'on avait prises pour de très jeunes types ! Nous, on rigolait. On savait qu'avec elles on allait bien se marrer. » (*RdIO*, p. 168)

Le personnage de Maxime continue sa narration de cet épisode de la guerre algérienne pour réconforter à la fin les lecteurs, qui commencent à éprouver cette même culpabilité que nous pouvons ressentir de la part des autres, en leur racontant



comment Kunz, le professeur de philosophie que nous avons déjà rencontré, a finalement libéré ces prisonniers. Nous lisons de nouveau dans *Après Guerre* :

« La France avait hâte d'oublier le traumatisme algérien. Les accords d'Evian de 1962 mirent fin à près de cinq décennies de guerre ou de peur de la guerre dans la vie française. La population était lasse : lasse des crises, lasse des combats, lasse des menaces, des rumeurs, des complots. »<sup>492</sup>

Les scènes d'horreur de la guerre, telles que nous les avons présentées dans la première partie de ce travail, réveillent les souvenirs, vécus ou hérités, des lecteurs et les narrations de ces épisodes pénibles ainsi que les descriptions des périodes historiques douloureuses fonctionnent comme de maillons entre les lecteurs d'aujourd'hui et le passé historique. La Seconde Guerre mondiale à laquelle se réfèrent tous les romans « européens » de notre corpus ainsi qu'un de nos romans grecs (*Le siècle des Labyrinthes* de Galanaki), a été avant tout une expérience civile dans le sens qu'elle « fut une guerre d'occupation, de répression, d'exploitation et d'extermination, dans laquelle soldats, troupes d'assaut et policiers disposèrent de la vie quotidienne et de l'existence même de dizaines de millions de gens emprisonnés »<sup>493</sup>.

En ce qui concerne la Grèce plus précisément :

« [...] elle avait perdu les deux tiers de sa marine marchande vitale ; un tiers de ses forêts avait été saccagé et un millier de villages effacés. Dans le même temps, la politique allemande consistant à fixer les frais d'occupation en fonction des besoins de l'armée plutôt que de la capacité grecque de payer engendra une hyperinflation. »<sup>494</sup>

Pour la Grèce, la Seconde Guerre mondiale constituait un cycle d'invasion, d'occupation, de résistance et de guerre civile puisque la guerre a été suivie des combats entre les communistes-résistants et les forces britanniques soutenues par les royalistes qui ont conduit à une telle guerre jusqu'en 1949. Dans *Le siècle des Labyrinthes* nous voyons comment les frères sont arrivés à faire la guerre l'un contre l'autre ; nous nous rendons compte d'une réalité dure qui a stigmatisé la conscience historique grecque pour toujours. Il s'agit donc de souvenirs d'une signification majeure pour le peuple grec :

« L'impact dans l'après-guerre de ces guerres civiles européennes fut immense. Très simplement, elles [les guerres civiles] signifient que la guerre en Europe ne s'arrêta pas en 1945, avec le départ des Allemands. C'est là un

---

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 32.

des traits traumatiques caractéristiques de la guerre civile : après même que l'ennemi est défait, il reste sur place ; et avec lui, la mémoire du conflit. Mais les luttes fratricides de ces années-là eurent un autre effet. Avec la brutalité sans précédent des occupations nazies, puis soviétiques, elles corrodèrent le tissu même de l'Etat européen. Après elles, rien n'aurait plus jamais été pareil. Au sens le plus fort d'une expression dont on a usé et abusé, elles transformèrent la Seconde Guerre mondiale – la guerre de Hitler – en révolution sociale. »<sup>495</sup>

Les lecteurs d'aujourd'hui ont besoin d'être sensibilisés au sujet de ces événements comme la guerre civile ou encore, en ce qui concerne le public grec, la grande catastrophe de l'Asie Mineure en 1922, mentionnée par Galanaki dans *Le siècle des Labyrinthes* ainsi que dans les deux romans de Themelis. Ce sont des événements douloureux qui demandent eux-mêmes d'être traités par l'intermédiaire des lecteurs.

Cependant, ce n'est pas simplement le rappel de ces événements à travers les narrations littéraires qui ont un impact considérable sur les lecteurs. Les narrations littéraires possèdent avant tout la puissance de créer des images, de faire « voir » aux lecteurs grâce à leur imagination ce qui leur est raconté. C'est ainsi que la narration littéraire des événements historiques obtient une force supplémentaire et plus remarquable sur les lecteurs que la narration historiographique.

Pensons, par exemple, aux lecteurs Viennois de *Tout va bien* de Geiger. Dans le roman nous regardons une ville dévastée et transformée en champ de conflits pendant la guerre :

« Vienne, ville du front. Galoches qui claquent, lance-roquettes sur l'épaule, Peter Erlach, quinze ans, traverse la rue en courant et disparaît dans les décombres étranges, les ruines d'un immeuble d'angle où son chef de section et quatre autres garçons des Jeunesses hitlériennes ont pris position. Qui par-dessus la crête déchiquetée d'un mur, qui par l'embrasure d'une des fenêtres du rez-de-chaussée, ils aperçoivent leurs premiers bolchevistes, une troupe d'éclaireurs qui vient du sud et bifurque dans la rue. » (*Tvb*, p. 110)

La puissance que peut avoir une image est incroyable surtout quand elle concerne un paysage, un lieu que nous connaissons en profondeur. Considérer donc leur propre ville comme un champ de guerre rend leur immersion dans leur passé historique encore plus intense. Le temps peut facilement être différent, autre de ce que nous vivons actuellement. Le passé peut facilement être considéré comme une réalité perdue à jamais, en tant que notion qui n'existe plus si la seule chose qui peut

---

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 53.

réellement exister est le présent tout court. Pourtant, le lieu existe toujours ; la ville de Vienne où toutes ces atrocités racontées ont eu lieu est réelle et actuelle. Être donc en contact avec le lieu d'action des événements historiques renforce encore plus l'impact d'une narration concernant son Histoire.

Nous lisons à propos de Vienne comment son caractère a profondément changé au cours de deux guerres mondiales :

« Un diplomate occidental décrivit un jour l'Autriche de l'après-guerre comme un "opéra chanté par des doublures". L'image est juste. Du fait de la Première Guerre mondiale, Vienne perdit sa raison d'être en tant que capitale impériale ; au cours de l'occupation nazie et de la Seconde Guerre mondiale, la ville perdit ses Juifs, qui constituaient une proportion significative de ses citoyens les plus éduqués et cosmopolites. Après le départ des Russes, en 1955, Vienne manqua même de l'attrait *louche* de Berlin divisée. La monotonie rassurante qui la caractérisait aux yeux de nombreux visiteurs donne une idée de la remarquable réussite avec laquelle l'Autriche sut dépasser son passé trouble. »<sup>496</sup>

Nous voyons donc comment l'identité d'une ville s'altère à cause des événements historiques. Nous nous rendons, par conséquent, facilement compte de l'impact de ce changement d'identité des citoyens, des habitants de la ville. Si le lieu, combiné à l'Histoire vécue ou remémorée, change d'identité, les individus le peuplant ne peuvent pas rester indifférents. L'identité individuelle, comme nous l'avons souligné dans la partie précédente de ce travail, est le produit de divers facteurs, comme par exemple le temps et le lieu. Et, par la suite, l'identité nationale est précisément le produit de l'ensemble de ces identités individuelles construites, entre autres, des caractéristiques temporelles et spatiales.

Les lecteurs donc qui appartiennent à la même nation que l'écrivain du roman reçoivent cette œuvre de manière beaucoup plus personnelle que ceux qui le lisent à travers les traductions. Le contenu d'un roman à thématique historique les concerne personnellement puisque il se réfère aux faits constituant largement leur caractère national. Ainsi, les lecteurs autrichiens comprennent ou plutôt ressentent et assument jusqu'à un certain point différemment le roman de Geiger, comme également les lecteurs français, le roman de Péju, surtout les passages décrivant Paris de 1968 :

« Enfin, il se passe quelque chose. Pendant toute une nuit, j'ai arraché les pavés des rues de Paris. Autour de moi, dans l'air à l'odeur de brûlé, de sable humide, d'essence, d'égout et de pollen, une agitation confuse, un grouillement de corps énervés et la longue chaîne des mains noires, entassant

---

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 316.

les pavés jusqu'à ce que les rues deviennent verticales. [...] / Pour extraire les pavés parisiens, je m'étais emparé d'une de ces lourdes grilles en fonte qui enserrent les racines des arbres du boulevard Saint-Michel. [...] A l'approche de l'aube, la charge brutale, les coups, les cris, le sang et les yeux brûlés par le gaz des grenades. » (*RdIO*, p. 174)

Ce sont des images documentaires de l'Histoire d'un pays et en tant que telles elles exercent, consciemment ou pas, leur puissance sur les lecteurs. Ainsi les lecteurs, pour leur part, réussissent à mieux connaître l'espace les entourant. Quand nous regardons un paysage en réfléchissant à son passé tout en pouvant voir son présent, notre regard obtient une profondeur différente, il devient, en deux mots, plus riche et ainsi plus perceptif.

La littérature possède la capacité incontestable de produire des images et de les incarner devant nos yeux. Les lecteurs réussissent ainsi, grâce à leur imagination, à revivre des scènes venant d'une autre époque et d'un contexte historique complètement différent. Quand ils connaissent le lieu où se déroule l'action narrée, leur participation imaginaire devient encore plus profonde et vraisemblable. La signification et la puissance de l'image, surtout en ce qui concerne le monde de la photographie et du cinéma, est manifeste comme l'explique le philosophe Jacques Rancière :

« L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. Elle n'est pas la simple reproduction de ce qui s'est tenu en face du photographe et du cinéaste. Elle est toujours une altération qui prend place dans une chaîne d'images qui l'altère à son tour. »<sup>497</sup>

Et il continue en associant ce jeu entre le dit et le non-dit, le visible et l'invisible qu'est l'image que nous voyons à l'image que nous pouvons uniquement imaginer par l'intermédiaire du langage :

« Elle [l'image] est la voix d'un corps qui transforme un événement sensible à un autre, en s'efforçant de nous faire "voir" ce qu'il a vu, de nous faire voir ce qu'il nous dit. La rhétorique et la poétique classiques nous l'ont appris : il y a des images dans le langage aussi. Ce sont toutes ces figures qui substituent une expression à une autre pour nous faire éprouver la texture sensible d'un événement mieux que ne le feraient les mots "propres". »<sup>498</sup>

Le degré auquel nous réussissons, en tant que lecteurs, à « voir » une image racontée, une image littéraire, dépend largement de la qualité de l'usage du langage.

---

<sup>497</sup> *Le spectateur émancipé*, p. 103.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

Si la connexion du verbal au visuel est construite de manière satisfaisante le résultat peut être très fort. Ainsi, nous réussissons à « voir » l'image même si nous n'avons aucun rapport, géographiquement et historiquement, avec le lieu d'action. Rancière ajoute par la suite :

« Les mots ne sont pas à la place des images. Ils sont des images, c'est-à-dire des formes de redistribution des éléments de la représentation. Ils sont des figures qui substituent une image à une autre, des mots à des formes visuelles ou des formes visuelles à des mots. Ces figures redistribuent en même temps les rapports entre l'unique et le multiple, le petit nombre et le grand nombre. »<sup>499</sup>

Quand, par exemple, nous lisons dans *Le renversement* de Themelis la description de la ville d'Odessa, une ville complètement étrangère aux grecs de nos jours, ainsi que la description de la révolution qui y a eu lieu et finalement de l'expulsion de la communauté grecque, nous arrivons à revivre tout cela grâce à la puissance de la narration même si nous ne connaissons nullement le lieu d'action.

Même si nous n'avons que peu ou pas de contact, en tant que lecteurs grecs, avec tous les lieux que Themelis présente dans *Le renversement*, nous nous identifions dans la mesure où ce qu'il raconte concerne le peuple grec et son Histoire. C'est-à-dire, pour récapituler notre argument concernant la réception de la littérature nationale d'un pays de la part des lecteurs en tant que moyen d'approfondir son Histoire et renforcer ainsi la perception de l'identité nationale : les lecteurs éprouvent facilement un certain degré de participation à la lecture si elle concerne leur propre pays d'origine.

Cela ne veut nullement suggérer que la lecture des littératures nationales d'autres pays n'inclut pas également un degré d'immersion. Les lecteurs sont d'ailleurs toujours prêts à trouver des liens entre leur vie et leur passé avec ceux concernant des nationalités différentes. C'est ainsi que l'unique, c'est-à-dire une image précise concernant un événement précis qui a eu lieu à un endroit précis, devient multiple et le petit nombre devient grand, comme, nous l'avons vu, l'a décrit Rancière. L'événement unique devient donc multiple dans le sens que, malgré sa référence spécifique, il réveille la mémoire d'autres événements semblables et également historiquement chargés. De toutes façons, les sentiments ressentis et provoqués lors de certaines périodes historiques sont souvent communs indépendamment de l'origine des lecteurs.

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

Ainsi une image racontée obtient un sens commun lui permettant d'être partagée par tous. Lisons encore une fois Rancière :

« Le traitement de l'intolérable est ainsi une affaire de dispositif de visibilité. Ce qu'on appelle image est un élément dans un dispositif qui crée un certain sens de réalité, un certain sens commun. Un "sens commun", c'est d'abord une communauté de données sensibles : des choses dont la visibilité est censée être partageable par tous, des modes de perception de ces choses et des significations également partageables qui leur sont conférées. »<sup>500</sup>

Le rapprochement donc des événements douloureux à travers la lecture littéraire peut constituer une manière de traiter ce qui a priori se présente comme intolérable. Ainsi les lecteurs arrivent à enrichir leur sensibilité et connaissance historique grâce à la fiction ; autrement dit, l'imaginaire qui s'inspire du réel apparaît être plus pédagogique et plus facilement accueilli par les lecteurs que le réel tout court. Continuons notre référence aux propos de Rancière :

« Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations. / Cette création, c'est le travail de la fiction qui ne consiste pas à raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant. »<sup>501</sup>

Ce qui est donc important ce n'est pas, selon Jacques Rancière, de voir une image réelle du passé historique ou qu'il soit le plus fidèlement possible représenté, mais de produire des images qui exercent un effet de réel sur les lecteurs, qui créent un sens commun. Les images artistiques, comme celles de l'art romanesque, peuvent constituer « des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible »<sup>502</sup>.

À travers cette situation parallèle de l'historicisation de la fiction et de la demande des lecteurs des fictions à une thématique historique, il devient de plus en plus clair que la mémoire, en tant que notion théorique et activité, n'est plus uniquement un matériau de l'historien. Elle s'est rendue désormais en un matériau commun à tout le monde et elle s'est emparée ainsi de l'Histoire dans son sens purement scientifique. L'historien a perdu le monopole qu'il avait de l'interprétation du passé.

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 111-112.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 113.

## Conclusion

« Quand c'est la fiction qui écrit l'histoire, elle fait voir en-dessous de l'Histoire tout une mosaïque d'histoires. Dans le roman, l'histoire n'apparaît pas comme quelque chose d'achevé mais comme un espace ouvert qui entraîne l'homme vers son devenir, vers de nouvelles possibilités de l'être dont la possibilité même d'exister. »<sup>503</sup>

C'est précisément cette caractéristique de la littérature qui attire les lecteurs : c'est-à-dire le fait qu'elle offre des nouvelles possibilités d'être et ainsi de nouvelles possibilités de penser l'avenir. La littérature ne focalise pas la narration des événements historiques de la même manière que la science historique le fait ; elle imagine et inscrit ce qui a eu lieu ou aurait pu avoir lieu derrière les événements tels que nous les connaissons de l'Histoire. La Seconde Guerre mondiale, par exemple, constitue un événement réel du passé historique de notre monde. Cependant, les vies quotidiennes des hommes pendant la guerre, leurs désirs, leurs rêves, leurs propres combats, leurs amours, leurs mentalités personnelles et tout ce qui constitue l'humanité de toute période historique ne peuvent qu'être imaginés. Et c'est l'art de la fiction qui va les imaginer, les incarner et éventuellement leur insuffler la vie.

Les lecteurs donc de la littérature et notamment ceux qui sont déjà sensibilisés face au passé historique et se rendent compte de la signification de ce passé pour leurs propres identités, personnelles et nationales, c'est précisément ce contact, même imaginaire, avec les vies de ses ancêtres qu'ils cherchent. Grâce à la description des personnages romanesques, ils réussissent à s'identifier à leurs existences de telle manière qu'ils vivent finalement leurs sentiments, leurs désirs, leurs peurs et leurs espoirs. Une vie imaginaire mais, comme nous l'avons démontré en nous référant à l'écriture de ces romans, vraisemblable, émeut les lecteurs et les lie davantage à leur passé.

Il s'agit précisément de la catharsis aristotélicienne<sup>504</sup> dans le sens que les lecteurs, à la suite de leur lecture, après leur identification aux personnages, leur

---

<sup>503</sup> Cf. note de page 71, Résumé de l'exposé d'Ioanna Vultur.

<sup>504</sup> Souvenons-nous de la définition aristotélicienne de la tragédie dans la *Poétique* : « La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature. » : définition de la tragédie disponible sur [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr).

confusion, leur problématisation face à ce qui leur a été raconté, retrouvent finalement leur paix grâce à la fin, l'« exodos<sup>505</sup> » de la narration :

« C'est en somme le modèle aristotélicien, si l'on veut bien admettre que selon la théorie de la catharsis la fonction de la mimésis théâtrale est de déplacer les conflits réels vers un niveau purement représentationnel et de les résoudre à ce niveau-là. »<sup>506</sup>

Nous pourrions conclure que finalement ce sont les lecteurs qui définissent l'art romanesque, qui déterminent sa production, son caractère et son impact. C'est la société des lecteurs qui décide la forme de la littérature et même sa nécessité. Comme Roland Barthes décrivait ce rapport intime entre le roman et la société :

« Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. C'est donc à l'évidence de son intention, saisie dans la clarté des signes romanesques, que l'on reconnaît le pacte qui lie par toute la solennité de l'art, l'écrivain à la société. [...] Que ce soit l'expérience inhumaine du poète, assumant la plus grave des ruptures, celle du langage social, ou que ce soit le mensonge crédible du romancier, la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée. Le produit, puis finalement la source de cette ambiguïté, c'est l'écriture. Ce langage spécial dont l'usage donne à l'écrivain une fonction glorieuse mais surveillée, manifeste une sorte de servitude invisible dans les premiers pas, qui est propre de toute responsabilité : l'écriture libre à ses débuts, est finalement le lien qui enchaîne l'écrivain à une Histoire elle-même enchaînée : la société le marque des signes bien clairs de l'art afin de l'entraîner plus sûrement dans sa propre aliénation. »<sup>507</sup>

Une œuvre littéraire est donc manifestement le produit d'une coopération silencieuse entre l'écrivain et les lecteurs. Il ne s'agit pas de deux côtés opposés l'un à l'autre mais de deux forces parallèles qui contribuent dans leur ensemble à l'interprétation et la réception de la création artistique qu'est le roman. Pour nous souvenir de nouveau de l'œuvre de référence de Paul Ricœur, *Temps et récit*, le philosophe en se référant à la phénoménologie husserlienne considère le point de vue du lecteur en tant que point de vue voyageur, un concept assez original qui :

« [...] exprime ce double fait que le tout du texte ne peut jamais être perçu à la fois ; et que, situés nous-mêmes à l'intérieur du texte littéraire, nous voyageons avec lui au fur et à mesure que notre lecture avance : cette façon

---

<sup>505</sup> La sortie du chœur du théâtre à la fin de la tragédie grecque.

<sup>506</sup> *Pourquoi la fiction ?*, p. 54-55.

<sup>507</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, p. 59-60.



d'appréhender un objet est "propre à la saisie de l'objectivité esthétique des textes de fiction." »<sup>508</sup>

De la même manière que le romancier crée au fur et à mesure son œuvre, le lecteur la découvre graduellement comme un voyageur découvre un paysage en se déplaçant de plus en plus dans son espace. Le grand philosophe continue en soulignant que nous pouvons saisir le contenu et l'intention d'un ouvrage littéraire uniquement si nous comprenons à quoi il répond :

« En tant que réponse, la réception de l'œuvre opère une certaine *médiation* entre le passé et le présent, ou mieux entre l'horizon d'attente du passé et l'horizon d'attente du présent. C'est dans cette "médiation historique" que consiste la thématique de l'histoire littéraire. / Arrivé à ce point, on peut se demander si la fusion des horizons issue de cette médiation peut stabiliser de façon durable la signification d'une œuvre, jusqu'à lui conférer une autorité trans-historique. [...] Ce caractère ouvert de l'histoire des effets amène à dire que toute œuvre est non seulement une réponse offerte à une question antérieure, mais à son tour, une source de questions nouvelles. »<sup>509</sup>

En recevant donc une œuvre littéraire nous opérons simultanément une médiation entre le passé et le présent et cette remarque concerne en même temps le romancier et le lecteur. Les horizons d'attente s'unissent en surpassant la barrière du temps et en prouvant que toute réponse à une question posée constitue absolument la source de nouvelles questions.

---

<sup>508</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 306.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 313-314.

## CONCLUSION

« L'éternité que les œuvres d'art opposent à la fugacité des choses ne peut-elle se constituer que dans une histoire ? Et l'histoire à son tour ne reste-t-elle historique que si, tout en courant au-dessus de la mort, elle se garde contre l'oubli de la mort et des morts, et reste un rappel de la mort et une mémoire des morts ? La question la plus grave que puisse poser ce livre est de savoir jusqu'à quel point une réflexion philosophique sur la narrativité et le temps peut aider à penser ensemble l'éternité et la mort. »<sup>510</sup>

Pouvons-nous effectivement considérer la littérature comme une des nos réponses et de nos armes contre la mort et l'oubli ? Est-ce qu'une approche philosophique de la fiction et de son rapport avec le temps peut changer notre perspective des notions du passé, du présent et du futur ?

Tout au long de ce travail, nous avons tenté de montrer comment le monde fictif, imaginaire de l'art romanesque peut refléter la réalité et correspondre, par ses propres moyens, à nos besoins personnels. Le monde fictif vient donc répondre à nos questions existentielles et c'est uniquement en prenant conscience de cette capacité de l'art romanesque que nous pouvons finalement comprendre pleinement une œuvre littéraire.

Un roman, en particulier, constitue une nouvelle fenêtre qui s'ouvre et nous offre une vue, meilleure et complémentaire, de notre monde et de nous-mêmes. Son caractère ouvert est fort et soutenu par l'opinion de Ricœur qui souligne qu'effectivement « toute œuvre est non seulement une réponse offerte à une question antérieure, mais à son tour, une source de questions nouvelles »<sup>511</sup>. Autrement dit, une œuvre littéraire satisfait une partie de nos besoins en créant, en même temps, de nouveaux questionnements.

C'est précisément de cet aspect ouvert de la littérature que parle Rhéa Galanaki quand elle soutient que :

« [...] je nomme ouvert le roman qui a comme résultat d'activer ses lecteurs, et notamment des lecteurs très différents les uns des autres, puisqu'il les invite à approfondir et à reconsidérer leur propre vie, leurs relations avec les autres, le temps, le lieu, les idées ainsi que, plus généralement, la connaissance individuelle et collective du présent et du passé. Je nomme ouvert le roman qui

---

<sup>510</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 162.

<sup>511</sup> *Temps et récit*, Tome III, p. 314.

pourrait faire des hommes de meilleures personnes et pas uniquement des personnes plus sages. »<sup>512</sup>

Regardons alors si les romans que nous avons utilisés dans notre travail afin de soutenir nos remarques correspondent à cette « invitation » des œuvres pour les lecteurs telle que Galanaki l'a décrite. En inversant un peu la série avec laquelle Galanaki présente les points auxquels les romans invitent leurs lecteurs à réfléchir, nous avons montré comment, en lisant chacune de ces œuvres, le lecteur peut d'abord enrichir ses connaissances du passé. Même s'il s'agit de fiction, les événements historiques cités sont réels et dans ce sens, ils font partie du savoir humain. Le passé historique est ainsi rappelé ou même, cela dépend du lecteur, c'est-à-dire de son âge, son origine et son niveau culturel, découvert pour la toute première fois. Les guerres, l'actualité politique d'autrefois et les règles sociales passées sont reconstruites et ainsi le lecteur, d'une certaine manière, revit le passé.

Mis à part les événements historiques significatifs, le lecteur de ces œuvres littéraires se rapproche également, même à travers un monde imaginaire, des lieux lointains, soit dans le sens temporel soit dans le sens géographique. Cette visite dans l'espace, qui est effectuée simultanément à celle dans le temps, ne présente bien sûr pas un intérêt touristique. La reconstruction littéraire effectivement peut faire revivre les lieux historiques, c'est-à-dire des lieux qui ont servi de « décor » aux moments essentiels de l'Histoire nationale ou mondiale. Autrement dit, les lieux sans leur histoire sont muets, ils ne sont que des points de repère géographiques ; c'est l'activation de la mémoire historique de ces lieux qui les fait parler et raconter leur passé.

Cependant, comme nous l'avons également démontré, les notions du temps et du lieu ont une signification et un intérêt particulier uniquement à travers l'action humaine. C'est cette dernière qui réussit effectivement à activer la mémoire historique et, à l'inverse, c'est la mémoire historique qui la reconstruit. Donc, par l'intermédiaire des vies des personnages fictifs, le lecteur arrive à reconsidérer sa propre vie ainsi que celle des autres. Une nouvelle perspective s'ouvre alors, grâce à la littérature, concernant l'identité personnelle du lecteur ainsi que son traitement des notions de l'autre, de la mort, de la perte, de la disparition, du retour ou du non-retour.

---

<sup>512</sup> Από τη ζωή στη λογοτεχνία, σ. 154 [*De la vie à la littérature*, p. 154] (traduction personnelle).

Le lecteur des romans que nous avons analysés, étant donné qu'il est lui-même ouvert, comme ces œuvres le sont pour ce qu'elles ont à lui offrir, « sort » de sa lecture différent, enrichi et un peu plus proche de la vérité humaine. Cette relation ainsi créée entre le lecteur et le roman constitue une interaction qui permet au temps de survivre. En effet, la notion du temps étant *per se* assez abstraite se concrétise grâce à l'acte de l'écriture. Comme Ricœur l'explique :

« [...] le temps n'a pas d'être, puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas. [...] Il est remarquable que ce soit l'usage du langage qui soutienne, par provision, la résistance à la thèse du non-être. »<sup>513</sup>

Nous acceptons donc que la littérature possède le pouvoir de rendre le temps vivant. En intégrant le passé dans le présent ainsi que, inversement, le présent dans le passé, elle réussit à nous faire voyager, à enrichir et multiplier nos expériences. C'est de cette manière également que la littérature, se bat pour la mémoire et contre l'oubli. Autrement dit, en ce qui concerne le travail de la mémoire elle-même :

« La restitution historique repeuple de sujets effectifs des pans de l'Histoire longtemps laissés aux discours généraux, fait entendre les traumatismes que l'Histoire installe [...]. »<sup>514</sup>

La lutte contre l'oubli qui constitue bien sûr un état humain et pour cela « fait de la remémoration un “travail” »<sup>515</sup>, n'est pas évidente et facile. N'oublions-pas que, comme nous l'avons suggéré plusieurs fois déjà, l'Europe de l'après-guerre a initialement lutté en faveur de l'oubli en croyant profondément que cette attitude constituerait la meilleure solution et la voie la plus anodine afin de construire un avenir innocent et déculpabilisé. Nous lisons dans *Après Guerre* de Judt :

« À travers l'Europe entière, la tentation était grande de tourner la page pour prendre un nouveau départ, de suivre la recommandation d'Isocrate aux Athéniens à la fin des guerres du Péloponnèse : “Gouvernons ensemble comme s'il ne s'était rien passé.” »<sup>516</sup>

Cette tendance à faire comme si rien ne s'était réellement passé, à tourner le dos à tout ce qui serait très pénible de traiter et d'affronter, est omniprésente en Europe après la guerre et après la chute du Mur, qui a symboliquement signifié la fin d'une ère et l'avènement d'une autre. « En refoulant les hontes ou en cherchant une

---

<sup>513</sup> *Temps et récit*, Tome I, p. 25.

<sup>514</sup> *Le roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, p. 149.

<sup>515</sup> *Parcours de la reconnaissance*, p. 187.

<sup>516</sup> *Après Guerre*, p. 83.

issue dans l'amnésie, l'ignorance ou l'aveuglement»<sup>517</sup>, les voies suivies de refoulement, nous pouvons en témoigner aujourd'hui, ont complètement échoué. « L'oubli a constitué une notion politique ainsi qu'une revendication politique »<sup>518</sup>, comme le soutient Philippos Iliou, l'historien Grec, au sujet de la Grèce d'après la guerre civile des années 1945-1949.

En reconnaissant la nécessité du maintien de la mémoire historique, la littérature s'inspire du passé pour écrire finalement sur le présent. Tout au long du présent travail, nous avons tenté de souligner cette nécessité ainsi que le rôle de la fiction par rapport à elle. Nous avons également démontré le traitement particulièrement politique de l'Histoire par les romanciers dans le sens où ils la regardent d'un point de vue actuel. Nous croyons profondément que la mémoire, individuelle et collective, constitue une puissance créatrice de vérité et d'émancipation<sup>519</sup> pour les hommes. Autrement dit, la narration littéraire, en tant qu'outil de ce jeu entre la mémoire et l'oubli, possède cette force indispensable afin de faire surgir la vérité humaine et ainsi de nous libérer en nous enrichissant spirituellement.

Camille de Toledo explique le caractère que devrait avoir aujourd'hui le traitement des événements historiques douloureux du XX<sup>e</sup> siècle en reconnaissant que c'est pourtant très difficile à réussir :

« [...] Seulement cette conviction : le XX<sup>e</sup> siècle ne peut infiniment gouverner l'état émotionnel, philosophique et politique de l'Europe. Il ne saurait être à lui seul une pédagogie, une morale et une leçon d'éducation civique. Et cependant, faute d'une refondation poétique suffisante, nous ne parvenons pas à le quitter. Le passé de nos drames, par une puissante inertie des corps, des récits de la mémoire, des monuments, se perpétue et nous voilà, vivants, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, parmi tant de fantômes. »<sup>520</sup>

C'est précisément avec ces fantômes qu'il faut parler et se réconcilier afin d'en tirer l'utilité :

« [...] nous souhaitons que les fantômes se mettent à danser, que le vide, l'absence et la destruction ne soient plus les causes de notre empêchement,

---

<sup>517</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 38.

<sup>518</sup> *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη, Το παράδειγμα της Μακρονήσου*, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Εκδόσεις Φιλίστωρ, Αθήνα, 2000, σ. 162 [*Paysage Historique et Mémoire Historique, L'exemple de Macronissos*, Actes de rencontre scientifique, Éditions Philistor, Athènes, 2000, p. 162] (traduction personnelle).

<sup>519</sup> La définition du mot telle que la donne Jacques Rancière est intéressante : « le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif. » in : *Le spectateur émancipé*, p. 26.

<sup>520</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 39.

mais, au contraire, que les morts soient les esprits qui fondent le génie de l'avenir. »<sup>521</sup>

Et un de nos moyens, dans ce but, peut être la littérature, cet art ancien et mondial. Comme Toledo ajoute au sujet de la littérature :

« C'est en cela que la littérature vaudra toujours mieux, à mes yeux, que la leçon de morale tirée du XX<sup>e</sup> siècle, car elle reconnaît l'humanité profonde de l'oubli contre la construction mentale d'un ordre sans "évanescence". »<sup>522</sup>

C'est sur le caractère mondial de la littérature que nous voudrions mettre l'accent avant la fin de ce travail. Si nous mettons de côté l'obstacle posé par la langue, un obstacle d'ailleurs enlevé grâce aux traductions littéraires, l'anthropologie littéraire demeure commune malgré le passage du temps et le changement de pays ou encore de continents. Comme écrit à ce propos Jean-Marie Schaeffer :

« Cette étonnante stabilité historique et transculturelle de l'"anthropologie imaginaire" développée par les représentations fictionnelles est un indice supplémentaire du lien étroit que les activités fictionnelles entretiennent avec l'existence humaine dans ses manifestations les plus fondamentales. Elle montre en même temps que les conditions existentielles (psychologiques et affectives) de la condition humaine diffèrent peut-être moins d'une société et d'une époque à l'autre qu'on se plaît parfois à le penser. »<sup>523</sup>

Pourrait-on donc considérer la littérature comme un maillon diachronique qui lie les différentes cultures ainsi que les différentes époques entre elles ? Et à quoi servirait ce traitement de la littérature ? Milan Kundera y voit une nécessité pour le monde des Lettres surtout en Europe :

« L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique et je ne cesserai de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel. »<sup>524</sup>

Selon Kundera, nous devrions nous référer à la littérature au singulier et non pas aux littératures au pluriel. Elle constitue d'ailleurs un seul genre d'art. Concernant le roman en particulier, il propose que nous voyions « en lui un art *sui generis*, un art autonome »<sup>525</sup> qui s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale, puisque c'est uniquement ainsi que nous réussirons à vraiment le comprendre.

Cette singularité littéraire de l'art de l'écriture est impliquée par ce qu'appelle Michel Le Bris aujourd'hui la littérature-monde. Lisons ses propos :

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>523</sup> *Pourquoi la fiction ?*, p. 241-242.

<sup>524</sup> *Le rideau*, p. 49.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 77.

« Littérature-monde, très simplement, pour revenir à une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde, de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même. Littérature-monde, pour dire le télescopage, dans le creuset des mégapoles modernes, de cultures multiples, et l'enfantement d'un monde nouveau. Littérature-monde, enfin, à l'heure où sur un tronc désormais commun se multiplient les hybridations, dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre, devenu rond... »<sup>526</sup>

Comme toute forme d'art, la littérature ne peut pas avoir de frontières. Bien sûr, nous pourrions parler des littératures nationales dans le sens de caractéristiques, de la langue ou de tendances. Cependant, en tant qu'art elle est une seule et ce constat peut effectivement contribuer à écarter les différences, l'obsession avec laquelle tout genre d'altérité peut devenir particulièrement dangereux, surtout dans notre époque fragile et craintive. Il est essentiel de se rendre compte aujourd'hui que « nous ne sommes rien qu'un passé commun de guerres et le contemporain de nos malentendus »<sup>527</sup>. C'est ce *commun* qu'il faut fonder aujourd'hui selon Toledo qui propose le processus idéal :

« [...] ce qu'il faudrait pour créer un commun, aujourd'hui, en Europe : non pas *une* langue commune, mais un corpus tournant de langues. Non pas une société savante, littéraire ou politique, bénéficiant du soutien de ses traducteurs, mais des êtres aux multiples appartenances, polyglottes, capables de dépasser les récits des nations. »<sup>528</sup>

Cependant, grâce aux traductions, l'opportunité de rencontrer la littérature mondiale nous est offerte. Définissons la traduction en utilisant les propos de Camille de Toledo :

« La "traduction" est la langue des identités multiples. Elle est notre avenir, notre morale et notre jeu. Elle nous ressemble, nous qui sommes partagés, écartelés entre plusieurs cultures, plusieurs loyautés, plusieurs récits familiaux. »<sup>529</sup>

Plus notre expérience littéraire se présente étendue, en dépassant les frontières linguistiques, plus elle nous aide à comprendre les réalités mondiales de notre époque telles que l'exil, la clandestinité et la fragilité de l'être issue de son déplacement et son constant dépaysement. En quelques mots, elle nous aide à comprendre l'Autre, ce qui constitue une nécessité afin de coexister en harmonie, en nous rendant compte que

---

<sup>526</sup> *Pour une littérature-monde*, p. 41-42.

<sup>527</sup> *Le hêtre et le bouleau*, p. 183.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 196.

finalement « la distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication »<sup>530</sup>.

Donc, cette universalité des données et ce partage des mémoires pourraient créer une nouvelle ère concernant la réception de la littérature où l'important ne serait alors plus de conserver la mémoire mais de savoir comment la transformer en connaissance utile. Autrement dit, la rencontre avec une certaine réalité peut nous aider à : « construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations »<sup>531</sup>.

Nous donnons finalement l'impression de mettre l'accent sur le lecteur de la littérature en montrant comment il peut en profiter aujourd'hui. Cependant, nous percevons au fond que lecteur et écrivain créent un ensemble cohérent et inséparable de la même façon que le créent le temps et l'espace, le contenu et la structure d'un roman. De toutes façons, l'écrivain devient lui-même lecteur de son œuvre dans le sens où il « lit » la réalité, le monde actuel ainsi que le passé afin de les transcrire par la voie linguistique. Il « lit » également sa propre œuvre en n'oubliant pas qu'elle fera partie d'un héritage mondial.

Le profil de lecteurs qui nous intéresse et qui attire notre attention est décrit ainsi par Gary Victor :

« Certes, il y a une majorité des lecteurs qui acceptent que les pouvoirs façonnent leurs goûts. Il y en a heureusement d'autres qui laissent parler leur cœur. Qui laissent leur âme vibrer librement. Et ce sont ces derniers qui certainement permettent à la littérature de rester ce qu'elle est, c'est-à-dire un lieu d'absolue liberté, un lieu où toutes les expériences, tous les fantasmes, tous les délires sont possibles. Un lieu où l'humain peut s'interroger, s'imaginer dans le passé, le présent ou le futur. Un lieu où l'humain côtoie la pulsion première qui a engendré l'univers. Un lieu sans frontières où on est libre de partir à la découverte de l'autre, de voguer dans ces imaginaires arc-en-ciel qui sont un écrin dans lequel repose cette perle qu'est notre planète. »<sup>532</sup>

Le moment est enfin arrivé d'essayer de mettre un point final à notre étude. Si notre monde se présente souvent bouleversant et vague, s'il ressemble plutôt au brouillard de Fois, au Labyrinthe de Galanaki ou à la forêt hantée par l'ogre de Péju, nous avons au moins la liberté de choisir nos médiateurs entre lui et nous-mêmes.

---

<sup>530</sup> *Le spectateur émancipé*, p. 16.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>532</sup> *Pour une littérature monde*, p. 316.



Tels des arbitres, les romans peuvent ainsi servir de médiateurs qui « nous accompagneront dans le brouillard »<sup>533</sup> de la vie. La littérature pourrait donc être conçue comme un jeu entre le temps et l'espace, le passé et le présent, le présent et l'avenir, l'intimité et l'extériorité, l'individuel et le collectif, la réalité et la fiction, l'activité et la passivité, le soi et l'autre, la connaissance de soi et l'aliénation.

---

<sup>533</sup> *De l'autre côté du brouillard*, p. 244.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## **BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE :**

### **OUVRAGES EN FRANÇAIS**

FOIS Marcello, *GAP*, traduit par l'italien par Nathalie Bauer, Éditions du Seuil, Paris, 2002

GEIGER Arno, *Tout va bien*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Éditions Gallimard, Paris, 2008

PÉJU Pierre, *Le rire de l'ogre*, Éditions Gallimard, Paris, 2005

SCHLINK Bernhard, *Le retour*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Éditions Gallimard, coll. Folio, Paris, 2007

### **OUVRAGES EN GREC**

ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, *Ο Αιώνας των Λαβυρίθων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2002 [GALANAKI Rhéa, *Le Siècle des Labyrinthes*, Éditions Kastanioti, Athènes, 2002]

ΘΕΜΕΛΗΣ Νίκος, *Η αναλαμπή*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2003 [THEMELIS Nikos, *La flambée*, Éditions Kedros, Athènes, 2003]

ΘΕΜΕΛΗΣ Νίκος, *Η ανατροπή*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 2000 [THEMELIS Nikos, *Le renversement*, Éditions Kedros, Athènes, 2000]

## **BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE :**

### **BIBLIOGRAPHIE FRANÇAISE :**

#### **OUVRAGES EN FRANÇAIS**

ARENDT Hannah, *La condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 1961 et 1983

ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, traduit par Sylvie Courtine – Denamy, Éditions du Seuil, Paris, 1995

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953

- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1955
- CAMUS Albert, *Actuelles, Écrits politiques*, coll. Idées, Éditions Gallimard, Paris, 1977
- CAMUS Albert, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1965
- CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1951
- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1942
- COHN Dorrit, *La transparence intérieure*, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, traduit de l'anglais par Alain Bony, Éditions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1981
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 1998
- DERIVIEUX Claude Jean, *Pour une communication efficace*, Presses de l'Université du Québec, 2007
- FLIEDER Laurent, *Le roman français contemporain*, Éditions du Seuil, Paris, 1998
- FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Traduction inédite de l'allemand par Aline Weill, Éditions Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, Lausanne, 2011
- GENETTE Gérard, « Discours du récit », in Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1982
- GIRARD Jules, *Essai sur Thucydide*, Libraire-Éditeur Charpentier, Paris, 1860
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Éditions du Seuil, Paris, 1986
- HÉRODOTE, *Histoires d'Hérodote*, traduction nouvelle par P. Giguet, Librairie de l'Hachette, Paris, 1860
- HOMÈRE, *Iliade*, traduction par Leconte de Lisle, Éditeur Alphonse Lemerre, Paris, 1886
- HUGO Victor, *Œuvres Complètes*, Critique, Coll. Bouquins, Éditions Robert Laffont, Paris, 1985
- JUDT Tony, *Après Guerre*, Une histoire de l'Europe depuis 1945, Éditions Armand Colin, Paris, 2007

- KUNDERA Milan, *Le Rideau*, Essai en sept parties, Éditions Gallimard, Paris, 2005
- LUKACS Georges, *Le roman historique*, Petite Bibliothèque Payot, Éditions Payot & Rivages, Lausanne, 1965
- PÉJU Pierre, *Lignes de vies*, Récits et existence chez les romantiques allemands, coll. Les Essais, Éditions José Corti, Paris, 2000
- PROGUIDIS Lakis, *De l'autre côté du brouillard*, Essai sur le roman français contemporain, Éditions Nota bene, Québec, 2001
- PROGUIDIS Lakis, *La Conquête du Roman*, De Papadiamantis à Boccace, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1997
- PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps, Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, coll. Biblioessais, Paris, 1994
- QUIGNARD Pascal, *Abîmes*, Editions Grasset, 2002
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Éditions La fabrique, Paris, 2008
- RANCIÈRE Jacques, *Les noms de l'histoire*, Essai de poétique du savoir, Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1992
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2000
- RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2004
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, coll. Points « L'ordre philosophique », Paris, 1990
- RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome I, « L'intrigue et le récit historique », Éditions du Seuil, coll. Points, Paris, 1983
- RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome II : « La configuration dans le récit de fiction », Éditions du Seuil, coll. Essais, Paris, 1984
- RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome III : « Le temps raconté », Éditions du Seuil, coll. Essais, Paris, 1985
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1961
- ROVAN Joseph, *Histoire de l'Allemagne (des origines à nos jours)*, Éditions du Seuil, Paris, 1998
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, coll. « Idées Gallimard », Paris, 1956

SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1996

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1989

SCHMITT Eric-Emmanuel, *La part de l'autre*, Éditions Albin Michel, coll. Le Livre de Poche, Paris, 2001

SVORONOS Nicolas, *Histoire de la Grèce Moderne*, Éditions des PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1953

TOLEDO Camille de, *Le hêtre et le bouleau*, Essai sur la tristesse européenne, Éditions du Seuil, coll. La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Paris, 2009

#### **OUVRAGES EN FRANÇAIS AYANT PLUSIEURS AUTEURS**

BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Collection Essais, Paris, 1982

BRAUDEAU Michel, PROGUIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, VIART Dominique, *Le roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, Paris, 2002

GUICHARD Thierry, JÉRUSALEM Christine, MONGO-MBOUSSA Boniface, PERAS Delphine, RABATÉ Dominique, *Le Roman Français contemporain*, Éditions CulturesFrance, Paris, 2007

SALGAS Jean-Pierre, NADAUD Alain, SCHMIDT Joël, *Roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, Direction générale des Relations culturelles, scientifiques et techniques, Sous-direction de la Politique du livre et des bibliothèques, Paris, 1997

#### **OUVRAGES COLLECTIFS EN FRANÇAIS**

*Abécédaire de Michel Foucault*, sous la direction de Stéfan LECLERCQ, Les éditions Sils Maria absl-Les éditions Vrin, Belgique, 2004

*Identité, langage(s) et modes de pensée*, sous la direction d'Agnès MORINI, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004

*L'engagement littéraire*, sous la direction d'Emmanuel BOUJU, Cahiers du groupe φ – 2005, Presses Universitaires de Rennes, 2005

*Le roman historique, Récit et histoire*, sous la direction de Dominique PEYRACHE-LEBORGNE et Daniel COUÉGNAS, coll. « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2000

*Pour une littérature-monde*, Édition publiée sous la direction de Michel Le BRIS et Jean ROUAUD, Éditions Gallimard, Paris, 2007

*Recherches sur le Roman Historique en Europe – XVIIIe-XIXe siècles (I)*, Centre de recherches d'Histoire et Littérature en Europe au XVIIIe et au XIXe siècles, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1977

### **ARTICLES DE PÉRIODIQUES EN FRANÇAIS**

FERNANDEZ Dominique, « Écrire l'horreur », p. 119-124, *Revue des deux mondes*, Histoire, Roman, Dernières Nouvelles, décembre 2006

RUCKER Laurent, « L'Ukraine affamée par Staline », p. 44-46, *Manière de voir* 76, *Le Monde diplomatique*, Les génocides dans l'Histoire, août-septembre 2004

SOULIÉ Frédéric, « Romans historiques du Languedoc », p. 330-331, *Bibliothèque Universelle de Genève*, Tome Troisième, Genève-Paris, 1836

### **ARTICLES ÉLECTRONIQUES EN FRANÇAIS**

DESMEULLES Christian, « Roman étranger – L'Odyssée de Bernhard Schlink. Une enquête intime et subtile au coeur du passé nazi de l'Allemagne. », 7 avril 2007, disponible sur [www.ledevoir.com](http://www.ledevoir.com)

GAMBARO Fabio, « Profession de Fois », *Magazine Littéraire* N° 443 le 1 juin 2005, disponible sur [www.magazine-litteraire.com](http://www.magazine-litteraire.com)

LEGEMBLE Benoît, « Le matricule des anges », Numéro 092, avril 2008, disponible sur [www.lmda.net](http://www.lmda.net)

PÉJU Pierre, « Mon journal », *Libération* le 30 septembre 2006, disponible sur [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr)

### **SOURCES ÉLECTRONIQUES EN FRANÇAIS**

[www.mondalire.com](http://www.mondalire.com)

[www.avoir-alire.com](http://www.avoir-alire.com)

<http://culturegenerale.unblog.fr>

<http://www.unicaen.fr>

CAVAFY Constantin, « Murs », *En attendant les Barbares et autres poèmes*, NRF Poésie/Gallimard disponible sur <http://prenonslelarge.wordpress.com>

## **ENTRETIENS ÉLECTRONIQUES EN FRANÇAIS**

Entretien d'Isabelle Falconnier avec Laurent Gaudé disponible sur [www.payot.ch](http://www.payot.ch)

Entretien de Bernhard Schlink avec Florence Noiville paru dans « Le monde des Livres » le 23 février 2007, disponible sur [www.ledevoir.com](http://www.ledevoir.com)

Entretien de Pierre Péju avec Luc Chatel, disponible sur [www.temoignagechretien.fr](http://www.temoignagechretien.fr)

Entretien de Pierre Nora et d'Elie Barnavi avec Alexis Lacroix paru dans *Magazine Littéraire* No 477, le 1 juillet 2008, disponible sur [www.magazine-litteraire.com](http://www.magazine-litteraire.com)

Entretien de Marcello Fois avec Stefano Palombari, le 24 octobre 2008, disponible sur <http://italopolis.italieaparis.net>

Entretien de Marcello Fois avec Mikaël Demets, octobre 2008, disponible sur [www.evene.fr](http://www.evene.fr)

## **COLLOQUES – CONGRÈS**

*Congrès scientifique de France*, Septième Session, Mans, septembre 1839, Tome premier, Paris, 1839

*Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*, Colloque international organisé par le Centre de recherches sur les arts et le langage (EHES-CNRS) en collaboration avec le Groupe de Recherche en Narratologie de l'Université de Hambourg (RFA), les 16, 17 et 18 mars 2006 à la Bibliothèque Nationale de France

## **BIBLIOGRAPHIE GRECQUE :**

### **OUVRAGES EN GREC**

FOKKEMA Douwe και IBSCHElroud, *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα*, μετάφραση Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2002 [FOKKEMA Douwe et IBSCHElroud, *Théories de Littérature*



*du XX<sup>e</sup> siècle*, traduction Yiannis Parissis, dirigé par Eratosthenis G. Kapsomenos, Éditions Patakis, Athènes, 2002]

ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, *Βασιλεύς ή στρατιώτης*, Σημειώσεις, σκέψεις, σχόλια για τη λογοτεχνία, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1997 [GALANAKI Rhéa, *Roi ou soldat ?*, Notes, réflexions, commentaires sur la littérature, Éditions Agra, Athènes, 1997]

ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, *Από τη ζωή στη λογοτεχνία*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2011 [GALANAKI Rhéa, *De la vie à la littérature*, Éditions Kastanioti, Athènes, 2011]

ΘΕΜΕΛΗΣ Νίκος, *Η αναζήτηση*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 1998 [Nikos THEMELIS, *La recherche*, Éditions Kedros, Athènes, 1998]

ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ Κωστής, *Περί μνήμης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2008 [PAPAGIORGIS Kostis, *De la mémoire*, Éditions Kastaniotis, Athènes, 2008]

ΠΟΛΙΤΗ Τζίνα, *Δοκίμια για το Ιστορικό Μυθιστόρημα*, Σταθμοί στην εξέλιξη του είδους, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2004 [POLITI Gina, *Essais sur le Roman Historique*, Stades de l'évolution du genre, Editions Agra, Athènes, 2004]

## OUVRAGES COLLECTIFS EN GREC

*Αλφαβητάρι του Νεοέλληνα*, Κείμενα επίκαιρης ελληνικής αυτοσυνειδησίας, Ανθολόγηση Χρήστου ΓΙΑΝΝΑΡΑ, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2000 [*L'abécédaire du Grec moderne*, Textes d'auto-conscience actuelle grecque, Anthologie par Christos GIANNARAS, Editions Patakis, Athènes, 2000]

*Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη*, Το παράδειγμα της Μακρονήσου, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Εκδόσεις Φιλίστωρ, Αθήνα, 2000 [*Paysage Historique et Mémoire Historique*, L'exemple de Macronissos, Actes de rencontre scientifique, Éditions Philistor, Athènes, 2000]

## ARTICLE DE PÉRIODIQUE EN GREC

ΣΑΧΙΝΗΣ Απόστολος, «Πεζογράφοι του καιρού μας», σ. 118, *Εποχές*, Αθήνα, 1967 [SAHINIS Apostolos, « Les prosateurs de notre époque », p. 118, *Époques*, Athènes, 1967]

## ARTICLES ÉLECTRONIQUES EN GREC

ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, Ομιλία στη δεύτερη Συνάντηση Ελλήνων και Ισραηλινών συγγραφέων, Ισραήλ, 31 Ιανουαρίου – 3 Φεβρουαρίου 2005, Η Αυγή, 11 Φεβρουαρίου 2005, διαθέσιμη στην ιστοσελίδα [www.avgi.gr](http://www.avgi.gr) [GALANAKI Rhéa,

Discours à la deuxième Rencontre des Écrivains Grecs et Israélites, Israël, 31 janvier – 3 février 2005, disponible sur [www.avgi.gr](http://www.avgi.gr)]

ΓΑΛΑΝΑΚΗ Ρέα, «Να του επιστρέψω τα δώρα που μου δίνει», *Ελευθεροτυπία*, ένθετο «Βιβλιοθήκη», 23 Μαΐου 2008, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα [www.enet.gr](http://www.enet.gr) [GALANAKI Rhéa, «Lui retourner les cadeaux qu'il m'offre», *Eleutherotupia*, rubrique «Vivliothiki», 23 mai 2008, disponible sur [www.enet.gr](http://www.enet.gr)]

ΚΕΖΑ Λώρη, «Ιστορικές επιλογές και ευθύνες της αστικής τάξης και το τέλος μιας τριλογίας. Η ιδέα και οι ήρωες.», *Το Βήμα*, 11 Μαΐου 2003, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα [www.tovima.gr](http://www.tovima.gr) [ΚΕΖΑ Lauri, «Choix et responsabilités historiques de la bourgeoisie et la fin d'une trilogie. L'idée et les héros.», *To Vima*, 11 mai 2003, disponible sur [www.tovima.gr](http://www.tovima.gr)]

## ENTRETIENS ÉLECTRONIQUES EN GREC

Entretien de Rhéa Galanaki avec Vassilis Levantidis disponible sur [www.elogos.gr](http://www.elogos.gr)

Entretien de Nikos Themelis avec Mairi Papagiannidou, *To Vima*, 9 juillet 2000, section «Livres», disponible sur [www.tovima.gr](http://www.tovima.gr)

Entretien de Nikos Themelis avec Olga Sella, *I Kathimerini*, 1 avril 2007, disponible sur [www.kathimerini.gr](http://www.kathimerini.gr)

Entretien de Rhéa Galanaki avec Michel Faïs, *Eleutherotupia*, rubrique «Vivliothiki», 22 novembre 2002, disponible sur [www.enet.gr](http://www.enet.gr)

## BIBLIOGRAPHIE ANGLAISE :

### OUVRAGE EN ANGLAIS

AUSTEN Jane, *Northanger Abbey*, Penguin Editions, Harmondsworth, 1972