



**HAL**  
open science

# Béances de la mémoire : l'esthétique de la fragmentation chez B. S. Johnson

Alice Borrego

► **To cite this version:**

Alice Borrego. Béances de la mémoire : l'esthétique de la fragmentation chez B. S. Johnson. Litté-  
ratures. 2017. dumas-01678713

**HAL Id: dumas-01678713**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01678713>**

Submitted on 9 Jan 2018

**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.

École Normale Supérieure de Lyon

Département des langues, littératures et civilisations étrangères

Parcours études anglophones

Mémoire de recherche de Master 2

Béances de la mémoire :

L'esthétique de la fragmentation chez B.S. Johnson

Présenté par Alice BORREGO



Sous la direction de Madame le Professeur Vanessa GUIGNERY

Année universitaire 2016/2017

## REMERCIEMENTS

Je souhaiterais adresser mes remerciements à Madame le Professeur Vanessa Guignery pour son aide précieuse, sa grande disponibilité et ses excellents conseils,

À Madame le Professeur Catherine Pessa-Miquel pour avoir accepté de prendre part à ce travail de recherche en siégeant au jury de soutenance,

À Bastien et Magali, relecteurs et sources inépuisables de soutien.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>4</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : Pour une esthétique de la temporalité : la fragmentation comme illustration du fonctionnement de la mémoire.</b> .....	<b>13</b>
<b>A- La mémoire épisodique ou l'art de la fragmentation chronologique</b> .....	<b>13</b>
1- Mémoire et désordre chronologique.....	15
2- Bribes de souvenirs : la mémoire sélective à l'œuvre .....	17
3- Un discours segmenté : tension entre passé et présent .....	19
<b>B- Une écriture de l'immédiateté : l'inévitable fragmentation</b> .....	<b>21</b>
1- Typographie et temps de réflexion.....	22
2- Le trouble des temporalités.....	25
3- Hésitations : le parcours erratique de la mémoire .....	27
<b>C- Exhaustivité et rejet de la temporalité</b> .....	<b>29</b>
1- Un travail d'historien ? .....	30
2- Mémoire et permanence .....	32
3- Détails insignifiants et exhaustivité salvatrice .....	35
<b>DEUXIÈME PARTIE : Faire face à l'absence : entre organisation et désintégration</b> .....	<b>38</b>
<b>A- Structurer le chaos</b> .....	<b>39</b>
1- Construction d'un discours logique.....	39
2- Structure de la déchirure .....	41
3- Sens et chaos .....	44
<b>B- Esthétiques de la perte</b> .....	<b>47</b>
1- Écriture de la dégénérescence .....	47
2- Expérience de la disparition et du deuil.....	50
3- L'impossibilité de tout dire.....	54
<b>C- « Re-memberance » : redonner corps au passé</b> .....	<b>57</b>
1- Redonner vie aux disparus .....	58
2- Recréer le passé ou la compulsion de répétition .....	59
3- Arrimer le passé : une tentative de récupération.....	62
<b>TROISIÈME PARTIE : Enquête de soi : recoller les morceaux de son identité</b> .....	<b>65</b>
<b>A- Re-présentation de soi : mise en scène formelle de la mémoire</b> .....	<b>66</b>
1- Spatialiser le souvenir.....	66
2- Théâtralité du récit mémoriel.....	68
3- Orchestrer le souvenir : un exercice de rétrospection .....	71
<b>B- Falsification de la mémoire fragmentaire</b> .....	<b>74</b>
1- Comblers les « trous de mémoire » : le recours à la fiction .....	74
2- Souvenirs de l'autre : fragments d'une vie par procuration .....	77
3- Authenticité du souvenir : une mémoire biaisée.....	79
<b>C- Pour une interprétation de la mémoire : de la rétrospection à l'introspection</b> ...	<b>81</b>
1- Une recherche pragmatique et cathartique .....	82
2- L'autre comme médium : une enquête indirecte de soi.....	84
3- Une vaine recherche mnésique .....	86
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>91</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>94</b>

## INTRODUCTION

Dans son article « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire » (2006), Ricard Ripoll souligne :

L'écriture fragmentaire est un contre-pouvoir à la littérature officielle, aux histoires bourgeoises à la façon de Balzac. On pouvait y répondre par l'inflation des descriptions, comme Robbe-Grillet et le Nouveau Roman, de façon massive, ou alors d'une façon plus ludique, plus pataphysique, par la fragmentation de l'espace littéraire. (18)

L'écrivain B.S. Johnson (1933-1973) se situe dans la seconde catégorie : il était notamment associé au courant expérimental britannique des années 1960, aux côtés d'auteurs tels que Eva Figes ou encore Alan Burns. Tandis que les romans fleuves du XIX<sup>ème</sup> siècle étaient considérés comme obsolètes, inadaptés aux changements de la modernité et à la réalité du XX<sup>ème</sup> siècle, la littérature expérimentale mettait l'accent sur l'innovation formelle et sur le processus créatif au cœur des œuvres. Le collage, la fragmentation, la remise en question de la trame narrative (c'est-à-dire la succession logique des actions d'un récit) constituaient les marques d'un renouveau nécessaire dont Johnson était l'une des figures de proue. L'introduction de son ouvrage *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs* (1973) peut d'ailleurs être considérée comme un manifeste de sa conception de la littérature. Il souligne :

Present-day reality is markedly different from say nineteenth-century reality. Then it was possible to believe in pattern and eternity, but today what characterises our reality is the probability that chaos is the most likely explanation; while at the same time recognising that even to seek an explanation represents a denial of chaos. (17)

C'est donc le chaos de la réalité qui doit être reproduit sur la page et non une structure linéaire qui serait artificielle et mensongère. Pour Johnson, la vie, et donc par extension la littérature, sont synonymes de désordre et d'incomplétude : « Life is chaotic, fluid, random ; it leaves myriads of ends untied, untidily. » (1973, 14) Cette discontinuité a partie liée avec la notion de fragmentation en ce que le fragment est synonyme de coupure et de rupture, selon la définition donnée par Alain Montandon dans *Les formes brèves* (1992) :

[L]e fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète, morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le *Klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque. (77)

Selon cette définition, le fragment est donc résolument négatif, à l'instar du chaos évoqué par Johnson. Il convient de souligner, à la lumière de la définition d'Alain Matandon, que la fragmentation se présente sous différentes formes dans les textes littéraires. Elle peut en effet être d'ordre syntaxique, comme nous le verrons dans l'étude du roman posthume de Johnson, *See the Old Lady Decently* (1975), où l'on peut noter l'absence de noms et toponymes dans les sections intitulées « GB » ainsi que l'emploi de prépositions non suivies de compléments (comme par exemple, « the Forest of », 19). La fragmentation peut être visuelle lorsque la page est trouée de blancs : il s'agit d'un procédé fréquemment exploité par Johnson mais il conviendra de prêter attention aux différents modes d'utilisation de cet outil dans les quatre romans du corpus car les blancs dans *Trawl* (1966), par exemple, permettent de séparer souvenirs et instants présents alors qu'ils sont plutôt synonymes de souvenirs douloureux dans *The Unfortunates* (1969). La fragmentation affecte également la structure même des œuvres : *See the Old Lady Decently* est construit, ou plutôt déconstruit, selon différents types de narration autour de la mère de B.S. Johnson. Le style diffère en effet dans chacune des sections (il ne s'agit pas réellement de chapitres) et participe à la discontinuité de la trame narrative. Dans son ouvrage *B.S. Johnson : A Critical Reading* (2001), Philip Tew insiste sur cette structure hétéroclite du roman :

In the text Johnson combines historical and personal overview, invention of detail around documentation of his deceased mother's life, his own appearance in the act of writing and researching placed within the text, and fragments of historical documentation to create and frame its complex structure. (58)

La diversité générique et narrative de *See the Old Lady Decently* nous permettra plus spécifiquement d'analyser les différentes formes de fragmentation du texte à travers le prisme de la mémoire car le roman a pour but de retracer, et donc de reconstruire, la vie d'Emily Johnson. La fragmentation semble poussée à l'extrême dans *The Unfortunates* qui peut être considéré comme l'építome de cette esthétique de la déstructuration qui se joue ici à plusieurs échelles : le corps du livre est désincarné car il n'est plus relié, ni broché, un seul bandeau de papier rassemble les chapitres, eux-mêmes désorganisés ou plutôt non organisés (à l'exception du premier et du dernier chapítres); chaque chapitre renferme les pensées du

narrateur (B.S. Johnson lui-même) qui ne semblent suivre aucune trame prédéfinie et qui sont entrecoupées d'ellipses, de blancs et sont parfois même inachevées. Philip Tew suggère de mettre en parallèle les constructions de *House Mother Normal* (1971) et de *The Unfortunates*. En effet, la déstructuration des récits de chaque patient peut être interprétée comme un choix formel tout aussi excessif que la désintégration physique de *The Unfortunates* :

The first of the pair, *House Mother Normal* (1971), in some sense can be regarded as being as extreme in its form as *The Unfortunates*. It presents both structure and narrative as an intertwined experience where both its theme and approach create for the reader an invitation in effect to tease the full meaning from the text as an ongoing process. [...] Together [the narratives] build and convey, both through words and the very pattern of expression on the page surface, a contextualized view of the bizarre activities and cruelties of the home [...] (2001, 44)

*House Mother Normal* présente en effet une structure narrative fragmentaire qu'il s'agira d'étudier en mettant en parallèle les différents chapitres du roman mais également en analysant les tensions entre les souvenirs évoqués par les différents patients et l'instant présent qui semble empêcher ces derniers de divaguer librement.

L'œuvre de Johnson, longtemps délaissée par les critiques et le grand public, a connu un regain d'intérêt dans les années 1990 et 2000. Philip Tew a notamment publié *B.S. Johnson. A Critical Reading* (2001) où il analyse les rapports du romancier avec la société et la politique des années 1960. Les analyses, plutôt générales, permettent d'obtenir une vision d'ensemble de l'œuvre de Johnson et de sa relation avec le monde extérieur. Toutefois, c'est la biographie de Jonathan Coe, *Like a Fiery Elephant* (2004), qui peut être considérée comme pionnière du renouveau critique de Johnson. S'il s'attache en effet à retracer la création de chacun des romans de Johnson, il tend également à lui rendre structurellement hommage en proposant une biographie en « 160 fragments ». Coe, à l'image de Johnson, fait part de ses propres hésitations et remises en question quant à son appréhension des œuvres et met ainsi en relief l'importance de l'authenticité prônée par Johnson. Parallèlement, Vanessa Guignery, dans *Ceci n'est pas une fiction : les romans vrais de B.S. Johnson* (2009), s'est plus particulièrement intéressée à la notion de vérité dans l'écriture de Johnson et offre une analyse méticuleuse de ses romans. Elle met en avant la tension interne du romancier qui rejetait la fiction comme vectrice de mensonge tout en mettant l'accent sur la composition structurelle des œuvres. Son travail de recherche sur la notion de fragmentation chez Johnson apporte un éclairage extrêmement précis sur les romans du corpus.

La création du *B.S. Johnson Journal* en 2014 fut également l'un des moteurs du renouveau critique sur l'auteur. La publication de trois volumes thématiques (« The Issue with Institutions », à l'été 2014), « The Issue with Materiality », à l'automne 2015) et « The Issue with the Truth. », au printemps 2017) permettent d'appréhender plus en détail les conceptions littéraires de l'auteur. La participation de nombreux critiques (Joseph Darlington, Vanessa Guignery...) contribue à alimenter la diversité des perspectives sur la richesse de l'œuvre de Johnson et à prolonger l'héritage de l'auteur. Plusieurs recueils d'articles ont également vu le jour, tels que *Re-Reading B.S. Johnson* (Tew et White, 2007) ou *Critical Engagements: A Journal of Criticism and Theory 4.1/4.2* (collectif, 2010-2011). Ces deux ouvrages offrent différentes analyses sur l'œuvre de Johnson. Le premier recueil se concentre davantage sur la conception littéraire et structurelle de l'auteur alors que le second propose une recontextualisation de son œuvre accompagnée de micro-analyses des romans.

La plupart des études consacrées rendent justice à la conception chaotique de Johnson et la notion de fragmentation a fait l'objet d'analyses critiques minutieuses. C'est notamment le cas de *The Unfortunates*, où le rapport au deuil et à la mémoire est corrélatif d'une déstructuration du propos. Les travaux de Julia Jordan (notamment « 'For Recuperation': Elegy, Form and the Aleatory in B.S. Johnson's *The Unfortunates*. », 2014) permettent d'apprécier la richesse du lien entre fragmentation et mémoire, en insistant sur le caractère traumatique de cette œuvre. Toutefois, peu d'ouvrages se concentrent sur ce lien complexe dans les autres romans de Johnson. *See the Old Lady Decently*, publié à titre posthume, conserve encore des mystères : si plusieurs critiques ont examiné la condamnation de Johnson à l'encontre de l'Empire britannique, le rapport à la mémoire personnelle n'a pas été amplement exploré.

Notre étude s'attachera par conséquent à approfondir l'analyse de l'esthétique fragmentaire dans quatre romans de B.S. Johnson, en la confrontant à la conception de la mémoire. Le lien entre ces deux entités semble en effet être aussi crucial pour Johnson que sa quête de vérité et d'authenticité en littérature. Le rapport entre mémoire et fragmentation n'est pas seulement à l'œuvre dans *The Unfortunates* mais bien dans les quatre ouvrages de notre corpus et apporte un nouvel éclairage sur la relation de Johnson avec le chaos, dans la mesure où la célébration de ce dernier s'apparente davantage à une résignation. *Trawl*, *The Unfortunates* et *See the Old Lady Decently* mettent ainsi en lumière la relation entre Johnson et sa propre mémoire : la part autobiographique de ses romans permet en effet d'analyser la

corrélation entre représentation de la mémoire et fragmentation textuelle et identitaire. Les romans *Travelling People* (1963), *Albert Angelo* (1964) et *Christie Malry's Double Entry* (1973), bien qu'en partie inspirés par la vie de Johnson, ne permettaient pas une telle immersion dans la construction du récit mémoriel et dans la recherche d'authenticité de l'auteur. Les nouvelles et poèmes de Johnson n'ont pas été inclus dans cette étude pour les mêmes raisons : la relation problématique entre fiction et vérité soulevée par l'auteur est particulièrement intéressante dans le cadre d'une analyse de la mémoire et le genre romanesque se prête davantage à une telle analyse. En effet, l'autobiographie suggère une mise en scène de soi et de ses souvenirs qui influe sur la construction même des récits. *House Mother Normal*, quatrième roman de notre corpus, présente une perspective différente : bien que fictionnel, la représentation de la dégénérescence apporte un éclairage particulier sur la relation entre fragmentation (qui est ici textuelle, identitaire mais aussi physique et physiologique) et mémoire. L'intervention sous-jacente de l'auteur dans les dernières pages du roman semble faire de ce dernier la parfaite illustration de sa conception de l'existence et de la dégradation physique et morale des individus.

Nous étudierons le terme de « mémoire » dans son acception biologique, c'est-à-dire comme fonction cognitive, comme ce qui permet à l'individu de se souvenir d'événements et émotions passés. Ainsi, *Trawl* retrace des événements vécus par B.S. Johnson lui-même dans sa jeunesse afin de l'aider à comprendre ce qui l'a amené à être si solitaire et isolé. Il effectue un travail cognitif qui consiste à rechercher des informations dans le passé. Dans son article « Une approche cognitive du fonctionnement de la mémoire épisodique et de la mémoire autobiographique » (2003), Martial Van Der Linden, professeur de psychopathologie et de neuropsychologie aux Universités de Genève et de Liège, met en avant la spécificité de la mémoire autobiographique :

La mémoire autobiographique occupe une place particulière par rapport aux architectures fonctionnelles de la mémoire dans la mesure où la connaissance autobiographique semble être distribuée sur différents systèmes de mémoire. Selon Conway et Pleydell-Pearce (2000), la mémoire autobiographique est hautement structurée et hiérarchisée. En particulier, elle comporte des structures de connaissance plus abstraites/conceptuelles : les périodes de vie (« quand je vivais avec X ») et les événements généraux qui sont nichés au sein des périodes de vie (« quand je vivais avec X, nous passions nos vacances en France »). Ces connaissances générales forment le contexte pour la récupération de connaissances spécifiques à un événement (« un jour, X et moi avons visité le vieux port de Marseille, et nous avons assisté à une fameuse dispute entre deux pêcheurs »), c'est-à-dire de traces phénoménologiques (quasi-sensorielles) des expériences vécues. » (2003, 60)

Ces explications biologiques et psychologiques nous permettent de comprendre comment

fonctionne le processus de mémoire, particulièrement dans le cas d'une autobiographie. Néanmoins, notre étude ne prétend en aucun cas pouvoir développer des arguments dans ce domaine spécifique et il conviendra de tirer profit de ces informations appliquées à la sphère littéraire afin d'examiner le lien chez B.S. Johnson entre l'esthétique de la fragmentation et le fonctionnement de la mémoire. Dans son étude « Memory and American History » (1989), David Thelen tient à démontrer que la mémoire est nécessairement évasive : « While psychologists concluded that memory was a process of creative construction, biologists discovered that the brain had no central storage to hold bits of information. » (1120) On peut donc en conclure que la mémoire est fragmentaire en ce qu'elle ne permet pas de conserver toutes les informations relatives au passé. C'est notamment pourquoi B.S. Johnson ne parvient pas toujours, ou du moins pas immédiatement, à se souvenir des noms des femmes qui ont peuplé sa vie dans *Trawl*. L'auteur tente de se souvenir du passé, interrompu par les remous du bateau et par la défaillance partielle de sa mémoire. Le roman fait alors apparaître une tension entre reconstruction et fragmentation qu'il s'agira d'explorer dans cette étude.

Pour Simon Barton, les choix stylistiques et esthétiques de B.S. Johnson dans *Trawl*, *House Mother Normal* et *The Unfortunates* donnent un aperçu de la réflexion des narrateurs. Dans « Measuring Silence: Textual Gaps in the Works of B.S. Johnson » (2010-2011), il souligne : « Most interestingly, and uniquely, in the case of Johnson's works, textual gaps are prominently used as devices to measure the silences between the thoughts and utterances of his characters, and therefore give us a representation of their internal realities. » (147) Ces silences font partie de l'esthétique de la fragmentation chez Johnson et ont pour but d'offrir un aperçu de la manière dont fonctionnent les esprits des protagonistes. Simon Barton observe ainsi trois types de blancs typographiques : ceux qui mettent en scène la manière dont pensent les personnages ; ceux qui suggèrent la présence simultanée de plusieurs conversations et donc transcrivent le temps de réponse / d'écoute des protagonistes ; enfin, les blancs qui tendent à créer une perspective temporelle pour le lecteur. Toutefois, si Simon Barton s'attache à rendre compte des différentes formes de l'ellipse chez B.S. Johnson à travers le prisme de la construction de la pensée, il semble que la dimension mémorielle des romans, à laquelle est en partie consacrée notre étude, ne soit pas évoquée. Il sera donc nécessaire de se concentrer davantage sur la relation entre les blancs du texte et certains souvenirs traumatiques.

En outre, la mémoire fonctionne par association et David Thelen explique que certaines de ces associations sont inconscientes : « The uncontrolled nature of many associations explains why people interrupt their associations with exclamations like 'I forgot my point' or 'I can't remember why I came into this room'. » (1120) Cette déstructuration de la pensée, ce manque de lien évident marqué par l'exclamation « I forgot my point » est emblématique de l'écriture de B.S. Johnson dans *Trawl* : son désir d'explicitier le passé est entaché par une incapacité à tisser des liens logiques entre ses souvenirs. La mémoire associative contrevient à toute tentative de construction logique du discours, comme s'en étonne le narrateur : « For some reason I cannot at all explain, this memory is closely associated with a chromium Bosch cycle dynamo. » (73) *House Mother Normal* présente un cas différent des autres romans en ce que la fragmentation ne semble pas affecter la faculté mémorielle des personnages (excepté pour Gloria Ridge) : les souvenirs évoqués par Sarah Lamson ou Charlie Edwards sont encore très distincts et assez précis. Mais c'est la fragmentation du présent qui vient mettre à mal leurs souvenirs : les italiques et les blancs du texte, qui correspondent à ce qui se passe dans la maison de retraite, apparaissent comme des interruptions qui les empêchent de se souvenir complètement des événements passés. Dans son ouvrage *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* (2002), Ricard Ripoll souligne au sujet de l'écriture fragmentaire : « le texte est un bricolage où du vécu est relancé par des contraintes formelles. » (16) Le texte de *House Mother Normal* est en effet fragmenté car la narration est sans cesse interrompue par différents facteurs : il peut s'agir du présent (dans le sens où les pensées et les souvenirs du personnage sont interrompues par ce qui se passe autour de lui) mais aussi de détails ou de l'absence de détails (c'est en se souvenant et en essayant d'explicitier le passé que les détails reviennent au narrateur ou au contraire qu'ils lui échappent). La dimension mémorielle des œuvres de B.S. Johnson semble intimement liée à la fragmentation, en ce que la mémoire ne peut être, par définition, complète.

Ce lien entre fragmentation et mémoire est d'autant plus visible dans *See the Old Lady Decently* où l'auteur s'efforce de retracer la vie de sa mère jusqu'au jour où elle lui donna naissance. Il tente ainsi de s'appropriier une histoire et des souvenirs qui ne sont pas les siens. Le roman met en scène deux types d'ignorance : un manque de connaissance dû au fait qu'il n'a pas pu obtenir tous les détails sur la vie et les émotions de sa mère et une impossibilité de savoir ce qu'il a ressenti et de se souvenir de ce qui s'est passé au moment de sa naissance. Il s'agit, dans les deux cas, d'une connaissance par appropriation : il ne peut écrire que ce qui lui a été raconté (« Who remembers ? », écrit-il, 138). David Thelen explique que les

individus s'appuient sur ceux qui les entourent pour sélectionner les expériences qui doivent être oubliées et celles qui doivent être retenues. Il précise également qu'il s'agit ici d'un paradoxe : « the ways that people depend on others to shape their recollections thus create an apparent paradox. People fashion the past to please the people with whom they discuss and interpret it, but they also depend on the accuracy of accounts by others to gain confidence in the accuracy of their own memories. » (1123) Cette contradiction semble démontrer que la mémoire n'est qu'un collage de différents récits (à l'image de *See the Old Lady Decently*) et qu'elle ne peut fonctionner par elle-même. La mémoire s'inscrit donc nécessairement dans un manque qu'il s'agirait de combler par le discours d'autres individus. *See the Old Lady Decently* et *Trawl* peuvent ainsi être vus comme une tentative de reconstruction du sens : en essayant de « recoller les morceaux » du passé, B.S. Johnson tente d'obtenir des réponses quant à la construction de son identité. Dans « Le fragment : du holisme à la partition du dire » (2002), Martine Renouprez souligne :

La fragmentation relève donc de la précarité. Elle est le mode du discours qui s'ébauche dans un manque à combler : celui, antérieur, de la totalité du sens à livrer, et celui, postérieur, de la globalité d'un sens à reconstruire. (154)

Cette prégnance de la recherche de sens est illustrée par une question que l'on peut retrouver, sous différentes formes, dans les quatre romans de B.S. Johnson portés ici à l'étude : « Does it matter ? ». Le pronom « it » renvoie au fait de ne pas pouvoir se souvenir exactement d'un détail lorsqu'un souvenir est évoqué. Cette question reflète donc bien ce « manque à combler » dont parle Martine Renouprez et vient s'opposer à un désir de tout dire et de tout se rappeler. Ce questionnement a une valeur rétrospective dans les romans de l'auteur et témoigne de la confrontation des personnages, et de B.S. Johnson, avec eux-mêmes : la fragmentation des textes semble en effet suggérer un processus d'introspection initié par la narration. Si les quatre romans proposent une narration non linéaire qui suit le cheminement de la pensée et de la mémoire, il semble toutefois que les blancs du texte illustrent une opération sélective : certains mots sont absents, effacés, volontairement ou inconsciemment laissés de côté. Cette aporie de la parole et les différentes corrélations entre fragmentation et mémoire mettent ainsi en scène un paradoxe entre la volonté de se souvenir de tout et l'impossibilité de pouvoir tout dire, ou plutôt l'impossibilité de pouvoir tout nommer. Il s'agira donc dans cette étude de se demander dans quelle mesure l'esthétique de la fragmentation dans les romans de B.S. Johnson peut être considérée comme une mise en scène de l'échec de la mémoire et de la totalisation du sens.

Nous verrons tout d'abord que la relation entre mémoire et fragmentation s'articule dans un rapport spécifique à la temporalité. Le récit rétrospectif est défini par une segmentation de la mémoire en souvenirs ponctuels et ne permet pas de construire une narration chronologique. De plus, l'élaboration progressive du récit mémoriel participe à une fragmentation de l'énonciation qu'il s'agira d'analyser. Nous observerons également que le discours mémoriel des narrateurs s'inscrit dans un rejet de la temporalité : à travers leur désir d'exhaustivité, les narrateurs s'apparentent à des historiens réalisant un travail d'archives et tentent de conférer une permanence à leurs souvenirs. Leur souci du détail semble dès lors trahir une lutte contre l'oubli.

Les traumatismes vécus par les narrateurs les conduisent par conséquent à une tentative d'organisation de la mémoire erratique. Il s'agira de montrer que ces derniers ne semblent pas en mesure d'accepter la fugacité et l'incohérence de leur mémoire et essayent donc d'imposer une structure logique et méthodique sur leur discours. Cette volonté de structuration a partie liée avec une relation problématique à la perte dont trois aspects seront étudiés : physique et mentale (dégénérescence), sentimentale (disparition d'autrui) et traumatique. Ceci nous permettra d'envisager la façon dont les narrateurs mettent en place des stratégies de contournement de la perte qui ont pour but de redonner corps au passé. Il conviendra de montrer que la tension entre chaos et organisation, telle que soulignée par Johnson dans *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs*, est révélatrice d'une aporie.

Nous verrons enfin que le corpus fait l'objet d'une mise en scène de la mémoire : l'instrumentalisation des souvenirs a pour but de servir une recherche existentielle de sens que les narrateurs ne parviennent pas à satisfaire. L'enquête de soi conduit à une représentation des narrateurs qui rejouent leur passé : la réactualisation des souvenirs participe à la théâtralité des romans qu'il s'agira d'analyser. Cette mise en scène des narrateurs nous conduira à envisager la falsification du récit mémoriel. La nature sélective et lacunaire de la mémoire les pousse en effet à orchestrer le souvenir de façon à servir leur quête identitaire. Toutefois, nous verrons que ce désir d'interprétation de la mémoire est en réalité voué à l'échec.

## PREMIÈRE PARTIE

### Pour une esthétique de la temporalité : la fragmentation comme illustration du fonctionnement de la mémoire.

#### A- La mémoire épisodique ou l'art de la fragmentation chronologique

Les quatre romans de notre corpus s'attachent à mettre en scène le fonctionnement de la mémoire, à en illustrer les sinuosités, les défauts, les échecs. En effet, comme nous l'avons souligné auparavant, *Trawl* et *The Unfortunates* s'attachent à retracer les souvenirs de B.S. Johnson (dont la recherche effrénée de « vérité » le pousse à refuser de se dissimuler derrière un narrateur fictif), *See the Old Lady Decently* se concentre sur la vie de sa mère et *House Mother Normal* reconstitue les pensées et les réminiscences des pensionnaires d'une maison de retraite. Le dispositif narratif de chacun de ces romans incite le lecteur à les lire à travers le prisme de la temporalité car le processus rétrospectif est nécessairement lié à une confrontation du passé et du présent. Or, nous avons vu que le processus mémoriel était voué à la fragmentation puisque la mémoire ne permet pas d'établir une trame chronologique exhaustive et continue. Il est essentiel de souligner que les psychologues distinguent deux types de mémoire : la mémoire épisodique et la mémoire sémantique. Jonathan K. Foster, dans *Memory: A Very Short Introduction* (2009), explique la différence entre ces deux fonctionnements :

One potentially useful distinction made by psychologists is between *episodic memory* and *semantic memory*, each of which is considered to represent a different type of consciously accessible long-term memory. In particular, Tulving has argued that *episodic memory* involves remembering specific events, whereas *semantic memory* essentially concerns general knowledge about the world; [...] Put concisely, episodic memory can be defined as memory for the events of your life that you have experienced. These memories naturally tend to retain details of the time and situation in which they were acquired. [...] Episodic memory contrasts and interacts with *semantic memory*, the memory of *facts* and *concepts*. *Semantic memory* can be defined as knowledge that is retained irrespective of the circumstances under which it was acquired. (39)

Cette distinction peut expliquer le décalage entre différents types de souvenirs dans les romans de B.S. Johnson. La mémoire épisodique semble envahir notre corpus puisque chacun des romans fait l'objet d'une dissection de la mémoire. Le contexte de la guerre, dans le monologue de Sarah Lamson dans *House Mother Normal*, illustre la précision avec laquelle elle parvient à se souvenir du rationnement de denrées bien spécifiques (bière, chips) et du nom exact des rues qu'elle empruntait plus jeune :

And during the war of course you didn't have to sell beer, it sold itself, it was getting hold of enough of it that was the difficulty. Oh yes. And crisps. There was only one place you could generally get crisps, then, and that was up on the North Circular Road. Many's the time I've caught a trolleybus up the Edgware Road to Staples Corner and come – Exercise? (21)

Il s'agit bien ici d'une marque de la mémoire épisodique : le souvenir de la guerre amène Sarah à se rappeler le pub qu'elle tenait et les conséquences de cet événement sur son commerce. L'anaphore en « and » illustre le fonctionnement de la mémoire car son discours est incontrôlé, n'est pas préconstruit mais se présente bien comme un flot d'informations qui ressurgit au moment de l'énonciation et est interrompu par la pensée présente, ici symbolisée par le tiret et la référence à une activité proposée dans la maison de retraite (« Exercise? »).

Par ailleurs, *See the Old Lady Decently* semble davantage s'appuyer sur la mémoire sémantique. La section « 22 (14) » est emblématique de la distinction opérée par J. K. Foster car Johnson s'appuie essentiellement sur le contexte historique. On peut en effet lire des interjections telles que : « Oh, there were some horrible crimes that year ! » (63), qui donne l'impression que la date (1922) est si évocatrice que Johnson peut se contenter d'une formule très générale sur ce qui s'est passé à ce moment-là plutôt que de détailler un épisode précis. La trace de la mémoire sémantique est d'autant plus visible dans des expressions généralisantes comme « and we all know about that » (64), qui montre que le narrateur s'appuie sur un contexte historique général, sur des faits divers connus de tous et non sur un souvenir personnel de Johnson ou d'un proche de sa mère. La section se conclut sur une contextualisation relative à la vie d'Emily : « And where was Emily amongst all those meanwhiles ? Still growing, leaving school, looking after Phil who was now ten, taking her first job. » (66) On perçoit ici le clivage entre mémoire épisodique et mémoire sémantique car il est possible de distinguer clairement deux types de récits : celui de la connaissance générale des faits de l'époque et celui du souvenir, qui est ici lapidaire, comme le montre la juxtaposition des verbes au participe présent. Cette divergence entre deux types de mémoire pose problème quant à la structure même des souvenirs et à la construction du récit mémoriel. Il conviendra donc d'examiner la déconstruction chronologique des romans avant de s'intéresser plus en détail aux rouages de la mémoire épisodique : cette dernière est à l'origine d'une fragmentation des souvenirs qui participe à la déstructuration narrative des œuvres. Ces aspects nous permettront enfin d'appréhender la tension entre passé et présent au cœur de la recherche mnésique.

### 1- Mémoire et désordre chronologique

L'absence de trame chronologique et la tension entre mémoire sémantique et mémoire épisodique trouvent leur illustration dans un passage de *Trawl*, où le narrateur souligne : « It is very difficult to remember the order of any events at Chobham, but some of course I can date by outside events, not to say historically. » (47) Cette remarque permet de rendre compte du fonctionnement aléatoire et fragmentaire de la mémoire car les souvenirs de l'auteur lui parviennent de manière arbitraire et ne semblent pas avoir de liens entre eux, créant ainsi des blancs temporels dans la trame même du récit. On peut notamment observer ce phénomène lorsque deux souvenirs du narrateur se télescopent : « [...] and I did take her for one meal at least in that place in the Edgware Road . . . the Edgware Road... can't remember her name, from college, though, Peggy, Pauline? » (22) La première occurrence du pronom personnel « her » renvoie à Joan, une des petites amies du narrateur, tandis que la seconde désigne une autre jeune femme, dont il a oublié le prénom. Cette imprécision dénonce la faillibilité de la mémoire. De plus, la répétition du nom de la rue, encadré par deux points et par une ellipse, illustre non seulement le temps de réflexion mais également le saut dans le temps opéré par la mémoire. Le même procédé est utilisé plus loin dans le roman : « Chloroform do they use to put them to sleep ? Perhaps there is something cheaper for animals. Thawpiti. We used to knock ourselves out with Thawpiti on a blackboard duster at school. » (35) Le nom, qu'il s'agisse de « Edgware Road » ou de « thawpiti », agit comme un catalyseur de la mémoire : le fait qu'il soit isolé par la ponctuation met en relief le caractère associatif de la mémoire et sa capacité à passer d'une période à une autre sans avoir recours à des liens logiques ou chronologiques.

La déconstruction temporelle du récit mémoriel est d'autant plus visible dans *The Unfortunates*, où le souvenir de Tony se reconstitue à travers différents épisodes racontés de façon non linéaire puisque l'objet-livre est lui-même déconstruit : on se souvient que les sections non identifiées – hormis la première et la dernière – et non reliées entre elles peuvent être lues dans n'importe quel ordre, renforçant le caractère aléatoire et épisodique de la mémoire et créant une discontinuité temporelle. Dans *B.S. Johnson's Novels: A Paradigm of Truth* (2006), Krystyna Stamirowska explique ainsi que *The Unfortunates* est une métonymie du fonctionnement de la mémoire :

The principle on which the novel is constructed, namely randomness, reflects and corresponds to the randomness of life in general, of fate and of illness (more specifically, cancer) on the one hand, and to the randomness of mental processes which shape memory and recollection. [...] The unusual format and shape of the book is a visual correlate of the theme of randomness. The sheets, joined together in separate loose sections, to be reshuffled and read in random order, signify the contingency of memory and recollections [...]. (105-106)

Ce caractère arbitraire de l'écriture de B.S. Johnson se retrouve également dans *See the Old Lady Decently*, qui s'attache à reconstruire la vie de sa défunte mère. Si le lecteur dispose d'informations chronologiques grâce aux titres donnés à certaines parties du récit (tels que « 21 (3) », qui permettent de connaître la date de l'événement choisi (21 pour 1921) et l'âge de sa mère à ce moment précis auquel correspond le chiffre entre parenthèses), celles-ci sont brouillées par le désordre des différents fragments présentés sur un mode non linéaire. Les dates, et donc la mémoire sémantique, ne permettent que de fixer un cadre général qui est ici mis à mal par les trous de la mémoire épisodique. *See the Old Lady Decently* est un récit elliptique : le lecteur ne dispose pas d'une biographie exhaustive, puisque Johnson n'évoque que brièvement certaines années et passe sous silence d'autres détails (on ne sait pas, par exemple, ce que faisait Emily en 1933). La construction aléatoire du roman, oscillant entre les moments où Emily travaille dans un restaurant et ses souvenirs d'enfance, répond à la volonté de discontinuité de B.S. Johnson, telle qu'il l'affirme dans un passage cité par Michael Bakewell dans l'introduction de *See the Old Lady Decently* :

If you do not like this part, or that part, or the other, then skip ahead or back to a part you did enjoy. It is not my intention to provide a continuous narrative, no, that you can get from television at the turn of a switch, who can compete with that? No, my purpose is to reflect with humility the reality of the chaos, what life really seems to be like. (13)

La déstructuration du roman rend la reconstitution du souvenir d'Emily Johnson hésitante. Ces morceaux de vie semblent illustrer le fonctionnement de la mémoire épisodique : il est impossible pour l'auteur de connaître l'intégralité de la vie de sa mère ; son manque de contrôle sur le processus mémoriel l'empêche ainsi d'établir une trame chronologique du souvenir.

De la même manière, *The Unfortunates* illustre la dimension aléatoire du souvenir et montre comment la mémoire a tendance à être déstructurée. Ce fonctionnement de l'esprit est présent dès le début du roman, annonçant ainsi la manière dont va se dérouler le récit : « The mind circles, at random, does not remember, from one moment to another, other things interpose themselves, the mind's » (First, p.1). Le blanc final montre que la

capacité rétrospective de l'esprit est nécessairement évasive et ne se construit que par bribes. La syntaxe même de la phrase illustre son fonctionnement : le discours avance par à-coups, symbolisés par l'usage répétitif de virgules. La lecture est soumise au rythme de l'asyndète, qui crée une impression de saccade, d'une cadence effrénée d'une mémoire sinueuse. C'est en cela que le processus mémoriel est intimement lié à la fragmentation chez B.S. Johnson : la mémoire épisodique, comme le fragment, « renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte » (Susini-Anastopoulos, 2). Le blanc du texte est mimétique du travail incomplet de la mémoire, accentué par l'expression « from one moment to another » qui démontre l'absence de lien temporel direct entre chaque souvenir. La fragmentation chronologique dans ces deux romans réside dans la sélection opérée par le processus mémoriel et le manque apparent de structure des romans de B.S. Johnson met ainsi en lumière une démarche narrative sélective.

## 2- *Bribes de souvenirs : la mémoire sélective à l'œuvre*

La fragmentation des romans de B.S. Johnson semble ainsi être en partie déterminée par le fait qu'ils n'offrent qu'une version partielle du passé des narrateurs. Chaque section de *The Unfortunates*, par exemple, semble être un fragment du souvenir de Tony. Le travail de réminiscence, tel qu'il est entrepris par B.S. Johnson et ses personnages, ressemble alors à des arrêts sur images, ou « snapshots », qui permettent d'apprécier un épisode passé en particulier mais qui ne rendent pas compte d'une continuité temporelle. Dans son étude « 'For Recuperation': Elegy, Form and the Aleatory in B.S. Johnson's *The Unfortunates* » (2014), Julia Jordan souligne notamment cette dimension :

In terms of intensity Johnson's discrete memories resemble snapshots: they provide a sense of how things were, but do not provide us with a sense of coherence among the past events remembered. The narrator himself draws on photographic terminology when recording a brief episode during Tony's funeral: 'his mother I see still, tears, one foot on the upper step, the other one step down, caught, I see her as if in a still, held there, fixed' ('We were', p. 1). (756)

Cette esthétique photographique est reproduite dans *See the Old Lady Decently* et *Trawl*, où Johnson décrit méticuleusement des photographies authentiques : un cliché de la famille de sa mère dans le premier (23) et deux de son enfance (53-54) dans le second. Johnson s'attarde en effet sur les menus détails de ces images, par exemple dans *See the Old Lady Decently* : « His top left pocket is undone, and he wears no belt round his waist though the marks on his tunic are noticeable where one is customarily worn. » (24) Ce type de description méthodique peut s'appliquer à l'échelle des souvenirs : les narrateurs plongent

dans leur passé avec la même précision que s'ils décrivaient une photographie. Les personnages sont en effet souvent capables de se représenter minutieusement des scènes passées, comme le montre cet extrait de *Trawl* : « I remember the walk down that road very well : I can still see the pram shop past the bridge, and some of the objects in the house windows opposite : a lustre-vase, a bright medal model aeroplane on a stand. » (59) Le verbe « remember », conjugué au présent, annonce une immersion dans un souvenir de Johnson, renforcé par l'utilisation du démonstratif « that » qui illustre à la fois l'éloignement dans le temps et fait ressurgir le lieu par anaphore mémorielle. L'esthétique photographique de ce passage réside également dans la capacité de Johnson à zoomer sur les objets : il délaisse l'aspect vague de la rue pour décrire le magasin avant de s'attarder sur des détails de plus en plus petits, tel que l'avion miniature, emblématique de ce travail de précision. Les fragments narratifs sont donc semblables à un cliché qui ancre le souvenir mais permet de ne rendre compte que d'un moment en particulier et non d'une temporalité plus large. Dans son étude intitulée « La fragmentation dans l'écriture autobiographique de Marguerite Duras. L'exemple de *l'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* » (1996), Chantal Magne-Ville remarque :

À l'image d'une photographie dont l'effet s'estompe avec la fin de sa contemplation, le texte fragmentaire fait passer brutalement d'une époque à l'autre et atomise la linéarité nécessairement générée par la narration. Le temps n'est pas aboli mais reconstruit par glissements successifs. (92)

Ainsi, les différents souvenirs évoqués par B.S. Johnson dans *Trawl* n'apparaissent pas dans un ordre chronologique : par exemple, c'est après être revenu sur ses histoires amoureuses avec Joan qu'il raconte certains souvenirs d'enfance. L'œuvre est, en outre, doublement fragmentée : l'effet résulte autant des défauts de la mémoire de l'auteur que de son propre tri. Il s'efforce de choisir des souvenirs qui lui permettraient de trouver une réponse à son isolement et insiste sur cette opération de sélection : « So, think selectively. . . » (117) Par ailleurs, Michael Bakewell précise dans l'introduction de *See The Old Lady Decently* : « The main narrative of his mother's life, part truth, part fiction, [is] partly assembled from tape-recorded memories of those who knew her [...] » (10) Au morcellement des sources s'ajoutent ainsi les souvenirs de ces personnes, également soumis à l'inhérente fragmentation du processus mémoriel, car celles-ci ont nécessairement oublié certains souvenirs ou détails de la vie d'Emily, ou ne peuvent tout raconter. Une présélection des souvenirs a eu lieu en amont : les personnes enregistrées ont-elles-mêmes procédé à une opération de tri. À l'image d'un récit rétrospectif, des morceaux de sa vie ont été laissés de

côté. Les bribes de souvenirs présentes dans ces romans sont donc emblématiques de l'esthétique fragmentaire de B.S. Johnson et mettent en valeur un rapport problématique avec la temporalité. Le processus mémoriel est en effet binaire, en ce qu'il suggère un constant va-et-vient entre présent et passé. Ces flux et reflux entraînent parfois une confrontation des temporalités qui participe à la segmentation du discours narratif.

### 3- *Un discours segmenté : tension entre passé et présent*

Se plonger dans ses souvenirs implique un point de friction entre les temporalités car une sélection inconsciente des souvenirs s'opère : au moment de l'énonciation, le passé semble se déliter, comme s'il était impossible de récupérer des données. La fragmentation ne réside alors pas seulement dans le processus mémoriel en lui-même mais également dans le discours rétrospectif. En effet, la narration oscille entre le récit de souvenirs au passé et l'instant présent, ce qui rend la segmentation du discours entre passé et présent inévitable. La fragmentation du texte a lieu au niveau de la structure syntaxique même des romans. On peut notamment analyser ce processus dans *The Unfortunates*, où les déictiques « then » et « now » s'entremêlent et créent un effet de brouillage des temporalités. Considérons le premier paragraphe de la section « Then they had moved... » :

**Then** they had moved to a house of their own, had resolutely preserved the hope that it was going to be all right in the end, ha, that nothing should interfere with their original plan, which was a university job, a family, a home, in whatever order, **now** they had all three, **now** they were all set. Except that the sciatica of the arm he had complained of when visiting us in London had grown far worse, I think the tumour had grown again, and others were growing, in different places, his back for one. And again they had not been able to come up for the publication party, of the second one, he had been in hospital, in fact, when June wrote to me to say she had taken the advance copy to him there, and it had cheered him up, they had just changed the whole of his blood and he was looking and feeling much better **now, then**. So it was in his blood **now, then**. (1, je souligne)

La présence de ces deux adverbes semble suggérer qu'il existe une segmentation du discours entre passé et présent. Or, on note que les utilisations de « now », contrairement à celles de « then », sont agrammaticales car elles sont associées à des verbes conjugués au passé. L'épanorthose présente dans les deux dernières phrases du paragraphe représente un chevauchement des temporalités présente et passée qui ne permet plus, en tout cas dans l'esprit du narrateur, de faire clairement la distinction entre les deux. Ce phénomène démontre que le discours narratif est fragmenté par l'usage incohérent des déictiques et suggère l'incursion d'une antériorité dans le passé, renforcée par l'utilisation simultanée du plus-que-parfait et du prétérit. En effet, cette proximité syntaxique entre « now » et « then »

suggère que le souvenir de Tony est si vif que la scène racontée pourrait être en train de se dérouler sous les yeux du narrateur. Dans son article « Mapping Memory in B.S. Johnson's *The Unfortunates* » (2005), Eva Zsizsmann souligne :

Extremely vivid memories alternate with distant episodes that are hard to recall, but in both cases the past overwhelms and determines the present. The vividness of the past is most obvious when time markers such as "now" and "then" overlap, the narration bordering on anachronism. (180)

Cette fragmentation syntaxique participe à la mise en scène de la mémoire épisodique car chaque déictique renvoie à un contexte particulier.

*House Mother Normal* met en scène une segmentation entre présent et passé différente de *The Unfortunates* : Johnson offre en effet un aperçu des souvenirs de chaque résident mais aussi de leur manière de penser le présent. Ce phénomène est particulièrement visible dans le récit de Ivy Nicholls :

all our friends used to remark on it, and laugh,  
we had lots of friends then, they'd call round  
just when they felt like it to see us, life  
seemed so busy then, I joined the Women's Institute,  
and did the flowers for the Church on the  
rota, time seemed to fly by      doesn't  
now      (60)

Dans les dernières lignes, l'opposition entre le prétérit du verbe « seem » et le présent de l'auxiliaire « do » illustre ici une rupture entre passé et présent. La comparaison établie entre deux temporalités est rendue perceptible par le blanc du texte entre la préposition « by » et l'auxiliaire. Le verbe « laugh » et le groupe nominal « lots of friends » évoquent un environnement chaleureux et participent à la nostalgie de la narratrice. L'absence de connecteurs et de conjonctions de coordination suggère qu'Ivy prend plaisir à narrer son passé et se laisse emporter par son propre récit. Le blanc apparaît comme un frein brutal à cette réminiscence joyeuse. De plus, le renvoi du déictique « now » à la ligne suivante donne une valeur rétrospective au récit d'Ivy Nicholls. Cette emphase est symptomatique d'une fragmentation de l'identité de la narratrice : elle crée une distinction, à la fois temporelle et syntaxique, entre ce qu'elle était avant et ce qu'elle est devenue. Il y a donc bien un fractionnement du discours entre une période passée et un présent qui ne cesse de rappeler ce qui n'est plus.

La prise en compte de la mémoire épisodique nous a permis de comprendre la manière dont la rétrospection de B.S. Johnson et de ses personnages se fragmente. Le récit mémoriel est nécessairement déstructuré, car il s'appuie sur des informations incomplètes, sur des éléments et des événements morcelés. Il n'est alors pas possible d'envisager créer une trame chronologique précise. Ainsi, l'esthétique fragmentaire de B.S. Johnson apparaît comme une illustration fidèle du fonctionnement de la mémoire et laisse transparaître un lien fracturé entre présent et passé. La discontinuité mémorielle est également accentuée par le présent de narration : le récit rétrospectif tente de se construire sous les yeux du lecteur, comme si ce dernier devenait le témoin immédiat de ce parcours erratique et hésitant.

### B- Une écriture de l'immédiateté : l'inévitable fragmentation

Les romans de notre corpus mettent en lumière le parcours erratique de la mémoire, qui non seulement n'établit pas toujours de liens entre les différents épisodes racontés mais est également la source d'hésitations. L'écriture de Johnson semble s'ancrer dans l'immédiateté, ce qui contribue à son caractère fragmentaire : alors que le processus mémoriel est erratique et nécessiterait un travail d'organisation si l'on visait une continuité, les narrateurs ne semblent pas pouvoir prendre le temps de former correctement leurs pensées. Le texte est alors soumis à une dynamique apparemment hésitante : à l'image du récit des souvenirs, le tissu narratif est décousu. Ceci est notamment dû à l'utilisation du présent de l'indicatif, à plusieurs reprises dans les quatre romans, et aux interventions spontanées des narrateurs à l'intérieur de leurs récits. On notera dans *Trawl* : « Even now, the word waterfall recalls that place to me [...] » (61). La présence du déictique de temps « now » et l'utilisation du présent de l'indicatif suggèrent que le narrateur est en train de se remémorer le hangar à bateaux au bord de la Rye River près duquel il se rendait plus jeune. Il offre à son lecteur une immersion directe dans ses souvenirs. On note également la présence d'interventions réflexives du type : « that sounds too melodramatic » (61). Ces incursions provoquent une fragmentation car le narrateur apporte un jugement sur la manière dont il se souvient, interrompant ainsi le récit mémoriel : elles suggèrent une distanciation de l'auteur par rapport à ses propos et même un rejet de ce qui a été écrit. Ainsi, la création d'une illusion d'immédiateté dans l'écriture de B.S. Johnson vient fragmenter davantage le texte en jouant sur les temporalités du présent et du passé : les romans mettent en scène une démarche réflexive incomplète et interrompue au présent, de la part d'un narrateur qui se

plonge dans ses souvenirs du passé. L'analyse des traces graphiques d'une telle irrégularité nous permettra d'examiner la double fragmentation des romans du corpus : la narration semble en effet alterner entre récit au passé et expérience présente. L'étude de la confrontation des temporalités nous conduira à considérer la rétrospection comme acte nécessairement hésitant.

### 1- *Typographie et temps de réflexion*

Comme nous l'avons souligné en introduction, les romans de Johnson mettent en scène le mode de pensée des personnages. On peut apprécier la démarche réflexive de ces derniers grâce aux outils typographiques (blancs, tirets, points de suspension...) employés par l'auteur pour rendre compte du rythme même de la pensée, de ses à-coups et saccades. Chantal Magne-Ville, qui observe ce procédé chez Marguerite Duras, indique : « Le blanc souligne le découpage, il est la respiration du texte, dévoilant par là même, la manière dont procède l'écrivain. [...] Le blanc confère en outre à l'écriture une tabularité, et produit une mise en scène du texte. » (86) Les blancs présents dans les œuvres de Johnson sont soumis à cette même dynamique, ce qui suggère qu'ils sont un moyen de montrer au lecteur le temps de réflexion pris par un narrateur. Il s'agit d'une technique narrative employée dans l'ensemble du corpus. Simon Barton remarque : « Johnson suggests that dialogue, like individuals' mental states, is rarely linear or structured like a traditional page of narrative. Instead, a person thinks, repeats, skips, digresses, and leaves gaps between utterances. » (162) Ce manque de linéarité et de structure est également souligné par Vanessa Guignery dans *Ceci n'est pas une fiction : les romans vrais de B.S. Johnson* (2009) : « C'est pour respecter le rythme irrégulier des souvenirs et des réflexions que Johnson s'est abstenu d'ordonner *Trawl* en paragraphes et en chapitres, divisions qui permettent en général de ménager quelques pauses et de faciliter la lecture. » (93) Il s'agit bien dans *Trawl* de mimer le fonctionnement de la mémoire et de la pensée et donc de narrer les événements passés de manière disloquée, comme s'ils survenaient dans l'esprit du narrateur au moment même où il écrit, renforçant ainsi la tension entre les temporalités du présent et du passé. Les points, qui interrompent les phrases et sont en quantités variables dans *Trawl*, illustrent également les temps de réflexion pris par le narrateur. Nous ne reviendrons pas sur l'analyse de ces

derniers par Simon Barton<sup>1</sup>, cependant, il convient de souligner que cet outil est une représentation graphique de la réflexion.

L'illusion d'instantanéité du récit est particulièrement visible dans les premières pages du roman, où B.S. Johnson explique la raison de sa présence sur le chalut et commence à raconter ses souvenirs passés :

There, something to start me, from nowhere: · · · Joan, her name was, Joan, it's not a name I like, Joan, no, plain, untimely, out of its times, not a name I at all cared for, no : but then I was not at that time in a position to reject women, any women, because of their names, no, nor for many other reasons, either, so, when she said, in this pub, it was just off Sussex Gardens, church property, or it used to be, near Paddington station, anyway, that her name was Joan, I did not mind, I did not notice, or hardly, that her name was not one I would have chosen, if I could have chosen, which of course I could not. She was with her friend Renee when we met, in this pub, and Jerry and I both wanted Joan: I do not know what it was about her, perhaps Renee looked too disappointed, too thin, too small-minded, too unlikely to come across with it, perhaps: anyway, luckily Joan chose me, I do not know why, perhaps because I was noticeably younger than Jerry was, though he was not old exactly, not past it, or anything, certainly.  
(9)

L'oralité créée par la topicalisation de l'adverbe « there » suggère que le narrateur s'adresse directement au lecteur, ou du moins qu'il l'invite à partager immédiatement ses souvenirs. Il n'y a ici que deux points avant que l'auteur ne plonge dans le souvenir de Joan, une des femmes qu'il a côtoyées au cours de sa vie, ce qui implique un temps de réflexion relativement court. Si les deux points permettent de donner une certaine ampleur au processus mémoriel, il est intéressant de noter que ce passage est suivi de deux phrases de dix lignes chacune. À l'image de la mémoire, la syntaxe semble s'emporter : l'accumulation d'appositions met en lumière une pensée en cours de construction. En effet, ce passage est sans cesse entrecoupé de virgules qui font achopper le lecteur, qui rendent la lecture aussi hésitante que la mémoire du narrateur. L'ajout spontané d'indications tels que « it was just off Sussex Garden, church property, or it used to be » ou l'accumulation de synonymes comme « mind », « notice » et de structures telles que « too disappointed, too thin, too small-minded » créent l'illusion d'un discours improvisé. La fragmentation du texte est créée par la syntaxe et la ponctuation qui confèrent un rythme saccadé au récit qui ne semble pouvoir

---

<sup>1</sup> « I have concentrated on three different types of gaps in this study. Firstly, these gaps at their most basic are blank spaces on the graphic surface of the page that extend the conventional gaps between words, thus representing a longer pause between words and crucially, in Johnson's case, representing the way his characters are thinking. Secondly, [...] there are gaps that can also be used in synchronicity with parallel narratives earlier or later in the same book. [...] Thirdly, [...] I have identified gaps that are measured by differing numbers of periods or "dots" are, once again, used to add a temporal aspect to the reading of the text. » (163)

être construit qu'à travers le fil discontinu de la mémoire. Toutefois, si *Trawl* nous permet d'apprécier les divagations de son narrateur, il semble que ces dernières ne soient pas un processus spontané. Vanessa Guignery précise :

[...] dans *Trawl* comme dans *The Unfortunates*, le narrateur ne fait jamais allusion au fait qu'il transcrit ses pensées plusieurs mois après les événements eux-mêmes ; au contraire, il entend donner l'illusion que ses pensées sont simultanées avec l'écriture. (2009, 113)

Cette falsification de la spontanéité peut être considérée comme problématique pour un auteur tel que B.S. Johnson qui prônait l'honnêteté et l'authenticité du récit narratif. Ainsi, la démarche du narrateur de *Trawl* ne serait pas une représentation fidèle du fonctionnement de la mémoire mais plutôt une mise en scène artificielle de celle-ci. Dans son autobiographie, *Like a Fiery Elephant* (2004), Jonathan Coe souligne ce même manque de spontanéité et d'immédiateté de l'écriture :

Johnson's determination to incorporate accounts of the writing process into [*See the Old Lady Decently*] itself marks an advance on *Trawl* and *The Unfortunates*, which unsatisfactorily purported to offer present-tense transcripts of mental processes that the reader knew full well had taken place some years previously. (30)

À l'inverse de *Trawl*, certains passages de *See the Old Lady Decently* permettent en effet d'apprécier le cheminement de l'écriture de B.S. Johnson :

I shall take this pad with me. The next sentence you read will have been written on location in Chester Square.

The first thing I see is that the gate into the long thin garden in the centre of the square has a sign on it which reads:

WARNING

PROTECTED BY INTERSTATE

SECURITY

(66-67)

*See the Old Lady Decently* et *Trawl* ne présentent pas la même relation à la temporalité. Dans le premier, le narrateur rend compte de son processus créatif : l'immédiateté est réelle. Dans *Trawl*, la valeur du présent est tronquée : il ne permet au narrateur que de donner l'impression qu'il se trouve sur le chalut au moment où il écrit. Il faut en conclure que le

traitement de la temporalité chez Johnson est un outil narratif, au même titre que la fragmentation : elles permettent de reproduire le fonctionnement de la mémoire mais trahissent une reconstruction de celui-ci, plutôt qu'une imitation authentique. Il est nécessaire d'analyser comment cette reconstruction du souvenir s'articule autour d'un brouillage des temporalités, d'une irruption du présent dans le passé qui est à l'origine de la fragmentation des textes du corpus.

## 2- *Le trouble des temporalités*

Le corpus nous permet d'apprécier le processus mémoriel à travers un trouble des temporalités : le fil des souvenirs, et des pensées, paraît toujours soumis à la réalité du présent. La mémoire est doublement interrompue, à la fois par les éléments qui échappent aux narrateurs et par le présent dans lequel ils interagissent. L'immédiateté de l'écriture de B.S. Johnson se retrouve dans sa capacité à faire intervenir le présent dans des discours portant sur des événements passés, afin que le lecteur puisse mesurer la dimension rétrospective de la mémoire et sa confrontation avec la réalité du narrateur. Vanessa Guignery prend notamment l'exemple de *Trawl* :

Les vagabondages de l'auteur vers son propre passé sont sans cesse interrompus par le ressac ou retour violent vers la matérialité du moment présent, provoqué par le fracas du chalut - "Blue flowers or blue butterflies, then, a most delicate shade of **CRAANGK!** · · They haul again, yet again, interrupt my thinking" - ou par des commentaires métafictionnels du narrateur sur les failles de sa mémoire et les travers de son récit, introduits par des points de suspensions, signes du passage d'une temporalité à l'autre mais aussi d'une activité mentale à une autre. (2009, 97)

La typographie même du texte permet de rendre compte de cette « matérialité du moment présent » car les italiques et les majuscules au mot « **CRAANGK !** » fracturent le texte à l'image de la houle qui perturbe le récit mémoriel de Johnson. Le récit semble être entrecoupé par ces moments qui ramènent le narrateur à son être présent : la mémoire est d'autant plus fragmentée qu'elle ne peut pas ne pas être interrompue par ce qu'il se passe autour du narrateur. Le passage d'une « activité mentale à l'autre » suggère également une oscillation entre passé et présent qui peut être considérée comme emblématique de la mise en scène de la mémoire dans le corpus.

Ces constants va-et-vient entre deux temporalités fragmentent le récit mémoriel, comme l'illustre parfaitement *House Mother Normal*. Les souvenirs racontés par les

différents pensionnaires de la maison de retraite sont entrecoupés de dialogues ou de pensées relatives à ce qu'il se passe autour d'eux. On peut notamment observer ce phénomène dans le monologue de Charlie Edwards : « *No, Sarah, you know I haven't got a cigarette. Disturbing my reasonable deliberations.* » (36) Les italiques, présents dans tout le roman, sont utilisées pour signaler le dialogue entre les pensionnaires et ainsi matérialiser l'instant présent, ce qui crée une impression d'instantanéité de la parole. Ils sont un symbole d'interruption et participent à la fragmentation du texte et du processus mémoriel, comme le souligne si justement la remarque de Charlie Edwards. L'immersion dans l'esprit des personnages est signalée au début de chacun des monologues par des points de suspension et l'absence d'italiques indique une retranscription des pensées. Le monologue de Sarah Lamson, par exemple, s'ouvre ainsi : « ...not like this muck » (8). Le déterminant « this » renforce ici l'impression d'immédiateté car il permet de mettre le référent au premier plan, comme si l'on se trouvait devant l'assiette de Sarah à ce moment-là. Les pensées se réfèrent parfois au présent (comme c'est le cas pour Sarah) soit au passé, comme le montre le monologue d'Ivy Nicholls : « ...we had then good friends, who used to come and see us, just drop in there and then, never mind what was happening, once they nearly caught me and Ted on the job, oh, that was comical! » (52). La rupture syntaxique du monologue de Sarah dans l'exemple précédent (« not like this muck ») donne une impression d'immédiateté de l'expérience, alors que les points de suspensions avant « we had good friends » offre un aperçu *in medias res* d'un souvenir d'Ivy. Ces formes de fragmentation offrent une immersion dans la pensée des personnages qui se focalise sur le présent ou sur le passé : il ne s'agit pas seulement de reproduire le fonctionnement de la mémoire mais celui, plus général, de l'esprit. La présence de blancs au sein même des différents monologues vise d'ailleurs à retracer la manière dont pensent les personnages, comme l'explique Simon Barton :

Even Sarah Lamson's section features some form of graphic mimesis, particularly *lacunae* between sentences and statements that could be seen to represent the workings of the mind in-between utterances. (162)

Ainsi, la disposition graphique du roman entend reproduire la fragmentation du processus de pensée. Les réflexions des personnages semblent être rendues telles quelles et sont sans cesse interrompues par les activités auxquelles ils doivent prendre part. Il existe donc bien une confrontation du passé et du présent et les souvenirs des pensionnaires sont doublement incomplets : ils sont à la fois entrecoupés par des discussions, des commentaires au style direct (« Disgusting ! » s'exclame Sarah

Lamson (26), « Filth. » commente Charlie Edwards (49)) et soumis à la dégradation naturelle de la mémoire. Le traitement de l'instantanéité, qui permet de recréer le fonctionnement de l'esprit, se présente donc comme une caractéristique de la fragmentation des œuvres de Johnson.

### 3- *Hésitations : le parcours erratique de la mémoire*

Le fait même de se souvenir est non seulement un acte rétrospectif nécessairement fractionné par le temps mais les narrateurs des différents romans sont également confrontés à leurs propres hésitations : la mémoire n'est pas seulement sélective, elle est évasive. Les corrections ou commentaires qu'ils apportent à leurs récits permettent au lecteur d'apprécier la construction du discours mémoriel. J.K. Foster, dans son ouvrage sur la mémoire, souligne :

We know we have the information stored somewhere, and we may have partial knowledge of it (so the information is, in theory, available), but it's not currently accessible. One has an enormous amount of information stored in one's memory that is potentially available at any given moment, but there is typically only a small portion of information available for access at any given time. (27)

Cet accès limité aux souvenirs explique pourquoi les narrateurs des romans de Johnson hésitent lorsqu'ils racontent leur passé. Ils ont le plus souvent recours à des outils visuels pour reproduire le cheminement de leur pensée. *The Unfortunates* est emblématique de cette technique :

I go over and over these things, forget!                      A river, yes, they have good fishing,  
I seem to remember,                      up here. (Last, 3)

Le verbe « forget » est rejeté en fin de proposition et suivi d'un blanc, ce qui semble donner corps à l'oubli : le texte devient lui-même un « trou de mémoire ». La phrase suivante commence par un nom commun, comme si l'on était immergé dans le souvenir. La rivière est mise au premier plan du discours et devient dès lors presque palpable, tout comme l'expression « up here », qui appelle une visualisation du lieu. Le présent du verbe « have » renforce cette impression d'immédiateté, comme si le narrateur se trouvait sur les lieux. La juxtaposition du nom commun et de la proposition « they have good fishing » illustre la manière dont fonctionne la mémoire : les détails reviennent peu à peu au narrateur qui n'a pas de contrôle sur l'ordre de ses pensées. La syntaxe est représentative de l'hésitation, comme le suggèrent les blancs qui suivent la proposition « I seem to ». L'isolement du verbe « remember » rappelle celui du verbe « forget » et tend à montrer que ces deux procédés sont

concomitants. L'utilisation de structures hypothétiques dans le corpus permet également de rendre compte de cette incapacité à se souvenir de tout : le narrateur remet souvent en doute ses propres paroles, comme s'il ne pouvait faire confiance à sa mémoire. On lit dans *The Unfortunates* : « as I remember, if I remember » (First, 2). La structure parallèle illustre ici l'installation du doute : la conjonction de coordination « as » est issue d'un comparatif d'égalité, qui suggère que ce dont se souvient Johnson à propos du pub est similaire à la réalité, à ce qu'il a réellement observé. Or, « if » est le marqueur prototypique de l'hypothèse : il présuppose l'existence d'au moins deux possibilités validables (ici celle de l'authenticité de son souvenir ou au contraire celle d'une erreur). Il en sélectionne provisoirement une mais sans savoir si elle est la bonne : la possibilité qu'il se trompe, qu'il ne se souvienne pas demeure donc envisageable. Le parallélisme renforce cette éventualité car la probabilité que ce souvenir soit authentique est aussi élevée que celle d'un souvenir faussé. L'utilisation de telles structures participe à l'impression d'immédiateté de l'écriture : elle montre que le narrateur analyse ses souvenirs et leur authenticité à mesure qu'il les raconte. Les épanorthoses présentes dans le corpus donnent l'impression au lecteur d'être le témoin d'un discours qui se construit à tâtons. Le narrateur se souvient plus loin : « and I no doubt said at the time what strange tastes she must have to be able to recognize them as such, or think now I must or might have said that. » (2) On peut observer ici une contradiction car le narrateur remet en question son propos alors qu'il ne semblait laisser aucune place au doute (« no doubt »). La certitude incarnée par « no doubt » se délite au profit du modal épistémique « must » qui n'indique qu'un fort degré de probabilité et non une évidence. Il renforce ensuite le doute avec le modal épistémique « might » qui évoque une faible probabilité. La véracité du discours mémoriel semble se désagréger à mesure qu'il se construit : le narrateur semble incapable de se fier à sa mémoire. On note le procédé inverse dans *Trawl*, où la mémoire du narrateur semble se préciser :

[...] and it must have been dark, the light must have been put off, I am sure, because Jerry and Renee were on the other bed, or was it on the sofa, Renee would not have the bed, yes that was it, I could hear he was not getting very far [...] (10)

Le modal « must » est utilisé de la même façon que dans *The Unfortunates* mais il est cette fois suivi de l'expression « I am sure », marque de la certitude du narrateur. Toutefois, la présence de la conjonction de coordination « or » suggère que le narrateur se corrige, tente de préciser ses souvenirs : il n'est pas aussi certain qu'il l'affirme mais essaye de s'en persuader. Le récit se construit progressivement, comme le suggèrent les nombreuses virgules qui saccadent le rythme de la phrase et qui miment le fonctionnement de la mémoire.

L'expression « yes that was it » témoigne de l'oralité de l'écriture de Johnson : on peut presque entendre le narrateur raconter ses souvenirs et s'enthousiasmer à mesure que la mémoire lui revient.

La syntaxe de Johnson témoigne de sa volonté de reproduire les hésitations, le cheminement de la pensée de l'individu. Les blancs du texte sont un moyen de montrer comment le discours mémoriel se construit ou se déstructure. L'impression d'immédiateté créée par les textes du corpus réside dans le fait que les récits semblent voués à une inévitable interruption. Le discours est nécessairement inachevé, car il est soumis à la force du présent : si les narrateurs ne sont pas interrompus par ce qu'il se passe autour d'eux, ils le sont par leur propre réflexion. Krystyna Stamirowska relève :

By reflecting on his own thoughts, another level of discourse is activated: the narrator cannot help observing the process of remembering itself, and keeps commenting on the way in which his mind functions. (111)

Cette dimension suggère que le processus mémoriel s'accompagne d'un exercice de réflexion qui témoigne d'une volonté d'exhaustivité des narrateurs. Celle-ci semble être en contradiction avec l'aspect fragmentaire de la mémoire et avec son caractère élusif : il semble que l'effort de totalisation des narrateurs soit un moyen de dépasser le déterminisme temporel, de resserrer la brèche entre présent et passé.

### C- Exhaustivité et rejet de la temporalité

L'analyse des modes de la temporalité dans les romans du corpus nous a permis de démontrer que narration et réminiscence sont simultanées : le lecteur a l'impression d'être le témoin de l'élaboration du souvenir. Il semble que la reconstruction mémorielle chez Johnson s'accompagne également d'un désir d'exhaustivité, parfois en opposition avec la dimension fragmentaire de la mémoire. Le narrateur de *The Unfortunates* note lui-même cette dichotomie :

[...] he had a great mind for such historical trivia, is that the right word, no, nor is detail, trivia to me perhaps, to him important, or worth talking about, if that is important, which I doubt, to me, but he had a great mind for such detail, it crowded his mind like documents in the Public Records Office, there, a good image, perhaps easy, but it was even something like as efficient, tidy, his mind, not as mine is, random, the circuit-breakers falling at hazard, tripped equally by association and non-association, repetition, while from him it flowed regularly, pointedly phrased, constantly, at a high constant, knowledge, learning, information, perhaps slowly, some, but how he embraced conversation, think of an image, no. (First, 3)

Le texte est entrecoupé de virgules, qui ralentissent le rythme de la narration, et constellé d'ajouts : les propositions telles que « if that is important » ou « to me », encadrées par des virgules, illustrent les sinuosités décrites par le narrateur à la fin du paragraphe. Le rythme est irrégulier, saccadé et non fluide, contrairement à la manière dont fonctionnait l'esprit de Tony. Le polyptote du nom « constant » illustre la rigueur avec laquelle Tony réfléchissait et également l'apparente absence de défaillance de sa mémoire. Il y a ici une tension entre une capacité d'exhaustivité, représentée par Tony (dont la précision est comparée à celle d'archives), et l'aspect fragmentaire de la mémoire, illustré par le narrateur. Cette opposition se retrouve dans la structure même du texte, construit en miroir : « random » répond à l'adjectif « tidy » alors que « efficient » s'oppose à « hazard ». Le narrateur emploie principalement des connotations négatives pour se référer à sa mémoire défaillante, comme le verbe « to doubt », tandis qu'il loue les capacités intellectuelles de Tony (« a great mind »). La dichotomie entre les deux personnages se retrouve dans l'opposition des pronoms personnels « his » et « mine » et semble montrer que ces deux pôles de la mémoire sont incompatibles. Cette tension est observable dans les différents romans du corpus, où les narrateurs semblent partagés entre précision archiviste du propos et acceptation de l'aspect fragmentaire de la mémoire. Toutefois, l'extrême précision des narrateurs peut être considérée comme une volonté d'historiciser le souvenir et de lutter ainsi contre la fugacité de la mémoire. Plus encore, l'exhaustivité se révèle être à la fois insignifiante et salvatrice : les détails semblent simultanément anodins et garants d'un passé que les narrateurs s'efforcent de recouvrer.

### *1- Un travail d'historien ?*

Chantal Magne-Ville explique : « Dans l'autobiographie, l'écriture fragmentaire offre la possibilité d'une tentative d'exhaustivité de la représentation [...] » (88) Le fragment est ainsi duel : il permet à la fois de se concentrer sur une partie de la vie des narrateurs, laissant temporairement de côté d'autres informations, mais également d'offrir un récit détaillé d'une

période donnée. La mémoire du narrateur de *See the Old Lady Decently* se rapproche ainsi de la mémoire archiviste de Tony : à la manière d'un journaliste ou d'un historien, il utilise en effet différentes sources pour raconter la vie de sa mère. Si les sections GB et BB qui font référence au contexte de l'Empire illustrent cette dimension historique de l'écriture de Johnson, le narrateur utilise également les témoignages des proches de sa mère et désigne notamment son père comme un témoin : « a few words from an eye witness follow » (86). Ceci donne l'impression que le narrateur a mené un véritable travail d'investigation, à l'image d'un reporter. L'expression « eye witness » crée une certaine distance entre lui et son père, comme s'il souhaitait se détacher de la sphère familiale afin d'élaborer un récit impartial. Il rapporte également les termes d'un médecin pour décrire l'accouchement et détailler les instruments utilisés. Il écrit : « Here is a little lecture, by one who knew » (136). Il s'agit ici d'un argument d'autorité : le nom « lecture », ainsi que l'expression « one who knew » illustrent l'irréfutabilité des propos du médecin et s'opposent à l'ignorance de Johnson, symbolisée à la page suivante par la question « Who remembers ? » (137). Référer à un membre du personnel médical permet de ne pas laisser de place au doute : les références à l'histoire ou à la médecine peuvent être vues comme un moyen d'éviter une éventuelle remise en question de ce qu'il s'est passé. Les propos du médecin permettent à la fois de répondre au désir d'exhaustivité de Johnson, en donnant des détails extrêmement précis et techniques, mais également de lutter contre les défaillances de la mémoire. Le caractère apparemment incontestable de ces éléments est la marque d'une intemporalité : les discours maîtres, comme l'histoire ou la médecine, confèrent une permanence au passé. Or, dans *Trawl*, Johnson rejette toute ressemblance avec une démarche journalistique ou historique :

My memories of the shed are so few, I must presume, because we were there only such a short time after I belatedly arrived to join the school. Certainly, I know that the school was repatriated, dis-evacuated, whatever the word is, and that it was probably some time late in 1941. There was thought to be no more danger in London, I presume. So much of this is presumption on my part. There are ways of checking these things: but I cannot do so here and it would be too tedious in any case. This does not have to be a documentary. Dates are rarely important. (56)

On retrouve ici l'opposition entre les deux types de mémoire évoqués dans *The Unfortunates*. En effet, le vocabulaire employé pour parler des souvenirs est imprécis : le verbe « presume », utilisé deux fois, tout comme son substantif, reflètent l'incertitude de Johnson. L'adjectif « some » (« some time late in 1941 ») illustre un déficit d'information : il permet d'observer le manque de connaissance de Johnson quant au moment exact de son évacuation. Ces inexactitudes s'opposent à un savoir plus historique, symbolisé par le verbe

« check » qui implique un travail d'archives. La fragmentation est double car elle s'observe au niveau mémoriel (incertitude du narrateur) et au niveau informationnel (refus de vérifier ces informations). Le rejet d'un aspect documentaire contraste avec la construction de *See the Old Lady Decently*. Le désir d'exhaustivité de Johnson peut donc s'observer de différentes manières : *Trawl* met en scène une volonté de se souvenir des détails de son existence passée qui ont une influence sur sa vie présente. Le narrateur cherche du sens, à défaut de retracer entièrement son passé. Dans *See the Old Lady Decently*, Johnson semble ainsi soucieux de donner des arguments d'autorité, d'asseoir son discours. On peut voir ce désir comme un moyen de lutter contre la fragmentation de la mémoire : il cherche à pallier les inexactitudes et incertitudes de la mémoire alors qu'il semble s'y résigner dans *Trawl*. Johnson semble avoir une relation ambivalente à la temporalité : il tente à la fois de la rejeter (« dates are rarely important ») et de lutter contre l'oubli. Il oscille par conséquent entre les deux pôles évoqués dans *The Unfortunates* : son discours est interrompu par des associations, des commentaires (tels que « whatever the word is ») et des incertitudes mais il semble s'efforcer d'historiciser son propos et de le rendre plus efficace.

## 2- Mémoire et permanence

Le rapport problématique de Johnson à la temporalité s'observe à différentes échelles, notamment celui de la construction des récits et de la démarche narrative de l'auteur, comme nous l'avons vu plus haut. Des traces de cette tension sont également visibles au niveau syntaxique. En effet, l'opposition entre la fragmentation de la mémoire et le désir d'exhaustivité de l'auteur donne lieu à une déstructuration du texte, qui peut être vue comme un procédé métonymique, comme le suggère le premier chapitre de *The Unfortunates* :

Tony. His cheeks swallowed and collapsed round the insinuated bones, the gums shrivelled, was it, or shrunken his teeth now standing free of each other in the unnatural half yawn of his mouth, yes, the mouth that had been so full-fleshed, the whole face, too, now collapsed, derelict, the thick-framed glasses the only constant, the mouth, held open as in a controlled scream, but no sound, the head moving only slightly, the white dried and sticky saliva, the last secretions of those harassed glands, cauterized into deficiency, his mouth closing only when he took water from a glass by his bed, that double bed, in his parents' house, bungalow, water or lemon he had to take frequently, because of what the treatment had to his saliva glands, now it had finished them.  
(First, 1)

L'isolement du nom propre « Tony » donne lieu à une description extrêmement précise de son visage, marquée par des va-et-vient entre des éléments infimes tels que ses gencives et d'autres plus saillants comme sa tête. On note une tension entre l'unité du nom propre et le

paragraphe paratactique qui décrit Tony. Il s'agit ici d'un processus d'association, qui permet à la simple évocation du nom « Tony » de déclencher la narration : c'est en écrivant son nom que le narrateur parvient à le décrire avec tant de minutie. La parataxe est ici emblématique du fonctionnement de la mémoire car le portrait de Tony se construit progressivement, élément par élément. L'asyndète et l'omniprésence de virgules saccadent le rythme du récit, le coupent, le fragmentent : l'image de Tony, parce qu'elle est à la fois lointaine et douloureuse, ne peut se faire que par à-coups. L'absence de structure peut également se voir dans les va-et-vient de la mémoire. Johnson utilise un premier gros plan progressif qui lui permet de s'attarder d'abord sur les joues de Tony, puis sur ses gencives et ses dents, avant de parler de sa bouche. Il prend ensuite du recul pour parler plus généralement du visage de son ami (ses lunettes notamment) mais il revient ensuite sur la bouche de Tony deux fois. Le portrait de Tony s'élabore ainsi : joues, gencives, dents, bouche, lunettes, bouche, tête, salive, glandes, bouche, salive. On observe des effets de zooms avant et arrière qui non seulement donnent au lecteur l'impression de voir le visage de Tony mais qui permettent également à Johnson de reconstruire l'image de son ami, comme s'il se trouvait encore devant lui. La fragmentation de la syntaxe imite donc le fonctionnement de la mémoire qui récupère peu à peu des informations passées. Dans son étude « Sens et mémoire » (2011), Georgeta Cislaru explique cette importance du nom propre pour la mémoire :

D'une certaine manière, le nom propre est un produit mémoriel, qui accumule des informations sémantiques au fil des discours et plus particulièrement lorsqu'ils passent d'un cadre individuel d'utilisation à un cadre collectif qui les dote d'un statut historique. Le discours est ainsi un véhicule de la mémoire et lieu de production de sens. (142)

Doter le discours narratif d'un statut historique, c'est à la fois lui conférer une temporalité et dépasser cette dernière : le nom de Tony est véhicule d'une période passée et semble également avoir une valeur intemporelle car son évocation appelle systématiquement une vague d'images et de sens. Philip Tew précise : « Objective, historical facts persist despite the vulnerability of individual being. » (2001, 160) Historiciser la narration permet à Johnson de lutter contre le temps de façon paradoxale : c'est en ancrant le nom propre dans l'histoire qu'il en fait un objet qui résiste à l'oubli. On note un processus apparemment inverse dans *See the Old Lady Decently*, où les noms propres sont effacés :

This one was formerly the seat of the Earl of, based within the boundaries of what is left of what used to be the outlaw's favourite haunt, the Forest of. The famous Lady was born here, three years after the building had been destroyed by. The ruins are erected from designs made by Mr. (19)



rapport problématique à la temporalité et semble témoigner d'un rejet du passé mais également du futur, qui l'en éloigne de plus en plus.

### 3- *Détails insignifiants et exhaustivité salvatrice*

L'art du détail chez Johnson est équivoque : il témoigne à la fois d'une volonté de donner le plus d'informations possible mais il est également le résultat du travail de la mémoire. L'auteur s'étonne de la capacité de sa mémoire à se souvenir d'éléments mineurs, comme dans *The Unfortunates* :

June was out for Saturday, perhaps all day, certainly for lunch, for lunch Tony came in and said he was cooking fish fingers, he said they tasted okay if they were fried, a curious thing to remember, all memories are curious, for that matter, the mind as a think of an image ( « The estate... », 5)

Les adverbes « perhaps » et « certainly » illustrent l'hésitation de la mémoire, alors que le narrateur essaye d'apporter des précisions sur cet événement. Cette représentation du processus mémoriel est renforcée par la parataxe, qui montre la construction progressive du récit. Le discours indirect suggère une instantanéité du souvenir, comme si Johnson revivait la scène au moment même où il l'évoque. La répétition de l'adjectif « curious » illustre le caractère aléatoire de la mémoire : il n'existe aucune raison apparente pour que Johnson ait retenu ce souvenir plutôt qu'un autre. La mémoire est donc dichotomique, en ce qu'elle est capable d'éluder certains éléments et d'en conserver d'autres, oscillant ainsi entre précision et incertitude. Les blancs du texte semblent quant à eux représentatifs de la façon de penser de Johnson. Dans son étude « *The Unfortunates: Celebrating the Chaos* », Vanessa Guignery explique :

Whilst the syntax is sometimes scrambled by an accumulation of nominal phrases, the use of parataxis and asyndeton, the isolation of words on the page, surrounded by the typographical gaps, or the presence of long and uninterrupted phrases creating blocks on the page, this construction is designed to reflect the unexpected and sporadic operations – sometimes rough, sometimes fluid – of the mind, rather than attest to a deliberately random creative process. (2010, 123)

Le texte imite non seulement le fonctionnement aléatoire de la mémoire, mais également celui de la pensée : le récit est une nouvelle fois fragmenté. Néanmoins, la surprenante totalisation de la mémoire semble parfois être vue comme un fardeau par Johnson. Les blancs disparaissent au profit de répétitions, qui semblent combler un manque :

Used to go shopping there, underneath the Town House, is it called, with Tony and June, sometimes, could go there again now, on my walking way, in this way up there, it starts on rising ground, on ground having risen, rather, ha, make my way there, it's an object, it's an objective, it will pass the time. ( Cast parapet..., 3)

Le lieu dans lequel se trouve Johnson fait resurgir une habitude passée (symbolisée par la structure « used to ») qui le hante. L'adverbe « there » est répété quatre fois, comme si Johnson ne parvenait pas à envisager ce lieu sans Tony et June. Ceci est renforcé par l'utilisation de verbes de direction (« go », « make my way »), qui suggèrent un déplacement. Or, le mouvement est rendu impossible, irréel puisque le narrateur utilise le modal « could », qui indique la possibilité et non la réalisation de l'action. Cette immobilisation est incarnée par la répétition du nom « way », répété trois fois : Johnson visualise le chemin qui le sépare du centre commercial, mais ne peut se résoudre à l'emprunter. Il s'attarde ainsi à correctement formuler son propos, comme s'il tentait de ralentir à la fois le récit et ses pas : le chiasme (« on rising ground, on ground having risen ») peut alors être vu comme une structure de retardement. La relation problématique entre temporalité et exhaustivité trouve son illustration dans l'accumulation de telles propositions. Le polyptote final semble avoir une valeur métonymique : le nom « object » suggère en effet que Johnson fait de ce lieu chargé de souvenir un objet du passé qu'il s'agit de ne pas altérer. Le nom « objective » représente quant à lui le trajet qui sépare Johnson de ce lieu mais également le cheminement qu'il doit parcourir pour faire le deuil de Tony. Se rendre dans ce centre commercial, c'est accepter la mort de Tony. Julia Jordan souligne :

The relationship between the subject of the book – which is elegiac – and the form – an aleatory structure that seeks to abolish linear causality – is, I suggest, fundamentally antagonistic, and illustrates the doubling movement by which death's status in the text is formulated. The logic of mourning is temporal, and it requires propensity: it looks back to memories of the lost one, and forward to a life lived without them – to go up the hill and look back over one's shoulder simultaneously. *The Unfortunates'* attempt to subvert the idea that our memory of a loved one is constructed chronologically therefore perhaps challenges the very linearity needed for literary acts of mourning. In doing so it calls into question its own elegiac status, and refuses the traditional products of elegy: consolation, compensation, and the temporal wisdom that is an implicit benefit in 'getting over' something. (2014, 748)

La narration peut être considérée comme un refus d'envisager une vie sans Tony. L'exhaustivité de Johnson semble être un moyen de lutter contre la temporalité : elle lui permet à la fois de reconstruire le passé avec minutie et d'éviter une confrontation avec le présent, à travers une narration à retardement. Les détails de la mémoire sont donc bien dichotomiques car s'ils sont à première vue insignifiants, ils permettent en réalité au narrateur de se raccrocher à un passé plus rassurant.

La fragmentation permet à Johnson de rendre compte de la construction erratique des souvenirs. L'oscillation entre passé et présent, ainsi que la déconstruction chronologique des romans, retracent les sinuosités d'une mémoire sur laquelle les narrateurs semblent avoir peu d'emprise. De plus, l'impression d'immédiateté créée par les romans permet au lecteur d'apprécier la construction progressive du récit mémoriel. La fragmentation se présente ainsi comme un outil typographique et syntaxique de la représentation du doute. Elle est également un moyen de révéler un rapport conflictuel avec la temporalité : le présent s'avère être une force perturbatrice qui s'impose sur le récit du passé. Le désir d'exhaustivité des narrateurs se confronte également à la discontinuité de la recherche mnésique dont le caractère aléatoire semble difficile à accepter ou à contourner. Dès lors, si Johnson s'attache à retracer les méandres de la mémoire, ses narrateurs s'efforcent de la contrôler voire de la manipuler, faisant de ses romans le lieu d'un déchirement entre désir de structure et représentation de la désintégration.

## DEUXIÈME PARTIE

### Faire face à l'absence : entre organisation et désintégration

Dans leur étude « Distortions of Memory », Henry L. Roediger et Kathleen B. McDermott expliquent :

[...] Barlett (1932) was one of the first researchers to demonstrate the role of schemas on memory. In his classic demonstration using the “War of the Ghosts”, he noted that when people were asked to recall this story, which to them seemed rather disjointed and confusing, they seemed to engage in “effort and meaning”. That is, people reinterpreted the story in the light of their world knowledge; they imposed order when none had been present to make a more logical story. Barlett referred to this process as *rationalization*. (Tulving, 2000, 151)

Imposer une structure aux souvenirs est un mécanisme rétrospectif, qui survient « après-coup ». Une révision de la mémoire est mise en place : il s'agit de retravailler le souvenir afin de produire un discours plus cohérent et plus structuré. La mémoire n'est dès lors plus authentique mais bien falsifiée, puisqu'elle subit des ajustements, des retouches. Les romans de B.S. Johnson semblent être soumis à cette même dynamique de « rationalisation ». Dans *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs*, il souligne d'ailleurs :

Even in this introduction I am trying to make patterns on the chaos, in the doubtful interest of helping you (and myself) to understand what I am saying. When lecturing on the same material I ought to drop my notes, refer to them in any chaotic order. (17-18)

Un paradoxe s'établit entre désir d'authenticité de l'auteur (et donc reproduction fidèle du chaos) et nécessaire réagencement de la pensée. De plus, le récit mémoriel implique une confrontation à l'absence, d'une part parce qu'il est soumis aux assauts de l'oubli, d'autre part, parce qu'il évoque la perte d'un proche. Ceci rend le processus de rationalisation d'autant plus complexe car il ne s'agit pas seulement de réintroduire de l'ordre dans les souvenirs mais également de rendre compte de la désintégration des souvenirs et de la destruction des individus. Il est donc nécessaire d'analyser la façon dont Johnson s'efforce paradoxalement de structurer le chaos avant de s'intéresser au développement d'une esthétique de la perte dans le corpus. Ceci nous permettra d'appréhender la manière dont les narrateurs tentent de redonner corps à leur passé, notamment à travers une présentification, un « remembrement » des défunts.

## A- Structurer le chaos

### I- *Construction d'un discours logique*

Un conflit entre mémoire et organisation se manifeste dans le corpus : en effet, le désir de reproduire l'aspect chaotique de la vie contraste avec la tentative de construction d'un discours logique. Johnson s'en étonne dans *Trawl* : « I keep surprising myself with my own nastiness, with my own limitations. » (83) Le récit rétrospectif amène le narrateur à se rendre compte de son caractère désagréable (« nastiness ») mais également à se confronter à l'impossibilité de se souvenir de tout : sa critique montre à quel point la fugacité de la mémoire empêche sur l'élaboration d'un récit méthodique. Le terme « limitations » suggère ici une mise en échec de la mémoire et du discours : l'imperfection des souvenirs et l'impossibilité de structurer le propos conduisent en effet le narrateur à une aporie.

Johnson constate le désir d'ordre de l'esprit, certes contrarié, dans *The Unfortunates* : « [...] yes how the mind arranges itself, tries to sort things into order, is perturbed if things are not sorted, are not in the right order, nags away. » (Southwell..., 1) Les figures de l'agencement se multiplient, à travers les verbes « to sort » et « to arrange », et sont renforcées par la répétition du nom « order », qui apparaît comme un lexème impérieux : le participe passé « perturbed » et le verbe « to nag away » donnent l'impression que l'esprit est assailli par le chaos, par la désorganisation et qu'il s'efforce d'y pallier. La construction syntaxique de la phrase s'articule autour d'une accumulation de propositions et d'ajouts qui dénoncent à la fois un manque de structure prédéfinie et une tentative de résister à la déstructuration du propos. En outre, le discours rétrospectif implique une réévaluation logique et méthodique du souvenir, comme on peut le voir dans *Trawl* : « Analyse systematically, then. · · ONE [...] TWO [...] THREE [...] » (21) L'impératif du verbe « analyse » et l'adverbe « systematically » illustrent la tentative de *rationalisation* du récit par Johnson. Les nombres cardinaux permettent au narrateur de structurer ses souvenirs : l'emphase portée par les majuscules trahit le caractère superficiel d'un tel fractionnement. Le récit se développe autour d'un paradoxe : la fragmentation de la mémoire pousse le narrateur à réinstaurer de l'ordre dans son récit, mais l'usage de connecteurs logiques segmente également le texte. Bien que ces derniers aient pour but de lier différents éléments de façon logique et systématique, leur caractère distinctif donne une impression de sectionnement du récit. Il semble que le désir méthodique du narrateur de *Trawl* soit

submergé par l'incertitude de la mémoire : ses tentatives d'agencement du discours échouent. En effet, lorsqu'il essaye de se souvenir de son évacuation, il commence ainsi : « First, the obvious. » (94) Or, aucun autre connecteur (tels que « Then » ou « Afterwards » par exemple) n'est utilisé dans la suite de son récit. Le narrateur est emporté par le flot de sa mémoire et ne peut imposer aucune structure.

L'écriture de Johnson oscille ainsi entre chaos et structure, entre imprécisions et exigence, comme le constate Julia Jordan dans *B.S. Johnson and Post-War Literature: Possibilities of the Avant-garde* (2014) : « His is a poetics [...] of this doubling impulse, caught between cohesion and control and fragmentation and disorder. » (5) Cette dualité est notamment marquée par l'utilisation des modaux épistémiques et radicaux. Nous avons vu que les usages épistémiques de « must » servent à suggérer l'incertitude des narrateurs. Parallèlement, les modaux radicaux sont un moyen d'illustrer le contrôle qu'un narrateur essaie d'avoir sur la mémoire. Il ne s'agit pas seulement d'une organisation logique mais d'un impératif. Plus particulièrement dans *Trawl*, le narrateur ne semble pas connaître de répit : « I must think harder » (56). « Must » indique le nécessaire et suggère qu'il s'impose cette réflexion sur son passé. Il ne s'agit pas seulement d'exiger une construction logique du propos mais de forcer la rétrospection. Ces incursions autoritaires créent une nouvelle brèche dans le récit : les impératifs du narrateur contribuent à la fracture du récit mémoriel. Elles mettent en évidence les oublis du narrateur alors même qu'il s'efforce de ne rien laisser de côté.

La déstructuration des romans de Johnson ne semble pas totale : malgré la déconstruction de l'objet-livre de *The Unfortunates*, une certaine linéarité est à l'œuvre dans le roman. Krystyna Stamirowska souligne que le cheminement (tant physique que mémoriel) de l'auteur, s'il paraît dans un premier temps erratique et aléatoire, peut facilement être retracé de façon linéaire :

Thus a kind of mental map including points both in time and space is being reconstructed through a process of remembering. Although images naturally come at random, not in a chronological order, a clear chronology of events emerges out of rearrangement. Changing topography, moving from one place to another indicates a linear progress [...] (110)

L'itinéraire du narrateur peut être recréé en rassemblant les chapitres dans un ordre spécifique. « Here comes the main course... » semble faire suite à la section « Yates's is friendly », où Johnson évoque la possibilité de déjeuner dans ce pub, où il avait l'habitude d'aller avec Tony. Il s'étonne ensuite du temps qui s'est écoulé (« Time !            It's after

two ! ») avant de se rendre au match de cricket (« [...] where's the Press entrance, let's get on with the bloody job. » p.6). La section « The pitch worn... » marque alors le début du match. De la même manière, des étapes de la maladie de Tony peuvent aisément être reconstituées, notamment grâce aux références à Brighton : « For recuperation... » évoque le premier traitement de Tony et « That short occasion... » se concentre sur le premier été où Tony était malade. Dans les sections « Sometime that summer » et « so he came to his parents at Brighton for the last time... », le narrateur se souvient des moments où il s'est rendu à Brighton lorsque Tony était de plus en plus malade. Enfin, « June rang... » et « We were late for the funeral... », qui font partie des sections les plus courtes de l'ouvrage, retracent la mort de Tony. Malgré le caractère aléatoire des chapitres, il est donc possible de recréer une certaine trajectoire de la narration, ce qui conduit à penser que le chaos n'est pas total : la désintégration n'est que suggérée par la forme de l'ouvrage et par sa syntaxe. Il semble que le jeu entre organisation et déstructuration, entre ordre et chaos, ne répond pas seulement à un souci esthétique : il s'agirait d'un moyen pour Johnson de mettre en scène une fracture plus profonde de l'individu.

## 2- *Structure de la déchirure*

Le paradoxe de l'écriture de Johnson réside dans le fait que le recours à la logique et à l'ordre semble être un moyen d'étouffer ou de contrôler une déchirure que les narrateurs ne parviennent pas à refermer. On distingue alors deux formes de fragmentation : la fragmentation visible, esthétique, et la division interne des personnages. On observe notamment cette ambivalence dans *House Mother Normal*, où Johnson procède à une construction méticuleuse du récit. Vanessa Guignery explique :

Dans *House Mother Normal*, on se souvient que chaque moment de la soirée se situe au même emplacement sur la même page des neuf monologues. Cette concordance spatiale exige que des blancs typographiques soient aménagés lorsque les personnages ne parlent ni ne pensent afin de respecter l'uniformité de la progression temporelle dans tous les monologues. Les blancs graphiques qui figurent littéralement des absences permettent alors au lecteur d'éprouver le passage du temps. (2009, 226)

On notera, par exemple, qu'un blanc est utilisé dans les monologues de Sarah Lamson et Ivy Nicholls entre le moment où Mrs Bowen fait tomber son assiette et celui où l'infirmière en chef reconforte son chien :

Now Mrs Bowen's knocked her plate down, now she'll cop it. Yes.

Her and that dog [...] (10)

Now she's dropped it! Now she'll be in trouble, I'm glad. That's it, give it to her, silly old thing thinks she can move, ha ha ha ha ha ! the idea !

That dog. She's dotty over that dog. (54)

Cette disposition graphique (où l'on constate que l'on pourrait superposer physiquement les monologues) témoigne d'un souci aigu de l'ordre de la part de Johnson. *House Mother Normal* présente bien une linéarité de la trame chronologique : la structure en monologues permet de présenter les mêmes événements de la soirée neuf fois d'affilée. Néanmoins, il semble que cette organisation soit aussi un moyen de mettre en scène une fracture plus profonde. Vanessa Guignery souligne :

La vérité que Johnson a tenté de transcrire dans cet ouvrage pourtant fictionnel s'inscrit dans la représentation de la désintégration provoquée par la maladie et la vieillesse, mais aussi dans la peinture d'une société indifférente à la souffrance et à la détresse de certains membres, et marquée par une dissolution du lien social, qui est elle aussi reflétée dans la forme de l'ouvrage. (2009, 119)

Les monologues permettent non seulement de s'immiscer dans le flot désorganisé de la pensée des personnages, mais ils illustrent également à quel point ces derniers sont isolés. La structure générale du roman met ainsi en relief le confinement des résidents. En effet, les pensées et les souvenirs chaotiques de ces derniers sont parfaitement encadrés, à la fois par l'agencement des monologues et par l'institution. La compartimentation des récits personnels, aussi erratiques soient-ils, permet d'illustrer la mise en place de frontières entre chaque résident : les blancs du texte rappellent qu'il n'y a pas de rencontre entre les différents univers, entre les différents modes de pensée. Cette absence de lien est reflétée également dans le dédain que certains personnages semblent éprouver pour les autres, par exemple dans le monologue de Charlie Edwards : « Mutton tastes – again, every mealtime, that Mrs Ridge. » (30) Le tiret marque l'interruption des pensées de Charlie Edwards par Gloria Ridge, qui essaye de lui voler son repas, et marque le conflit entre les deux personnages. Le déterminant « that » accentue cette impression de confrontation : il a ici un rôle dépréciatif qui suggère le rejet de Gloria par Charlie. Par conséquent, l'agencement du roman permet

de mettre en scène une fracture avec le monde extérieur, renforcée par la prépondérance des souvenirs qui apparaissent comme une forme de refuge nostalgique. Les italiques, évoquées plus tôt dans cette étude, ne sont pas seulement la marque du présent mais également celle d'une rupture douloureuse avec le passé et d'un rappel d'une réalité qui les entrave. La structure du roman montre ainsi la coupure de l'individu : l'ordre et le rappel à l'ordre de l'infirmière en chef (« House Mother'll hit her, not me, this time » 98), sont révélateurs d'une déchirure sociale et psychologique profonde. Le chaos des pensées et des souvenirs est ainsi structuré et contenu dans les pages consacrées à chaque résident, ce qui tend à illustrer l'aliénation de ces derniers.

Le cheminement inverse s'opère dans *The Unfortunates* : la volonté de déstructuration du roman est rattrapée par un besoin paradoxal d'organisation du récit. En effet, Johnson a tenté de reproduire le développement aléatoire du cancer : « In this way the whole novel reflected the randomness of the material: it was itself a physical tangible metaphor for randomness and the nature of cancer. » (1973, 25) Or, il semble que le narrateur du roman tente tant bien que mal de reproduire un ordre, de donner une structure à ce qui n'en a pas : « How can I place his order, his disintegration ? » (First, 4). Le narrateur joue sur la polysémie du terme « order », qui signifie à la fois l'état général de quelqu'un et la disposition (comme le montre l'expression « mettre en ordre »), l'arrangement. « To place his order » suggère que le narrateur essaye de recréer précisément le personnage de Tony, de peindre un portrait fidèle de son ami. Toutefois, cette expression donne également l'impression que le narrateur tente d'ancrer son souvenir, de le rendre atemporel. Johnson est pris dans un entre-deux : il oscille entre une tentative de contrôle du sens et de la mémoire et l'évidence de la mort. Dans son article « *The Unfortunates*: Hypertext, Linearity and the Act of Reading » (2007), Kaye Mitchell explique :

As if to prove the point that form and content cannot easily be separated, *The Unfortunates* is preoccupied with time, memory, reconstruction, ordering and sequence: with how things fit together (or don't) in a temporal and/or causal sense. The act of re-ordering that the reader performs mirrors that of the narrator in reconstructing (remembering, giving a body or substance to) his memories of Tony: both acts attempt to fend off meaninglessness or death (respectively, as evinced by Tony's bodily and verbal disintegration). The tension sustained and explored throughout the novel is precisely this tension between the meaningful and the meaningless, between order and disintegration, where one is always in danger of collapsing into the other, and it is Tony who metonymically represents both sides of the dialectic. (61)

La brèche entre ordre et chaos permet de mettre en scène un déchirement de l'individu entre ce qui existe et ce qui n'est plus. Si l'auteur s'attache à reproduire le chaos inhérent à

l'existence, il semble également ne pas complètement accepter ce dernier : le contrôle de la mémoire apparaît alors comme une tentative de récupération du sens.

### 3- *Sens et chaos*

Dans *The Unfortunates*, B.S. Johnson confesse : « But it is hard, hard, not to try to understand, even for me, who accept that all is nothing, that sense does not exist » (« For recuperation... » 2). L'écriture de Johnson est paradoxale : reconnaître la prépondérance du désordre, du chaos, c'est admettre que rien n'a de direction ou de raison d'être. Or, son acceptation de l'absurdité de l'existence ressemble davantage à une résignation et suggère une impossibilité d'envisager pleinement le chaos. Philip Tew souligne à propos de *Trawl* :

Significantly, Johnson does interrupt his analysis of past sexual encounters, which are a recurrent feature of [*Trawl*], and attempts to reimpose on this chaotic past « Discipline, order, clarity, truth » (TR: 24), whilst recognizing his doubts over depending upon ratiocination with his seemingly throwaway remark « As though reason helps, in any case » (TR: 25). (2001, 31)

La logique devient aussi peu fiable que la mémoire : le narrateur s'impose un ordre qu'il ne peut pas respecter, ce qui empêche la progression du récit. Il s'indigne : « this is irrelevant ! » (19). La narration est ainsi interrompue par les remarques de Johnson qui témoignent de l'impossibilité de structurer le discours mémoriel. L'adjectif « irrelevant » suggère en effet que le narrateur est en quête d'un sens qu'il ne parvient pas à trouver et cette injonction contre sa propre mémoire traduit son anxiété face à l'absence de réponse à son isolement. En outre, la nécessité de l'ordre va de pair avec une recherche de sens : c'est parce que Johnson s'interroge sur les *raisons* de son isolement qu'il essaye d'appliquer un principe rigoureux quant au développement de ses souvenirs. Louis Roux, dans son étude « Fragmentation et crise(s) du sens » (1996), explique :

La notion de crise du sens est liée à celle de la fragmentation, l'idée de perte de sens à celle d'éclatement, d'émiettement, de perte du lien qui fait l'unité, qui fonde une cohérence, une totalité lisible, stable, et de ce fait au moins apparemment protectrice, de ce fait susceptible de nous endormir le sentir, de nous anesthésier. (13)

La fragmentation des œuvres de Johnson trahit une impossibilité de donner du sens à l'existence : la perte de Tony, ou encore l'isolement ressenti par le narrateur de *Trawl*, sont autant de facteurs de « l'éclatement » du sens, de l'incompréhension. Une fois de plus, l'écriture de Johnson oscille entre deux pôles contradictoires : la fragmentation reproduit la crise de sens que vivent les narrateurs mais s'oppose à une tentative de reconstruction logique de leur existence passée, qui se présenterait comme un moyen de lutter contre

l'absurdité. Les œuvres de Johnson semblent trahir une recherche ontologique de l'existence qui n'accepte pas l'indétermination, qui ne peut envisager de rester sans réponse. Ainsi, il écrit dans *Trawl* :

. . . . . What then? I must think of it all, remember it all, it must be everything, otherwise I shall certainly not understand, shall have no chance of understanding, that I most desire, that I am here for. . . (14)

Le narrateur s'efforce ici de sonder le passé afin de donner un sens à son isolement. Le rythme saccadé trahit le caractère obsessionnel de cette recherche, comme si le narrateur refusait l'absence d'explication. Le pronom interrogatif « what » marque un déficit informationnel : le morphème « WH- » indique un manque à combler qui symbolise la recherche de sens du narrateur, renforcée par le polyptote du verbe « understand ». Le modal « must », répété deux fois, a de nouveau une valeur radicale et illustre le besoin pour Johnson de mener une rétrospection exhaustive. De la même manière, le modal « shall », qui vient du vieil anglais *sceal* (synonyme de « to be obliged », « to be required ») exprime le futur régulé, qui obéit aux lois de la nature ou du destin. Le récit de Johnson s'ancre donc dans la nécessité de combler un manque : la répétition de pronoms quantitatifs (« all », « everything ») répond au déficit évoqué par le pronom interrogatif et suggère l'incapacité du narrateur à accepter le néant, *rien* ne doit être laissé de côté. On observe une gradation entre les expressions « certainly not » et « no chance » : la faible probabilité de la première est anéantie par la seconde qui ne laisse aucun espoir au narrateur. Le dernier syntagme (« that I am here for ») désigne la finalité : la préposition « for » est ici synonyme de but et suggère que le récit mémoriel est essentiel pour le narrateur. Le lecteur est, dans *Trawl*, le témoin d'une crise de sens qu'il s'agit de résoudre par la reconstruction du souvenir. Or, raconter ses souvenirs implique une acceptation du fonctionnement erratique de la mémoire, qui se traduit par une forme de fatalisme chez Johnson :

I knew something else, knew someone else, Gwen, but later, of which there is little left, of which there will soon be nothing left, that is not me, that does not, little is left of anything, for that matter, for any matter, no, all tends towards disintegration, towards chaos [...] (23-24)

L'acceptation du chaos semble se faire de manière progressive, comme si le narrateur, en ajoutant des propositions, essayait de retarder cette évidence. L'utilisation successive des temps passé (« knew »), présent (« is ») et future (« will be ») illustre l'inéluctabilité du temps qui passe, comme le suggère l'adverbe de direction « towards ». La répétition des structures restrictives, telles que « there is little left », suggère une dissolution à laquelle le

narrateur se confronte et contre laquelle il ne peut agir. Ceci est notamment renforcé par la rupture de construction à la deuxième ligne (« that does not ») : l'absence de complément symbolise la désintégration du souvenir et l'impossibilité de récupérer ce qui a été perdu. L'accumulation de propositions à la suite de cette rupture suggère une tentative de comblement, comme s'il se confrontait à l'indicible. L'adjectif « little » s'oppose ici au pronom « all » : « little » désigne une faible quantité, ce qui implique que des fragments de souvenir persistent, tandis que « all » marque la totalité et donne une dimension universelle au propos du narrateur. En effet, il semble que la première partie de son propos se concentre uniquement sur le souvenir de Gwen, son ancienne petite amie, avant d'établir un constat plus général sur la fatalité humaine. L'évolution de « little » à « all » suggère un éclatement du souvenir et par extension, de l'existence : les termes « disintegration » et « chaos » renvoient à une certaine violence que Johnson s'attache à retranscrire à travers la syntaxe du récit. Face à cette impasse, le narrateur doit se résoudre à accepter la désintégration du sens et de la logique. Il note : « This is all very loose. Is there no other way? . . . . . No other way: the other ways have all been tried. . . No other way. . . . . » (56) La dissolution du propos s'accompagne d'une multiplication des marques de réflexion, ce qui suggère la réticence du narrateur face à une nécessaire déstructuration du récit. La répétition du nom « way » est ambivalente : elle illustre à la fois la méthode à appliquer (la « façon » dont il doit penser) et un cul-de-sac. Associé à l'adverbe « no », le nom « way » incarne l'impuissance du narrateur, comme si celui-ci n'avait pas d'autre issue que celle du chaos. La structuration de ce dernier semble être une vaine entreprise, comme s'il s'agissait d'une force impossible à maîtriser. Les œuvres de Johnson aboutissent bien à une aporie : l'acceptation du chaos ne peut avoir lieu qu'après avoir tenté de l'organiser.

Le corpus ne peut qu'être le lieu d'une confrontation violente entre organisation et désintégration : si Johnson semble prendre plaisir à reproduire le chaos, il paraît incapable d'accepter la désintégration, le néant. C'est ce conflit qui est à l'origine de la fragmentation des œuvres de notre corpus, cette tension entre acceptation du désordre et refus de l'absence, entre célébration du *klasma* (fragment) et souci du *cosmos* (ordre). Cette ambivalence de l'écriture de Johnson participe dès lors à mettre en lumière une relation douloureuse à la perte.

## B- Esthétique de la perte

L'agencement de *House Mother Normal* est emblématique d'une esthétique de la perte et de la dégénérescence. En effet, Vanessa Guignery souligne :

Le dispositif formel de *House Mother Normal*, oscillant entre composition et dissolution, vise à refléter le plus fidèlement possible le fonctionnement discontinu et aléatoire de la pensée et de la mémoire des personnages, qui devient de plus en plus chaotique à mesure que les pathologies s'intensifient. Ainsi, on perçoit une dissolution progressive du texte qui reflète sur un mode mimétique la désagrégation physique et mentale des pensionnaires. (2009, 180)

Les œuvres de B.S. Johnson offrent en effet la possibilité d'envisager les différentes étapes d'un processus de délitement : la dissolution est une décomposition progressive qui peut être physique, mentale (comme nous le verrons chez certains personnages) ou textuelle. Il faut l'envisager comme partie d'un processus plus général de destruction. On peut distinguer trois étapes de délitescence dans le corpus : la dissolution, la perte et l'absence. La perte peut être considérée comme la conséquence de la dissolution : elle implique une privation momentanée ou définitive, partielle ou totale, de quelqu'un ou de quelque chose. Cette disparition va alors participer à la création d'un sentiment d'absence, de manque de ce qui n'existe plus. Nous proposons d'envisager la perte comme noyau central du processus de délitement dans les œuvres de Johnson. Cette dernière est de trois types : elle concerne la mémoire, les « absences » des personnages ; elle renvoie également à la disparition d'un être cher et à l'expérience du deuil ; enfin, elle se traduit par des omissions, qui reflètent un traumatisme plus profond. Il s'agira donc d'analyser ces différents modes d'expression de la perte en gardant à l'esprit les étapes de la dissolution et de l'absence : il est en effet nécessaire d'analyser la façon dont la dissolution conduit à la perte et amène donc une installation progressive de l'absence dans la vie des personnages.

### 1- *Écriture de la dégénérescence*

*House Mother Normal* offre une représentation progressive de la dissolution mentale des personnages qui conduit à des pertes de mémoire. On observe en effet que les neuf pages de chaque monologue ne sont pas agencées de la même manière : le récit de Sarah Lamson est extrêmement détaillé et développé alors que celui de George Hebdury est complètement disloqué. La dégradation du nombre des « CQ questions » au début de chaque monologue illustre l'évolution de la démence à travers le roman : les trois premiers pensionnaires ont été capables de répondre aux dix questions cognitives posées tandis que Rosetta Stanton n'a

pu donner aucune réponse. Sioned Bowen reconnaît d'ailleurs, à propos de Ivy Nicholls : « [...] her memory may be better than mine, mine is getting shocking. » (124) Cette différence entre les résidents illustre les différents degrés de la perte de mémoire. Ainsi, la présentation de chaque personnage apparaît comme un diagnostic clinique qui est reproduit dans la forme de leur récit. De plus, cette installation progressive de la perte mémorielle trouve son apogée dans les récits de George Hedbury et Gloria Ridge qui sont marqués par l'absence de sens : cette dernière marque la fin extrême du processus de délitement. La répétition excessive de lexèmes tels que « crêpe » (144) dans le monologue de George Hedbury illustre une destruction du sens : elle est à la fois symbole de la démence, de la manie, et celle de l'incohérence. Il s'agit d'une action paradoxale : répéter un mot pour essayer de le comprendre (« crêper ? [...] crêper ! » 144), de lui donner davantage de sens ne produit que l'effet inverse. Gloria Ridge rencontre la même difficulté :

[...] I was always the most special favourite, I was, was, was,

was! (109)

La démence s'empare peu à peu de Gloria : les dix-sept « was » révèlent une aliénation de la résidente. Le verbe ontologique ainsi répété donne l'impression d'un resserrement, d'un confinement de l'esprit, tout en étant une affirmation de l'existence passée. Rosetta Stanton déclare même : « I am a prisoner in myself. » (175) La sénilité apparaît ainsi comme un lieu d'enfermement dont la représentation physique est la maison de retraite, où chaque individu existe de façon isolée. Philip Tew remarque : « Each separate, solipsistic slippage creates a sense of loneliness, isolation and unrelated abyss of mere reflection that descends into the non-being and silence of dementia. » (2001, 238) En outre, la dégradation mentale des résidents s'accompagne d'une dissolution du corps. Cette corrélation est notamment visible dans le monologue de Sioned Bowens :





disparition d'un proche implique non seulement d'admettre que ce dernier n'est plus là mais également que les souvenirs qui lui sont rattachés risquent de disparaître peu à peu. Le caractère élusif de la mémoire apparaît alors comme une duplication de la perte originelle : ne plus pouvoir se souvenir revient à se confronter une fois de plus à l'absence. Ce phénomène peut notamment être observé dans *The Unfortunates* :

We must have talked in the pub            Can't remember anything we said, but something  
 must have been discussed about the novel. The pub was on the cliffs, neon signs, a  
 jukebox.    Nothing else?            Nothing else!            ("For recuperation...")  
 2)

Le narrateur tente de se remémorer une conversation passée avec Tony : il essaie de reconstruire peu à peu les détails de cette dernière, en vain. Il emploie de nouveau le modal « must » dans son acception épistémique, qui illustre ici le doute. L'absence de point final, ainsi que le blanc qui suit, illustrent non seulement un temps de réflexion mais également une confrontation à la perte du souvenir. Ceci est renforcé par l'utilisation du modal « can » à la forme négative, qui suggère l'impuissance du narrateur face au fonctionnement de la mémoire. Le caractère vague de ses souvenirs est illustré par les noms « anything » et « something ». Dans le premier cas, le narrateur suggère qu'il ne peut absolument pas se souvenir de quoi que ce soit : « any », opérateur de parcours, implique que le narrateur examine tous ses souvenirs sans pouvoir s'arrêter sur aucun. Dans le second cas, le quantifieur « some » renvoie à un déficit informationnel : le narrateur pense avoir parlé de son roman avec Tony, mais il ne peut en être certain. Ces incertitudes sont suivies d'une phrase descriptive qui suggère que le narrateur est en train de reconstituer mentalement la scène, comme le montre l'apposition des termes « neon signs, a jukebox ». L'absence de verbe illustre le morcellement du souvenir et la manière dont la mémoire ne parvient qu'à reconstruire partiellement l'événement. Le blanc qui survient après la question « Nothing else ? » permet une nouvelle fois de matérialiser le temps de réflexion du narrateur mais également d'ouvrir le champ des possibles : en s'interrogeant, le narrateur émet la possibilité d'une réponse et ne condamne pas le souvenir comme incomplet, contrairement au point exclamatif final qui rejette toute récupération. Julia Jordan, dans son étude consacrée à *The Unfortunates*, souligne :

*The Unfortunates* goes to great lengths to defer its full stops because they demarcate the moment at which memory gives way to blankness, when the confrontation with death that the text has notionally been trying to conjure suddenly intrudes: the full stops are nodal points of anxiety and of loss. This is given weight by the non-uniform spacing that occurs after so many of these sentences; after a full stop, there might be one space or as many as eight: all the better, we assume, to embody the discontinuity between the individual memories. This discontinuity is total: not the hypothetical rupture induced by a full stop that is conventionally ignored, but the absolute end of a discrete singular memory, an ending which invokes the original loss all over again. (2014, 749)

On observe une corrélation entre fragmentation de la mémoire et expérience de la perte. Le point exclamatif final peut être appréhendé de la même manière que les points finaux évoqués par Jordan : l'ouverture sur un champ de réponses possibles est condamnée par la présence du point exclamatif qui marque à la fois la fin du souvenir de la conversation et une reproduction de la perte de Tony. Les bribes de mémoire donnent partiellement accès à l'image de la personne défunte et chaque incertitude, chaque oubli est perçu comme un rappel de désintégration. Il est intéressant de noter que *The Unfortunates* se termine ainsi :

Not how he died, not what he died of, even less why he died, are of concern, to me, only the fact that he did die, he is dead, is important: the loss to me, to us (Last, 6)

L'allitération en dentales agit comme un rappel funèbre, comme si la mort martelait le texte. À travers la répétition du verbe « to die », le narrateur semble essayer de se convaincre de la mort de Tony. Le terme « loss » apparaît comme une métonymie du traumatisme, renforcée par le blanc final. Julia Jordan précise :

Johnson's final, missing full stop, the novel's aterminal terminus, offers a defiant refusal of closure, and in doing so, insists upon the need for a new way of enacting mourning – one which refuses recuperation of any kind. (2014, 759)

Les blancs ont un statut ambivalent : ils permettent au narrateur de présentifier l'absence, de lui donner une marque physique mais peuvent également être considérés comme une stratégie de contournement de l'expression traditionnelle du deuil. Dans les deux cas, ils sont un moyen de montrer l'échec du langage : le narrateur y a recours car il ne parvient pas à mettre des mots sur ce qui n'est plus. Ce contournement peut aussi être observé dans *See the Old Lady Decently* lorsque la fille du narrateur quitte son bureau après l'avoir interrompu :

Suddenly she leaves the room, not saying Night Night, and the loss is noticeable. I call her, she does not return. The loss is (57)

L'expression « Night Night », si familière au narrateur et représentative d'un rituel entre père et fille, est reportée au discours indirect libre : on observe ici une présentification de l'absence car cette expression est vide, puisque non proférée. Elle n'apparaît que comme un

écho lointain. Le narrateur s'attend à ce que sa fille lui souhaite « bonne nuit » mais il se retrouve confronté au silence. La fragmentation de l'expression « the loss is noticeable » illustre une désintégration progressive du propos qui atteint son paroxysme lorsque la fille du narrateur ne revient pas : le blanc final donne corps au silence et à l'absence de sa fille, qui sont tous deux vus comme un symptôme d'isolement par le narrateur. Philip Tew remarque :

Not uncharacteristically in Johnson's work, the narrative lapses into silence once more, foregrounding by a device the failures of expression and language among the experience of life that overwhelms the desire to contain. (2001, 64)

*See the Old Lady Decently* met en scène l'échec du langage face à l'absence, comme s'il était impossible de le surmonter. Il est d'autant plus intéressant de voir que l'éloignement de la fille du narrateur semble rappeler la mort de la mère. En effet, le narrateur informe le lecteur : « My father thinks she is the image of my mother, my daughter. » (27) La construction syntaxique permet de rapprocher les deux femmes grâce à un rythme binaire et une rime interne entre « mother » et « daughter ». L'absence de sa fille apparaît alors comme une répétition de la disparition de la mère qui est à l'origine de la peur d'abandon du narrateur, comme le suggère la postposition du groupe nominal « my daughter ». Sa fille semble être un moyen de contourner la disparition et de ne pas se confronter au récit de la vie d'Emily. Il avoue d'ailleurs qu'il aime être interrompu (« [...] looking for the excuse to be interrupted again » (73)). Les interventions de sa fille sont vues comme des exutoires : il s'agit pour le narrateur de se divertir (au sens latin de *divertere*, se détourner) de la mort de sa mère. On assiste à une double mise en échec du langage et de la mémoire, qui apparaît comme trop traumatisante pour le narrateur. Les blancs de la narration peuvent alors être considérés comme une présentification d'une absence insoutenable. Philip Tew souligne :

In *See the Old Lady Decently*, the notion of the formal device perhaps overburdens variously this content, the form itself and its extra-linguistic possibilities. Yet, the failings mirror the apparent state of the narrator and Johnson *persona* consumed by doubt, regret, partial knowledge and mourning. (2001, 63)

Le texte de Johnson est rongé de l'intérieur : le récit narratif se délite à mesure que les repères du narrateur s'effondrent. La démarche rétrospective des narrateurs du corpus ne semble pouvoir avoir lieu qu'à travers un traumatisme de la perte. Une ambiguïté de la fragmentation est alors en jeu : le texte oppose une résistance à la douleur et semble passer sous silence des éléments jugés trop troublants pour le narrateur. La relation à la perte pousse les narrateurs à omettre certains souvenirs. La fragmentation n'est alors pas une conséquence ou une

expression de l'expérience de la perte mais bien un moyen de ne pas s'y confronter.

### 3- *L'impossibilité de tout dire*

Les récits rétrospectifs des narrateurs de *Trawl* et *The Unfortunates* sont caractérisés par un paradoxe, résumé par Wolfgang Iser dans *The Implied Reader* (1974) : « Any presentation implies selection, and any selection implies omission. » (231) Nous avons établi plus tôt que le récit rétrospectif implique nécessairement une sélection involontaire des narrateurs. Parallèlement, il semble exister des omissions volontaires, choisies par les narrateurs qui souhaitent passer sous silence certains éléments de leur passé. On l'observe notamment dans *Trawl* : « . . . . It must be . . . No . . . that is too painful, I cannot go over that. . . . » (152) Le texte oscille entre volonté de tout dire et impossibilité de s'y résoudre : l'isolement de la négation « no » agit comme une auto-censure du narrateur. Sa singularité laisse apercevoir un traumatisme sous-jacent qui est rejeté, comme le suggère l'utilisation du pronom « that ». On observe un processus de distanciation, renforcé par l'emploi négatif du modal « can » qui suggère une incapacité physique et mentale du narrateur. Le texte est donc paralysé par un traumatisme : les points ne servent plus seulement à donner corps à la réflexion mais permettent également d'imaginer le tourment du narrateur. En outre, le narrateur de *The Unfortunates* opère le même type de censure sur son discours :

Can any death be meaningful? these terms one can use about death? don't know, I just feel the pain, the pain. (Last, 4)	Or meaningless?	Are I
---	-----------------	----------

Le narrateur se retrouve confronté à l'absurdité de l'existence : la perte de Tony entraîne une réflexion métaphysique à laquelle le narrateur ne peut répondre. La question même des termes à utiliser suggère une dissolution progressive du sens qui est renforcée par la présence de blancs. On observe donc que la perte de son ami pousse le narrateur à interroger le sens même de l'existence mais qu'elle est aussi un moteur de censure. En effet, la répétition de « the pain » suggère un engouffrement du narrateur dans la douleur qui l'empêche d'obtenir des réponses. Texte et sens se délitent alors au profit d'une prépondérance de la douleur et du deuil.

Daniel L. Schacter, dans son article « The Seven Sins of Memory: Implications for the Self » (2003), explique que certains souvenirs ne peuvent être effacés de la mémoire, malgré une tentative de suppression de la part du sujet :

TABLE 1. The seven sins of memory

Sin	Description	Example
<i>Transience</i>	Decreasing accessibility of memory over time	Simple forgetting of long-past events
<i>Absent-mindedness</i>	Lapses of attention that result in forgetting	Forgetting location of car keys
<i>Blocking</i>	Information is present but temporarily inaccessible	Tip-of-the-tongue
<i>Misattribution</i>	Memories are attributed to an incorrect source	Confusing a dream for a memory
<i>Suggestibility</i>	Implanted memories about things that never occurred	Leading questions produce false memories
<i>Bias</i>	Current knowledge and beliefs distort our memories of the past	Recalling past attitudes in line with current attitudes
<i>Persistence</i>	Unwanted recollections that we can never forget	Traumatic war memories

(228)

Il semble que les narrateurs de *Trawl* et *The Unfortunates* soient davantage concernés par la dernière catégorie, « persistence ». Le narrateur de *The Unfortunates* souligne : « It is difficult to think of these things without terror [...] » (« Then they had moved... », 3) Cette remarque intervient après que le narrateur a décrit la manière dont la maladie a affecté le discours de Tony. Elle est encadrée par deux blancs, qui illustrent un temps de réflexion : le terme « terror » suggère une forme de traumatisme qui hante le narrateur et dont il ne peut se défaire. Dans leur article « Does Retrieval-Induced Forgetting Occur for Emotional Stimuli? » (2009), Lars Delhi et Tim Brennen rappellent :

Christianson and Engelberg (1999) suggested that emotions *per se* may constitute a form of memory that is encoded and stored as memories of their own. Hence, emotional material has an extra memory trace, which results in a relative resistance to extinction. (1065)

La perte de Tony est encore si vive que les émotions qui lui sont rattachées paraissent tout aussi actuelles et donc tout aussi éprouvantes. La répression du souvenir est alors impossible et on assiste à un retour du refoulé, qui n'est plus seulement un fait psychologique mais qui semble avoir une réalité physique. Philip Tew souligne :

Although the process of writing is supposed to issue from the retrieval of a catch of memories, using the net of conscious retrospection, it is more interestingly identified with 'regurgitation' (94), with the constant bringing up of something the subject is trying to keep down. (2001, 98)

Le traumatisme psychologique, qui ressurgit à travers le récit mémoriel, se transforme en traumatisme physique du rejet, comme si les souvenirs douloureux étaient psychosomatiques. La métaphore de la régurgitation est également employée par le narrateur de *The Unfortunates* : « The things that Tony's death throws up, throws up. » (« The opera singer... », 1). Le narrateur utilise cette image après avoir évoqué sa relation douloureuse avec Wendy. Les souvenirs de la jeune femme remontent à la surface et créent une atmosphère suffocante pour le narrateur, comme le suggère la répétition du verbe « throw up ». Le blanc final peut être considéré comme une interruption et une omission : après avoir évoqué les détails de sa relation avec Wendy, le narrateur interrompt son discours pour faire cette remarque avant de raconter le départ de la jeune femme. L'observation du narrateur apparaît alors comme un constat sur le fonctionnement de la mémoire et ses capacités à faire resurgir le passé de façon inopinée. Toutefois, ce constat peut également être considéré comme une falsification de la mémoire : le narrateur se rend compte de tous les détails conservés par la mémoire mais n'en fait pas part au lecteur, comme s'il ne donnait pas entièrement accès à ses souvenirs et se contentait d'une remarque lapidaire au lieu d'explorer le passé. Il est intéressant de voir que le narrateur de *Trawl* exhibe un comportement similaire : « Would force a decision against myself if necessary: how often have I done this with girls, with love relationships? Far too often. . . . » (69) Le narrateur semble ici se poser une question existentielle qui lui permettrait d'obtenir des réponses quant aux raisons de son isolement. Or, la question posée reste ouverte et n'obtient pas de réponse. En effet, l'expression « far too often » suggère non seulement qu'il existe trop d'occurrences de ce type de comportement mais permet également de ne pas s'arrêter sur ces dernières. L'omission, symbolisée par les cinq points typographiques, est commode : elle permet au narrateur de ne reconnaître que partiellement ses erreurs, sans risquer de se confronter à des détails trop douloureux. Les oublis présents dans les romans de Johnson sont donc synonymes de douleurs traumatiques. Ils ont toutefois un statut ambivalent car ils peuvent à la fois résulter d'une censure inconsciente des narrateurs ou au contraire être un moyen de ne pas faire face au passé.

La mémoire semble être vue comme une force antagoniste, voire toxique, qui ne laisse pas de place à la résolution, au deuil ou à la guérison et qu'il s'agit de contrôler par omission. L'écriture fragmentaire n'est donc pas réellement la représentation fidèle du fonctionnement de la mémoire mais plutôt celle de la béance qui l'accompagne : le texte est un lieu de tensions entre présence étouffante du vide et réinvestissement de celui-ci. Le corpus révèle un besoin de conceptualiser le néant, de le faire exister afin de mieux le contrôler.

### C- « Re-memberance » : redonner corps au passé

La célébration du chaos de Johnson est problématique, car elle suggère une acceptation du néant. Or, une conceptualisation, une représentation de ce dernier revient à lui donner un corps, à le présentifier. Le corpus semble alors soumis à une absurdité ontologique, comme le suggère Bergson dans *L'évolution créatrice* (1907) :

[...] on ne saurait imaginer un néant sans s'apercevoir, au moins confusément, qu'on l'imagine, c'est-à-dire qu'on agit, qu'on pense, et que quelque chose, par conséquent, subsiste encore. (165)

Ainsi, même si Johnson prétend accepter le rien, le fait d'utiliser la fragmentation comme représentation de ce néant est un moyen de le faire exister et donc de contrevenir à son essence. Se souvenir n'est plus seulement une confrontation à la perte mais permet plutôt de présentifier ce qui n'est plus, de lui donner une matérialité. Le remembrement est dès lors ambivalent car il est à la fois synonyme de stabilité et de paralysie. En racontant l'existence de Tony ou de Emily, les narrateurs de *The Unfortunates* et *See the Old Lady Decently* leur redonnent une nouvelle fois vie, ils « remembrent » ce qui a été désintégré. Redonner corps au passé implique une tentative de résurrection des défunts : l'insistance des narrateurs sur l'aspect physique des personnages participe à ce remembrement des disparus. Ce désir de reconstruction entraîne une nécessaire réitération du passé : il semble que les narrateurs de Johnson soient soumis à une compulsion de répétition. En effet, le récit mémoriel peut non seulement être considéré comme une redite du passé (il s'agit bien de rendre compte de ce qui a été vécu) mais également comme une impossibilité d'avancer au-delà. La répétition apparaît alors comme un moyen de revivre perpétuellement le passé. Le « remembrement » de ce dernier lui confère une stabilité qu'il n'a plus. Le récit mémoriel permet donc d'avoir une emprise là où les narrateurs n'ont pas pu avoir de contrôle : se souvenir apparaît comme un désir de compensation.

## 1- Redonner vie aux disparus

Les narrateurs de Johnson tentent de redonner corps aux disparus de différentes manières. *See the Old Lady Decently* propose une reconstruction plus graphique de la figure maternelle. En effet, deux des poèmes de ce roman permettent au narrateur de redonner forme à la figure de la mère. « Poem Two » (59) et « Poem Five » (128) prennent la forme d'un sein : le premier se compose des noms « Mamma » qui symbolise l'attachement maternel de l'enfant, « Mary » qui fait référence à la mère originelle ou encore « tit », qui rappelle le vocabulaire enfantin pour désigner la poitrine. Le cinquième poème est quant à lui uniquement composé du nom « breast ». Ces calligrammes ont ainsi pour effet de redonner corps à Emily, de lui conférer une réalité physique qu'elle n'a plus. Le narrateur de *The Unfortunates* a quant à lui recours à un procédé différent :

[...] I have the man's voice still, the shake in it that was not there before, the sipping, the pauses, long sighs, I remember so clearly, have played it enough times, his voice, or the last vestiges of it, it's not that clear, a new slur, too, but his voice, his voice I still have, yes, and what he said and what he was. (« Then they had moved... », 7)

Si les poèmes de *See the Old Lady Decently* permettaient d'appréhender le corps de la mère, l'emphase portée sur la voix de Tony suggère que le texte est hanté par cette dernière, comme s'il s'agissait d'un écho incessant. Le narrateur reproduit ici les caractéristiques de la voix de Tony, comme si celle-ci envahissait le texte : la description détaillée (« the shake in it », « long sighs »...) donne l'impression que le narrateur a fini par s'approprier la voix de Tony. Ceci est notamment renforcé par la répétition du verbe « have », qui suggère que le narrateur s'accroche au dernier élément physique qu'il possède de Tony. L'enregistrement vocal apparaît comme un procédé métonymique : posséder la voix de Tony permet de le faire survivre. Sa voix est un moyen de réincarnation, comme le suggère la gradation finale : « his voice I still have, yes, and what he said ». Ceci illustre le fait que le narrateur peut en effet continuer à écouter les mots de Tony. Toutefois, l'expression « what he was » suggère que cet enregistrement possède une dimension plus unitaire : sa voix permet au narrateur de reconstruire l'intégralité de la personne de Tony. Face à la présence de l'absence, le narrateur ressent le besoin de réinvestir le souvenir de Tony en lui conférant une nouvelle présence physique. Ce « remembrement » du défunt apparaît bien comme un désir compulsif de répétition (« have played it enough times ») qui traduit l'impossibilité de confronter l'absence. Dans leur introduction de la revue *Études Anglaises* (2001), Jean-Michel Ganteau et Liliane Louvel soulignent : « La fragmentation dit aussi la nostalgie de l'unité perdue. »

(18) Ainsi, le morceau de voix de Tony se révèle être le seul gage de son existence. La récurrence de l'adverbe « still » laisse de plus penser que le narrateur s'agrippe à cet enregistrement, comme s'il lui permettait de faire revivre Tony dès qu'il en ressentait le besoin, illustrant aussi la mélancolie du narrateur. Cette reconstruction du passé peut également être observée dans l'élaboration du récit mémoriel :

[...] and I said, it was all I had, what else could I do, I said, I'll get it all down mate.  
It'll be very little, he said, after a while, slowly, still those eyes. That's all anyone  
had done, very little, I said. ("So he came to his parents...", 5)

Le narrateur reproduit ici son dernier échange avec Tony. Le discours indirect libre permet au narrateur de reporter les paroles de Tony comme si ce dernier était encore vivant : la conversation et le récit semblent être simultanés. L'expression « those eyes » présentifie le regard de Tony, lui donne une réalité physique au sein du discours. Le récit mémoriel est donc bien un moyen de redonner corps au disparu. La nostalgie évoquée par Jean-Michel Ganteau se traduit alors par une forme de regret exprimée dans la remarque finale du narrateur : l'opposition entre les quantifieurs « all » et « little » démontre l'impuissance des deux amis face à la force destructrice de la maladie. Le dernier échange entre le narrateur et Tony symbolise la dimension tragique de *The Unfortunates* : en recréant le passé, le narrateur tente de lutter contre une force qui le dépasse. Donner corps aux disparus signifie donner corps au néant, ce qui implique une négation même de l'essence de ce dernier. Concevoir, envisager, ou imaginer l'absence revient en définitive à la faire exister. Le récit mémoriel se construit dès lors autour d'une répétition incessante du passé qui empêche les narrateurs d'avancer.

## 2- Recréer le passé ou la compulsion de répétition

Dans son étude sur *The Unfortunates*, Julia Jordan remarque :

The tensions between memory and forgetting in the novel are heightened by the formal refusal to accept time as linear, to accept the unrepeatability of memory, and of death. The work of elegy cannot be completed if the work of memory, and mourning, is so starkly resisted. The angry refusal to move along temporal lines of acceptance is formally performed by the novel, and instead characterizes death by its repeatability: the death is made not more final, as Tredell argues, but not final at all; it is held in a fine suspension that is both continually imminent and continually inaccessible at once. (2014, 757)

Il semble en effet que le narrateur de *The Unfortunates* ne puisse se résoudre à accepter l'absence de Tony : le récit mémoriel ne propose pas de perspectives de résolution ou de

deuil. Le narrateur se complaît dans la répétition du passé, comme si cela lui permettait de garder Tony en vie :

I told Tony I was coming down, we met, he heard my lecture, most of which were ideas which we had discussed, fought over, for years, we discussed, fought over them again, for the benefit of the students, I hope they benefited [...] (« That short occasion... »1)

Le narrateur essaye ici de revivre étape par étape des conversations avec Tony : l'accumulation de propositions au passé illustre le caractère obsessionnel du narrateur. Les expressions telles que « for years » et « over [...] again » décrivent une habitude dans le passé qui n'a plus lieu d'être au moment de la narration. Ainsi, en insistant sur l'omniprésence de ce type de discussions avec Tony, le narrateur essaye de combler le vide laissé par l'arrêt de cette activité. Le texte devient un espace de réinvestissement où les habitudes passées peuvent revoir le jour et confère à la répétition un caractère rassurant, familier. De plus, le polyptote du verbe « benefit » mime non seulement le travail répétitif de la mémoire mais suggère également que le narrateur espère avoir marqué les étudiants. La possibilité d'un effet durable de ce cours sur les élèves apparaît alors comme un moyen de faire survivre l'esprit de Tony. Dans son étude « B.S. Johnson and the Aleatoric Novel » (2014), Sebastian Jenner s'intéresse précisément à ce type de structures répétitives et remarque :

Frequently the spliced commas amass clauses to form sentences that span most of a page. These typically circle the fragility of memory, the subjective possibilities of an issue, or the practice of finding the most effective word, as with this self-parodying example: 'so much of thought is repetition, is dullness, is sameness' ('This poky lane', 1) (79)

On observe par conséquent un paradoxe de la répétition chez Johnson : elle est à la fois vue comme fastidieuse (on notera d'ailleurs la remarque affligée du narrateur de *Trawl* : « This is not the first time I have noticed the repetition of my remarks. » (147)), comme un manque de progression mais elle semble également être compulsive et inévitable. Reconstruire le passé se présente dès lors comme une tâche sisyphéenne car tenter de le revivre est nécessairement voué à l'échec. Dans *Poétique de l'espace* (1957), Gaston Bachelard explique :

La mémoire – chose étrange ! – n'enregistre pas la durée concrète [...] On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. (37)

Il est intéressant de noter que le temps est ici considéré comme un devenir irréversible, spontané et non répétitif. Or, « revivre les durées abolies » est exactement ce que le narrateur de *The Unfortunates* tente de faire à travers la réitération d'une habitude passée. Les narrateurs de Johnson semblent essayer de contrer ce que Bergson nomme la durée : ils tentent de lutter contre l'irréversibilité du temps grâce à la répétition. Néanmoins, il semble que cette compulsion de répétition soit paradoxale car si elle permet de faire revivre le passé et de redonner corps aux disparus, elle est aussi un rappel incessant de l'absence de ces derniers. Julia Jordan souligne :

With the shuffleable chapters of *The Unfortunates*, the catastrophe that we anticipate has already occurred, both in an extraneous 'reality' and diegetically. We are therefore denied a further consolation: that of death's location as a fixed point which we either move towards, in the case of our own death, or away from, when the catastrophe occurs to someone else. Furthermore, this collapse ushers in the possibility of death's repeatability. (2014, 756).

La structure du roman appelle elle-même une réitération de la mort de Tony : le narrateur revit incessamment le moment traumatisant de sa disparition. On peut ainsi lire : « Just in case anything does happen to Tony, they said, he said, she said, no doubt offhandedly. » (« Then they had moved... », 5) Le narrateur se rappelle ici du moment où June et Tony lui ont demandé d'être le parrain de leur enfant. L'emphase portée sur l'auxiliaire « do » donne l'impression d'une prédiction de la mort de Tony : si la possibilité de sa disparition paraissait alors infime, l'emphase souligne la différence entre les paroles proférées et ce qui s'est réellement passé. Le narrateur souligne d'ailleurs l'ironie d'une telle remarque en utilisant l'adverbe « offhandedly », qui dénonce une certaine naïveté des personnages à ce moment-là. La répétition du verbe « say », qui est associé à différents pronoms (« they » puis « he » et enfin « she ») crée une sorte d'écho funèbre qui hante le narrateur. Le récit mémoriel condamne une nouvelle fois le narrateur à revivre la mort de Tony. On peut également déceler un sentiment de trahison : le décès de Tony a effectivement eu lieu bien que Tony et June aient suggéré le contraire. La répétition apparaît ici comme une recherche de sens d'un narrateur sans cesse confronté à l'absurdité de l'existence et devient ambivalente : elle est à la fois un outil contre l'oubli, le symbole d'un repère familial mais également la source d'une souffrance perpétuelle. Le remembrement des défunts et la réitération du passé trahissent en réalité une paralysie du narrateur : redonner corps au passé ne peut avoir lieu que par une duplication de la perte, ce qui ne permet pas aux narrateurs d'espérer quelque progression. Toutefois, il est nécessaire de se demander si les romans du corpus ne trahissent pas une immobilité volontaire des narrateurs : il semble en effet que ces derniers se

complaissent dans une redite du passé qui semble leur offrir une nouvelle maîtrise des événements.

### 3- Arrimer le passé : une tentative de récupération

Dans son ouvrage *Les troubles de la mémoire* (1989), Martial Van der Linden explique :

La décision de commencer une activité de recherche mnésique est liée à la capacité qu'on a de juger de la probabilité d'un succès futur dans cette activité. Tout problème rencontré par ce processus de jugement peut avoir comme conséquence soit qu'on n'entreprend pas ou qu'on arrête prématurément la recherche, soit qu'on essaye de récupérer ce qui est irrécupérable. (44)

À partir de souvenirs plus ou moins distincts et fiables, l'individu peut envisager de recréer le passé de manière satisfaisante. Il est intéressant de voir que les deux pôles problématiques évoqués par Martial Van der Linden, à savoir un arrêt prématuré de la recherche et une vaine tentative de récupération du passé, sont clairement visibles dans *Trawl*. Le narrateur constate en effet son impuissance :

What use are analyses, reasons, causes? All I am left with are just things, happenings: things as they are, happenings as they have happened and go on happening through the unreliable filter of my memory. But try. What else is there to do? (94)

Le narrateur tente ici de « récupérer ce qui est irrécupérable » : il revient sur les raisons de son questionnement et sur sa capacité à analyser le passé. Le polyptote du verbe « happen » suggère qu'il n'a pas d'emprise sur les événements passés : l'événement est profondément élusif. On distingue également une tension entre la certitude de ce qu'il s'est produit (i.e. les événements ont bien eu lieu) et l'indétermination de la mémoire, symbolisée par la métaphore du filtre. Le narrateur se confronte ainsi au caractère insaisissable du passé. De plus, la question finale illustre l'absurdité de sa recherche : le narrateur est conscient de ne pas pouvoir obtenir de réponses mais s'efforce tout de même de scruter le passé. La recherche mnésique telle que l'entend Martial Van der Linden est dès lors vouée à l'échec. La fugacité des événements est à l'origine d'une impasse pour le narrateur qui essaye vainement de recouvrer le passé. Plus tard dans le roman, le narrateur de *Trawl* suspend volontairement sa recherche :

I see now there is a lot of sentiment in my memories of my tutor, what I have chosen to remember of him, that is, a short-tempered, self-centred old man who very probably saw me only as an entry on that timetable of money earned. . . . This is merely to escape: this is not to confront. (157)

Le narrateur exprime le dédain qu'il éprouve pour son ancien professeur. On remarque ici deux caractéristiques du récit mémoriel tel qu'évoqué par Martial Van der Linden : la recherche mnésique comme choix conscient et l'arrêt prématuré de cette dernière. Le narrateur indique clairement que son souvenir est le fruit de sa propre fabrication (« what I have chosen to remember of him ») et souligne le choix stratégique de cette description. Dépeindre cette figure du passé est par conséquent un moyen pour le narrateur d'éviter de penser à des souvenirs plus dérangeants. En effet, le verbe « to confront » renvoie à la fois à la critique du professeur par le narrateur mais également à un affrontement avec le passé. Le terme « escape » montre bien que le narrateur se réfugie dans des recoins de sa mémoire où il peut juger les figures de son passé, à défaut de faire face à ses propres déboires. Ainsi, la structure binaire finale illustre deux pôles antagonistes du récit mémoriel qui oscille entre confrontation et élision. La relation à la mémoire est donc ambivalente : elle permet de se confronter à des souvenirs douloureux mais également de les contourner. Mais la répétition du passé n'est dès lors plus authentique : le souvenir est falsifié par l'idée que le narrateur s'est faite après-coup de son professeur. Il permet également de tronquer le récit mémoriel de manière plus générale, en proposant une échappatoire. Par conséquent, la recherche mnésique est un moyen de contrôler la mémoire, d'avoir une emprise sur les événements passés. On note toutefois que le narrateur de *Trawl* se situe dans un entre-deux : dans le premier exemple cité, il s'efforce de trouver des réponses à ses questions alors que dans le second, il ne semble pas préparé à les découvrir ou les analyser. Il existe une tension au sein même de la narration car le second passage contredit le premier : si le narrateur semble être soumis au fonctionnement de la mémoire dans un premier lieu, il apparaît en parfaite maîtrise du récit mémoriel par la suite. Le narrateur devient alors aussi peu fiable que la mémoire elle-même. Julia Jordan rappelle :

Johnson's paradoxical desire, then, is both to represent with fealty the fragmentary, random and chaotic nature of existence, and simultaneously to 'fix' it to the page in a way that imposes a single fixed narrative interpretation. (2014, 6)

Nous avons précédemment insisté sur l'usage de la fragmentation comme reproduction du désordre de l'existence et de la mémoire. Parallèlement, il semble que le choix d'un récit rétrospectif permette aux narrateurs du corpus de choisir une version du passé qui leur convient : la réussite du récit mémoriel telle qu'évoquée par M. Van der Linden ne dépend plus du seul travail de la mémoire mais bien d'un exercice de contrôle du passé. Redonner corps au passé est une entreprise artificielle qui n'a pour but que de rassurer les narrateurs et de les confiner dans une temporalité connue, familière, dans laquelle le processus de

délitement n'a pas encore touché à sa fin. Ainsi, on distingue une tension entre le traumatisme des narrateurs et leur capacité à s'accommoder du récit rétrospectif. Le corpus offre donc une représentation relativement fidèle du fonctionnement de la mémoire, oscillant entre authenticité et distorsion.

La dichotomie entre ordre et désintégration dans les romans de B.S. Johnson semble inévitable. Elle illustre en effet la lutte de l'individu contre ce qui le dépasse : la structure sous-jacente aux œuvres du corpus suggère qu'il n'existe pas de véritable acceptation du chaos et de la destruction. Par conséquent, l'écriture de Johnson semble toujours être dans un entre-deux : entre désordre et organisation, entre chaos et logique. La fragmentation est bel et bien ambivalente : elle permet d'une part de rendre compte du cheminement de pensée des narrateurs, de leurs traumatismes et de reproduire le chaos inhérent à l'existence ; d'autre part, elle est un outil de falsification de la mémoire. Elle permet de passer sous silence certains événements ou au contraire de s'arrêter sur un souvenir plus agréable qu'un autre. Ceci reflète une relation problématique au néant car si l'auteur déclare célébrer le chaos, ses narrateurs semblent essayer de lui donner corps, de lui conférer une présence ou au contraire de l'éviter. De plus, les romans du corpus semblent reproduire la relation entre l'individu et le monde, entre l'homme et son existence, relation caractérisée par l'incompréhension. Ainsi, la construction du récit mémoriel conduit les narrateurs à une quête de sens qui fait du corpus le lieu d'une recomposition de leur identité.

## TROISIÈME PARTIE

### Enquête de soi : recoller les morceaux de son identité

Martial Van der Linden a travaillé sur la mémoire et plus particulièrement sur les souvenirs comme constructions mentale et sociale. Il explique :

Baddeley suggère que la récupération est également un processus actif (qu'il appelle « recollection ») dans lequel le sujet établit des indices de récupération, les évalue et progresse ainsi vers une représentation d'un événement passé qui lui paraît acceptable. (1989, 41)

Le récit mémoriel n'est donc pas une activité passive et ne se présente pas comme une soumission au fonctionnement de la mémoire, contrairement à ce que Johnson semble suggérer dans ses œuvres. On observe ainsi trois dimensions du processus mnésique tel que décrit par Martial Van der Linden : dans un premier temps, il implique une mise en scène de sa propre existence. En effet, la description du psychologue suggère bien que l'individu devient spectateur de sa propre vie. La « représentation » évoquée désigne une reconstitution du passé. Il s'agit bien de « re-présenter », c'est-à-dire de faire revivre à nouveau un temps révolu. Or, il est essentiel de noter que cette rétrospection s'accompagne d'une dimension théâtrale : les narrateurs du corpus, par exemple, apparaissent comme des metteurs en scène de leur propre vie. Le récit se présente comme une image du passé que les narrateurs forgent. Dans un deuxième temps, la « recollection » est un cheminement vers la recomposition. Les « indices de récupération » sont semblables à des fragments qui, lorsqu'assemblés, permettent d'avoir une vision générale. Ralph Heyndels rappelle d'ailleurs : « *Le fragment n'aura pas de signification en tant que tel*, en tant précisément qu'il est circonscrit dans et par sa non-complétude (en tant qu'il n'est pas l'élément d'un tout). » (27) La fragmentation est un moyen paradoxal de créer une cohésion car la singularité de chaque fragment participe à la création d'une unité du sens. Néanmoins, « l'évaluation » de ces indices suggère un jugement de la part de l'individu (il s'agit bien de créer un récit « acceptable ») : le récit mémoriel des narrateurs de Johnson semble dès lors nécessairement biaisé. Enfin, Martial Van der Linden met en relief l'objectif de la récupération qui permet à l'individu de trouver des réponses satisfaisantes aux questions soulevées. La recherche mnésique est en effet vue comme une progression. Ainsi, les narrateurs de Johnson effectuent un parcours de leur vie, en s'arrêtant sur des instants clefs qui leur permettraient d'avancer. Or, nous verrons que toute idée de progrès ou d'achèvement semble être anéantie chez Johnson, comme si les narrateurs ne pouvaient espérer aller au-delà de leur passé. Ces trois dimensions nécessitent

d'être explorées afin de comprendre la façon dont Johnson aborde la notion d'identité : l'enquête individuelle menée par les narrateurs se présente comme une tentative de reconstitution de leur identité à travers le prisme des souvenirs.

#### A- Re-présentation de soi : mise en scène formelle de la mémoire

##### 1- *Spatialiser le souvenir*

Le récit mémoriel implique une mise en scène de soi et de la mémoire. En effet, l'individu doit re-présenter, doit faire exister à nouveau le passé. Ceci se traduit chez Johnson par une élaboration méthodique des romans qui transforment les narrateurs en acteur mais également en metteur en scène, voire en dramaturge. Il est nécessaire, dans un premier temps, d'analyser l'importance accordée aux lieux dans les romans de notre corpus : ils permettent aux narrateurs d'encadrer leur récit et de créer une scène sur laquelle ils peuvent rejouer le passé. Ainsi, *The Unfortunates* offre une spatialisation du souvenir : « But I know this city! » (First, 1). Le narrateur ouvre son récit sur l'étonnement provoqué par la ville de Nottingham (qui n'est jamais nommée dans le roman) : le démonstratif « this » permet de mettre la ville au premier plan et donne l'impression de se trouver dans la ville au moment où le narrateur parle. Ce déictique laisse également imaginer les souvenirs liés à cette ville qui devient le théâtre d'une résurrection narrative de Tony.

Le narrateur de *Trawl* récrée quant à lui littéralement la scène de son passé :

Hald, I must remember Hald. At least I can do the bloody scenery. At least. A fairly large house, red brick, stone facings, Dutch gables, a circular drive to the door, entering and leaving on the same road through an ungated pair of piers – “and when I say piles on piers I do not mean ‘aemorrhoids hon the harseholes of the haristocracy’”, the old joke about elm and its uses, from Gordon. (119)

Il se souvient ici de son séjour à Hald, au Danemark, où il devait jouer une pièce de théâtre devant des étudiants aux côtés de Gwen. Il plante le décor de ses souvenirs avec la jeune femme et met en scène la mémoire. On assiste bien à une re-présentation du passé : le narrateur s'attache à décrire successivement les éléments du plateau, ce qui permet une immersion directe du lecteur et du narrateur qui revit la scène. Les paroles rapportées au discours direct suggèrent par ailleurs une immédiateté de l'expérience, comme si le narrateur était une nouvelle fois en présence de Gordon. Ainsi, le souvenir du lieu est à l'origine d'une corrélation entre géographie et mémoire qui permet de spatialiser la réflexion mnésique.

Il semble toutefois que *Trawl* propose un dépassement de cette association. Le lieu (en l'occurrence le chalut sur la mer) et le récit du narrateur se confondent :

The sea swells and subsides, swells, swells, subsides, swells, subsides, subsides, subsides, swells again: impossibly consistent, constantly varied, continuously backing, sliding, rolling, foaming, breaking: perpetually owning and destroying, breaking down and synthesising, accepting and enfolding, encompassing and losing, giving and demanding in return, drawing.... (95)

L'allitération en « s » reproduit les flux et reflux de la mer auxquels est soumis le chalut. La répétition des termes « swell » et « subside » semble confiner le narrateur dans l'espace de sa cabine : il est inlassablement soumis au mouvement de l'eau, comme le suggère les adjectifs « consistent », « constantly », « continuously » et « perpetually ». La mer est ici définie comme un espace profondément paradoxal, qui ne peut parvenir à trouver d'équilibre : elle est à la fois maîtresse d'elle-même (« owning ») et destructrice, à la fois enveloppante (« encompassing ») et débordante. Cette constante ambivalence rappelle le fonctionnement de la mémoire qui oscille entre certitudes et hésitations, entre totalisation et fragmentation. Ainsi, la mer incarne le processus auquel se soumet le narrateur : le mal de mer dont il souffre n'est pas sans rappeler les douleurs psychologiques que certains souvenirs font remonter à la surface. Le lieu devient donc la métonymie d'une recherche de soi caractérisée par l'indétermination, par l'entre-deux.

De plus, il est intéressant d'observer que le narrateur de *Trawl* associe l'irrésolution de sa quête à un égarement physique : « So where has all that taken me? . . . . . Nowhere. . . . . Where I was before? . . Perhaps. . . . . Nowhere. . . . . Here. » (25) Ce passage fait suite à une analyse de sa relation avec Joan et confronte le narrateur à une douleur passée. La première question posée suggère une recherche de progression qui fait écho à la « recollection » évoquée par M. Van der Linden : en reproduisant ses souvenirs, le narrateur espère aboutir à une nouvelle compréhension de son identité. Néanmoins, l'adverbe « nowhere » illustre la stagnation du narrateur qui ne sait plus dans quelle direction aller. Le dernier adverbe « here » apparaît quant à lui comme un ultime rappel à la réalité : la cabine du chalut est en effet le symbole de son isolement et de son confinement. Philip Tew rappelle : « He spatializes analysis and interrogation, querying the direction of both his presence and his conscious awareness. » (31) On assiste donc bien à une mise en scène de la mémoire qui investit les lieux dans lesquels se trouvent les narrateurs. La spatialité devient dès lors un outil d'expression de la recherche mnésique. Dans *House Mother Normal*, l'infirmière en chef explique : « Here I give them constant

occupation, and most important, a framework within which to establish – indeed to possess – their own special personalities. » (198) On peut considérer cette remarque comme une intervention de Johnson lui-même : le cadre du récit, et par extension de la maison de retraite, devient le lieu d'une réappropriation de soi où les personnages peuvent s'immerger dans leurs pensées et revivre le passé. Philip Tew explique :

*House Mother Normal* is interiorized: the recorded memory (of the pensioners in the home) collectively reaches into the built environment of the social and architectural as if different perspectives of a physically concrete and social space pervade each another as memory permeates inner space. (2001, 45)

Il ne s'agit alors pas seulement d'une corrélation entre géographie et mémoire mais d'une permutation : le lieu permet aux souvenirs de prendre sens. La fragmentation du roman est un moyen de créer un lieu unique, qui n'est pas sans rappeler l'assemblage des « indices de récupération ». La spatialisation du récit est bien un moteur de « recollection ». Toutefois, cette mise en scène du processus mémoriel semble être à l'origine d'une théâtralité du récit : les narrateurs du corpus s'efforcent par ce biais d'interpeller le lecteur, de rendre leur propos digne d'attention et de susciter une réaction.

## 2- *Théâtralité du récit mémoriel*

La représentation de soi implique de se donner en spectacle : à travers le récit mémoriel, les narrateurs dressent un portrait de leur existence qui tend vers le sensationnel. En effet, la rétrospection offre aux narrateurs la possibilité de rejouer le passé, de reproduire leurs faits et gestes de façon théâtrale. Cette mise en scène de soi est visible dans *See the Old Lady Decently*, où le narrateur annonce sa conception de la manière suivante :

But this one, the one that won on this occasion. Let us call him Me, since that is half of who he is. The other half (I use the term loosely, for who knows in what proportions the genes mix in that crucial half hour or so after the two nuclei meet and are married, dissolving the one into the other with intimate closeness that they become each other) was Me, too. (129)

Le narrateur insiste sur le spectaculaire : l'expression « the one that won » suggère le caractère exceptionnel de l'embryon et donc par extension, du narrateur. De plus, l'expression « Let us call him Me » semble annoncer l'arrivée d'un nouvel acteur sur scène : la distanciation créée grâce à l'opposition entre « me » et « he » permet au narrateur de se positionner à la fois comme spectateur et comme acteur de sa conception. Ainsi, il se représente, se manifeste sous deux identités différentes. Parallèlement, le narrateur s'attache à décrire la fécondation de façon poétique : la personnification des cellules, qui sont associées

à un couple (« meet and are married », « intimate closeness »), participe à la mise en scène de la conception du narrateur. On assiste donc ici à la métamorphose de l'individu. La séparation du narrateur en deux entités (« that is half of who he is » ; « the other half ») suggère une fusion des corps qui rappelle la dimension grotesque présente dans les romans. Mikhaïl Bakhtine explique :

The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. This means that the emphasis is on the apertures or the convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence as a principle of growth which exceeds its own limits only in copulation, pregnancy, childbirth, the throes of death, eating, drinking, or defecation. This is the ever unfinished, ever creating body, the link in the chain of genetic development, or more correctly speaking, two links shown at the point where they enter into each other. (26)

Pour Bakhtine, le grotesque peut être considéré comme une esthétique de la représentation de l'individu et du monde dans lequel il interagit. Dans *See the Old Lady Decently*, le narrateur insiste ici sur la nouvelle unité formée par les cellules. L'embryon peut dès lors être considéré comme un élément grotesque de la narration car le narrateur s'efforce de mettre en scène la capacité de création du corps. L'importance de ce phénomène suggère une tentative de récupération de l'identité qui remonte jusqu'au moment de la fécondation. Le récit mémoriel devient donc le lieu où le passage de la cellule au fœtus, de la partie au tout, du fragment à l'unité permet d'être reconstruit. On note toutefois que le grotesque possède un statut ambivalent chez Bakhtine : dans sa connotation positive, il renvoie à la naissance et au pouvoir de création de l'existence, alors que dans son acception négative, le grotesque met en scène la dissolution du corps et la force destructrice de la mort. Il est intéressant de souligner que ces deux pôles de représentation sont explorés dans les romans du corpus.

Si le narrateur de *See the Old Lady Decently* confère une dimension poétique au grotesque, le narrateur de *The Unfortunates* est confronté à un aspect plus sombre de cette esthétique. En effet, il note au sujet de Tony :

For the first time he really looked ill, there were outward, physical signs of it, he looked different, not himself, worse. His face appeared dry, the skin as if carelessly powdered, in places, his hair had suddenly grown thinner, there was dandruff in great yellow-grey flakes and his teeth were slightly more noticeable, for he had lost weight, a stone or more. His breathing too, was affected, there were now great pauses in his conversation as he sighed to the limit of his lungs, unnatural pauses, unsyntactical, which gave his words curious emphases and dramatizations, bathos, together with those other pauses when he had to take a drink to moisten his mouth, manually to perform the saliva gland's function. (« Then they had moved... », 3)

Il reproduit ici les caractéristiques du corps de Tony dans les moindres détails. Les signes physiques de la maladie le transforment en un personnage grotesque, notamment à travers l'importance accordée à ses dents ou encore à ses pellicules (dont la taille semble magnifiée). L'évocation de la glande salivaire provoque un effet de zoom sur cette partie du corps et donne au texte une dimension organique qui porte les traces de la dégradation de Tony. Le constant ajout de propositions crée alors une impression de ramification du corps, comme si celui-ci se divisait sous les yeux du narrateur. On remarque également que le discours de Tony est une source de théâtralité morbide : le *bathos* désigne une tentative manquée de faire appel aux sentiments des lecteurs et/ou des spectateurs et est souvent considéré comme comique ou ironique. Or, les « dramatisations » de Tony apparaissent bien comme un signe invasif de la maladie. Le grotesque représente donc ici la dégradation physique de l'individu et crée une sensation de dégoût à la fois chez le narrateur et chez le lecteur.

*House Mother Normal* propose une mise en scène différente du grotesque. La scène finale du roman se focalise sur les bizarreries et sur l'indécence de la référente :

That's it, you know what to do with your long probing red Borzoi tongue, don't you Ralphie!

Lovely!

oooooh!

that's it!

*Oh, Ralphie! Faster! We're getting near the end of the*

*end of the page, Ralphie!*

oooooh!

oh!

iiiiih!

oooooh!

nearly!

YES! (202)

Les extrémités de la référente et du chien font ici partie d'une représentation ob-scène : la vulgarité est mise sur le devant de la scène, est donnée à voir en spectacle et empiète même sur la disposition du texte. Le grotesque s'empare à la fois de la narration et de la mise en page, grâce à l'étirement des voyelles. De plus, il est intéressant de souligner que la référente

désigne Johnson comme le complice d'une telle exposition : « a writer who has me at present standing in the post-orgasmic nude » (204). Philip Tew remarque à ce propos : « Johnson insists by his admission of his mental complicity that the bizarre and grotesque emerge as aspects of the real. » (2001, 48) Cette connivence entre narrateur et auteur renforce la théâtralité du récit qui apparaît comme le travail final d'un metteur en scène. Inclure le grotesque dans les romans du corpus permet à Johnson de leur apporter une dimension plus universelle en représentant l'absurdité de l'existence. La recherche mnésique est alors soumise à une orchestration du souvenir : il s'agit de mettre en avant le processus créatif comme outil de contrôle de la mémoire et de soi. En mettant en scène et en dirigeant le souvenir, les narrateurs semblent entrer en dialogue avec eux-mêmes et tenter ainsi de recoller les morceaux de leur identité.

### 3- *Orchestrer le souvenir : un exercice de rétrospection*

Les narrateurs du corpus se présentent comme des spectateurs, acteurs et metteurs en scène du récit mémoriel. Ceci est notamment le cas du narrateur de *Trawl*, lorsqu'il ne parvient pas à trouver le sommeil après avoir été malade à bord du chalut : « Take sweater off to pillow, no, to troublous, aaaah, turn, rest, think, sleep, think, half-sleep, think, work out, think, perhaps sleep, think.... » (33). L'accumulation des verbes imite ses mouvements turbulents : il semble jouer ici une pantomime. Seuls ses faits et gestes sont reproduits, aucune parole n'est proférée. De plus, le rythme saccadé de la narration confère une dimension comique, voire absurde à son comportement. La distanciation entre le moment de l'écriture et de la narration permet de retravailler, de re-présenter ce moment et de faire en sorte que le récit reproduise fidèlement le passé en mettant l'accent sur le tourment ressenti. Toutefois, David James, dans son étude sur les romans de Johnson, y voit une ambivalence :

Johnson plays on this dissonance between verbal control and mental disturbance, so that *Trawl's* very mode of telling not only covers-up for, but deliberately counterpoints, the desire for a stable self-portrait that the teller of this retrospective tale knows is ultimately wishful. (47)

Ce passage de *Trawl* met bien en lumière la modification du passé par le narrateur : les temps de la narration et de l'écriture n'étant pas concomitants, la représentation de la douleur et du trouble est en effet un moyen de dissimuler une quête sous-jacente de stabilité et de reconstruction de soi. La fragmentation du récit est ici un outil de mise en scène non seulement de la mémoire mais du narrateur lui-même : il n'est plus seulement contemplatif de ses souvenirs mais les rapporte de façon à illustrer les sinuosités de son cheminement. La

rétrospection permet ainsi au narrateur de contrôler la façon dont il apparaît au lecteur. En outre, on remarque une performativité du récit mémoriel du narrateur, comme si énoncer ses actions impliquait une réalisation de celles-ci. Le narrateur semble aussi perturbé qu'il l'a été dans le passé. Philip Tew note :

Jonhson foregrounds the performative, the illusion of perception of otherness and the possibility of framing scenery as if it were a backdrop on some human performance, a staging of one's life. (2001, 194)

On assiste bien à une récréation du passé comme espace de la mise en scène de soi ; Tew souligne d'ailleurs le caractère factice d'une telle représentation. Cette artificialité de la représentation peut être observée une nouvelle fois dans *Trawl* :

We met next morning at breakfast, Gwen and I, and - . . . Oh, the pain, the pain! - . . . and the only thing I thought of to avoid making the courageous steps of either leaving the company or ignoring her for the rest of the tour was to climb down, to make the overtures, even to pretend it was my fault, even, even, to humble myself before herself, with her wrongness, her solitariness . . . Ah, that is it, THAT IS IT! (121)

Le narrateur revit une scène de son passé avec Gwen, lors de leur séjour à Hald. Le passage au passé est entrecoupé par une remarque au présent qui illustre la douleur provoquée par le souvenir et renforce l'impression de performativité du discours narratif. L'accumulation de propositions confère un rythme accéléré au récit et reproduit dès lors les actions désordonnées et précipitées du narrateur. La théâtralité du passage est accentuée par la présence des majuscules qui semblent parodier une forme de révélation. Ainsi, le processus créatif du narrateur est seulement suggéré au lecteur.

*See the Old Lady Decently* propose néanmoins une vision différente de la mise en scène : en effet, le narrateur ne s'attache pas à décrire sa propre vie mais celles de personnes différentes. Un autre rapport à l'orchestration du souvenir se développe ici car le narrateur n'essaye pas de dissimuler le processus créatif :

Afterwards he would rise, put on his body belt and clothes of distinction, and excuse himself, saying he had to be at the markets in the morning, always the same excuse; and then he would return to his wife and seven children in Drayton Park, complaining of overwork.

The reader will at once have seen the means by which the Virrels dominance could be threatened. Given only that I have to invent a sexual appetite for the Checker stronger in the mornings than late at night, a space for the entry of the Maître can easily be created. (55)

Il faut dans un premier temps noter que l'on observe deux facettes du narrateur : il est à la fois dramaturge et metteur en scène. Les indications du premier paragraphe ressemblent à

des didascalies qui indiqueraient à l'acteur comment jouer la scène. Les paroles du narrateur semblent également être performatives, comme si Virrels exécutait les indications du narrateur à mesure qu'il les prononce. Le texte se présente alors comme un script que les personnages doivent reproduire. Parallèlement, dans le second paragraphe, le narrateur insiste sur sa capacité d'invention : il se présente dès lors comme un dramaturge. Les verbes « invent » et « create » retracent les étapes de la fiction créée. Le fait que les caractéristiques des personnages dépendent du narrateur suggère bien qu'il contrôle le déroulement du récit et de sa mise en scène. De plus, l'apostrophe au lecteur brise le « quatrième mur » et permet au narrateur de révéler ses mécanismes de production. Dans son article « B.S. Johnson ou l'équilibre de l'écart » (2011), Vanessa Guignery explique :

[...] dès que Johnson recourt aux artifices de la fiction, il s'empresse de les mettre au jour par des pirouettes métafictionnelles qui révèlent l'écart avec le réel, interdisant au lecteur de se laisser bercer par l'illusion référentielle ou de céder au suspens d'incrédulité. Les décrochages métaleptiques fréquents révèlent ainsi le décalage ontologique entre le monde diégétique et celui de l'écrivain, et sont présentés comme des gages d'honnêteté et de sincérité de la part d'un auteur dont l'objectif est toujours la vérité et la voie directe. (11)

La mise en scène de personnages fictifs ne s'oppose donc pas au désir d'authenticité de Johnson. Toutefois, si les épisodes au sujet de Virrels mettent clairement en scène un univers fictionnel qui, à première vue, ne remet pas en cause la véracité des souvenirs d'Emily Johnson, l'orchestration du souvenir telle qu'observée dans *Trawl* laisse suggérer une altération du souvenir. Il est alors nécessaire d'analyser la notion d'authenticité, si chère à Johnson, dans le cadre du récit mémoriel.

La représentation de soi est synonyme de résurrection active du passé : les narrateurs semblent revivre, et même rejouer, des scènes déjà vécues. De plus, la dimension théâtrale des romans accentue la mise en scène des narrateurs, notamment à travers la spatialisation du souvenir. Il est intéressant de noter que l'orchestration du souvenir est un moyen pour les narrateurs de recoller les morceaux du passé : en essayant de reproduire le souvenir, ils tentent de récupérer une partie perdue de leur identité, comme le suggère la quête mnésique du narrateur de *Trawl*. Néanmoins, le pouvoir que les narrateurs exercent sur leurs récits remet en question l'authenticité des souvenirs : la réalité (i.e. ce qui s'est réellement passé) peut être tronquée par la rétrospection car le moment de la narration apporte une nouvelle lumière sur le passé.

## B- Falsification de la mémoire fragmentaire

Dans la dernière section de *Albert Angelo*, le narrateur déclare : « I am trying to say something not tell a story telling stories is telling lies [...] » (167) Il condamne ici, à l'image de Johnson dans *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs*, la création fictive. Raconter des histoires, écrire de la fiction sont rejetés au profit d'une souveraineté de la vérité et de l'authenticité. Or, la dimension mémorielle des romans du corpus remet en cause cette revendication. En effet, trois éléments nous permettent d'envisager la déformation des souvenirs et par extension, l'altération de leur authenticité. Dans un premier temps, il semble que les narrateurs du corpus soient confrontés à l'impossibilité de se souvenir entièrement du passé : nous verrons que dans *The Unfortunates*, par exemple, le narrateur avoue lui-même être soumis à la capacité d'imagination de la mémoire. *See the Old Lady Decently* offre une vision particulière du rapport à la mémoire car le narrateur ne reproduit pas ici sa propre vie mais celle de sa mère : il essaye de combler son manque d'informations par des hypothèses ou des interprétations qui peuvent fausser la réalité. Dans un second temps, lors de leur recherche mnésique, les narrateurs sont amenés à se fier aux dires d'autres personnes, notamment lorsqu'ils souhaitent évoquer leur enfance. Le récit mémoriel se fait donc par procuration et les narrateurs sont alors obligés d'accepter l'altération potentielle de leurs souvenirs. Enfin, les romans de Johnson étant ultérieurs aux événements racontés, le passé semble être tronqué par l'exercice de rétrospection : les narrateurs ont un regard analytique sur leur passé, ce qui a notamment comme conséquence de modifier la perception des souvenirs, de manière positive ou négative. Cette falsification de la mémoire fragmentaire, de la mémoire incomplète remet en question le désir de véracité des narrateurs et de Johnson qui ne peuvent lutter contre la distorsion et la dégradation de la mémoire provoquées par le temps.

### *1- Combler les « trous de mémoire » : le recours à la fiction*

Comme indiqué ci-dessus, l'absence d'informations sur une période donnée peut entraîner une falsification de la mémoire. En effet, le narrateur de *The Unfortunates* établit un constat non seulement sur les défaillances de la mémoire mais également sur sa capacité à combler le manque d'informations par de la fiction. Il remarque :

And the river from the valley, the little stream, rather, ran down through the rocks and flint pebbles and chalklumps of the beach, its estuary and mouth, all so unimpressive, or do I invent? Was there any sign of a stream there? It is easy to invent by mistake, not remember what was there, what is, truly, to be remembered? (« For recuperation... », 5)

Le narrateur essaye ici de recréer la ville de Brighton, où il avait l'habitude de se rendre avec Tony. On observe un contraste entre sa précision au début du passage et sa remise en question du souvenir par la suite. L'adverbe « rather » illustre un premier signe d'hésitation : le narrateur modifie son discours afin qu'il soit cohérent avec ses souvenirs. Toutefois, l'incertitude envahit le récit lorsque le narrateur va jusqu'à nier toute existence du ruisseau. L'imagination se pose dès lors comme une force antagoniste de la mémoire et du désir d'authenticité des narrateurs de Johnson car elle est bien désignée comme fortuite et non volontaire (« by mistake »). La fragmentation mémorielle peut donc être à l'origine d'une falsification du souvenir. Dans leur étude *Les faux souvenirs* (2013), Yves Corson et Nadège Verrier expliquent :

Que sont alors les faux souvenirs ? Ces fantaisies déconnectées de la vérité historique, également appelées « pseudo-mémoires » ou « illusions mnésiques », sont soit des souvenirs qui présentent des distorsions par rapport à l'expérience réelle, intégrant des interprétations et des inférences, soit de manière plus dramatique des souvenirs d'événements qui ne sont jamais advenus. (13)

Le récit mémoriel est ainsi soumis à un risque de distorsion de la vérité contre laquelle les narrateurs ne semblent pas toujours pouvoir lutter. La confession du narrateur de *The Unfortunates* lui permet de ne pas être accusé d'une telle altération : sa remise en question est un moyen de se préserver d'une éventuelle falsification.

Le narrateur de *See the Old Lady Decently* entretient un rapport différent à la véracité des souvenirs. On note tout d'abord que le récit d'Emily, tel que raconté par son fils, est incomplet : « I cannot imagine how my father won my mother. I cannot know how my father won my mother. » (85) Le narrateur ne dispose pas ici d'informations nécessaires pour raconter en détail la rencontre entre son père et sa mère. Le rythme binaire renforce l'opposition entre les verbes « imagine » et « know » : bien qu'ils soient tous deux utilisés de façon négative, le modal « cannot » ne renvoie pas à la même impossibilité. Dans le premier cas, il semble que le narrateur se refuse à imaginer la rencontre alors que dans le second, il met en avant l'impossibilité de savoir ce qu'il s'est passé, notamment parce qu'il n'était pas présent à ce moment-là. La seconde phrase découle de la première : il se refuse à réinventer l'histoire de ses parents parce qu'il ne peut pas la connaître avec exactitude.

Néanmoins, la sincérité du narrateur est mise à l'épreuve lorsqu'il associe la rencontre de ses parents à la Grève Générale de 1926 :

The General Strike! The General Strike! My mother met my father during the General Strike!

It was a coincidence. I cannot claim they struck up an acquaintance on the barricades, were fellow fighters for working-class freedom, or part of the great world-wide movement of workers seeking to have a say in how their lives were governed, of the great revolution, of the Communist International.

No.

Should I be blamed for that?

But they did meet on the streets! (85)

La première partie du passage illustre l'enthousiasme du narrateur qui est rapidement anéanti par la réalité : la liste de possibilités qui suit représente toute l'étendue de l'imagination du narrateur. En effet, chaque proposition semble désigner un des scénarios qu'il avait envisagés. La mise à l'écart de la négation « no » symbolise sa déception et nie toutes les possibilités postulées plus haut. Il est également intéressant de noter que la négation survient avant la question posée par le narrateur, ce qui laisse la réponse à son accusation en suspens. Le narrateur regrette ainsi de ne pas pouvoir offrir un cadre exceptionnel à la rencontre de ses parents. L'exclamation finale apparaît dès lors comme une compensation d'un tel regret. Jonathan Coe remarque :

Stanley and Emily met in 1926: a date Johnson would later seize on hopefully, thinking it might mean they had bonded as class warriors at some demonstration during the General Strike. But the truth was more banal: Stanley had simply introduced himself to Emily one evening as she passed by the street corner where he was loitering with some friends. (43)

Le narrateur a tenté de conférer un caractère exceptionnel à une rencontre des plus banales : l'exclamation finale a donc bien pour but de redonner une dimension extraordinaire à la rencontre de ses parents. L'élaboration du récit mémoriel permet alors de façonner la manière dont se sont passés les événements : il ne s'agit pas de falsifier la vérité mais de la présenter de manière plus attrayante. De plus, on remarque un télescopage de la mémoire sémantique (celle des faits historiques) et de la mémoire épisodique (celle des événements personnels) : la date pousse le narrateur à associer la rencontre de ses parents à un moment historique. Il s'agit là d'une tendance récurrente dans *See the Old Lady Decently*, où le narrateur s'efforce également de construire un récit historique universel. Il remarque : « Work was foremost, staying alive, going on, as ever. Was it? How can I even know that? »

(106) Il s'attache à raconter l'histoire humaine à travers le développement des premiers hommes. La narration est paradoxale : le passé descriptif, ici à valeur de vérité générale, contraste avec les interrogations du narrateur qui introduisent le doute. Sa relation à la vérité est ambivalente dans le sens où le narrateur reproduit un récit probablement issu de recherches historiques préalables alors même qu'il ne semble plus pouvoir considérer les discours tels que l'Histoire comme vecteurs de vérité. Ainsi, toute parole ou récit intermédiaire, c'est-à-dire qui ne résulte pas d'une expérience vécue directement par le narrateur, fait l'objet d'une remise en cause. Ceci se révèle problématique dans le cadre du corpus car les narrateurs, lors de leur recherche mnésique, s'efforcent de retracer leur passé en s'appuyant sur les souvenirs de leurs proches : la période de l'enfance est notamment emblématique d'un tel phénomène car les souvenirs qui lui sont associés font nécessairement défaut aux narrateurs.

## 2- *Souvenirs de l'autre : fragments d'une vie par procuration*

Le narrateur de *See the Old Lady Decently* utilise les souvenirs des proches de sa mère afin de reconstituer sa vie. Or, cette entreprise est d'emblée marquée par la possibilité de la falsification : les sources utilisées sont des histoires indirectes sur sa mère et non des récits issus de l'expérience immédiate d'Emily. Le narrateur remarque : « Should I attempt to describe the life of those days by reading up the few servants' accounts ? Some I have read, and they strike me as if largely fiction already. » (69) Par conséquent, les témoignages d'autres personnes sont vues comme une source potentielle de fiction qui contreviendrait à l'impératif de vérité fixée par le narrateur. Il est intéressant de voir que cette forme de falsification du souvenir touche également le récit rétrospectif des narrateurs du corpus. Le narrateur de *Trawl* souligne : « I called him Winkie. I expect this was because he kept blinking. I could check on that. My mother would know. » (34) Il se souvient ici du chat qu'il avait étant enfant. Le verbe « expect » suggère que le narrateur ne fait que supposer l'origine d'un tel nom. On note également une divergence entre les connaissances du narrateur et celles de sa mère : le verbe « check » illustre la position d'ignorance du narrateur alors que le verbe « know » confère à la mère une position de supériorité. Les souvenirs de son enfance semblent échapper au narrateur qui doit se résoudre à faire appel à une tierce personne. Or, on remarque que le narrateur utilise ici le modal « would » : il est possible qu'Emily Johnson se souvienne de l'origine de « Winkie » mais le narrateur ne peut en être certain. L'authenticité du récit de son enfance est dès lors soumise à la mémoire imparfaite

de sa mère et donc à une potentielle falsification. Il s'agit bien de faire appel à la *version* des faits de sa mère, à sa vision des faits. Dans *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism* (2005), Christian Moraru souligne :

In this sense, my "true story" is always told by somebody else. I am a version of his or her narrative, a version or "versant" of the other, and how I come across greatly "hinges" on how con-versant the other is with storytelling in general since it is in his or her stories that my being "originates", is represented and presented to the world. [...] So the other is also my "representation"; vice versa, I am his or hers. (232)

Notre propre appréhension du passé est ainsi modifiée par celle des autres. Il est intéressant de souligner le vocabulaire de la narration employé par Christian Moraru : cela suggère en effet que le récit mémoriel est nécessairement le résultat d'une interprétation des faits. Les narrateurs du corpus sont forcés d'accepter la part fictionnelle de leurs souvenirs, puisqu'il s'agit bien de s'appuyer sur des *histoires* racontées par leurs proches. Or, cet aspect du récit mémoriel est problématique si l'on considère que les narrateurs de Johnson associent les histoires à la fiction, et donc par extension, à des mensonges. Le narrateur de *Trawl* se rappelle :

My uncle and my mother and my father told me as well that once they were walking with me down by the river past a house bought by Henry VIII for Nell Gwynne. My mother asked why, and my uncle replied for goings-on or some such. They tell me that I then said that I often see them there together, Nell Gwynne and the eighth Henry. This caused them great merriment at the time. Enough for them to want to tell me of it in later years, anyway. I do not remember this pearl of wit, myself. So much of one's childhood must be taken on trust, seen refracted through others. Especially the earlier parts of childhood. (36)

Le narrateur reporte ici les paroles des membres de sa famille au sujet d'un épisode de son enfance. L'accumulation portée par la polysyndète « my uncle and my mother and my father » trahit une volonté d'exactitude du narrateur : il multiplie les références pour asseoir la validité des propos qu'il va rapporter. Ceci suggère que cette histoire lui a été plusieurs fois répétée, par différentes personnes, et qu'elle peut donc être considérée comme véridique. De plus, les nombreuses occurrences du verbe « tell » corroborent la notion d'histoire, de « story », évoquée par Christian Moraru. Ces indications permettent au narrateur de s'exempter de toute accusation de falsification : il indique clairement que ces souvenirs font partie d'un récit rapporté et qu'il ne saurait être tenu responsable s'ils s'avéraient être faux ou déformés. Il confesse d'ailleurs : « I do not remember this pearl of wit myself ». Le narrateur est ainsi méfiant des récits racontés, car ils ne sont pas issus de sa propre mémoire. En effet, la confiance attribuée au récit des autres est considérée comme problématique pour

le narrateur : la « réfraction » du souvenir implique une nécessaire distorsion de la réalité qui semble difficilement acceptable. Krystyna Stamirowska remarque :

How, then, to distinguish between one's own memories and the memories of what one has been told by others, the recollections whose source is not experience, but someone else's narrative? How to avoid a falsification in telling a story of one's own life? These questions preoccupy the narrator, as he is looking on his past, using his particular lenses, and assuming what he knows to be a distorted perspective. (97)

Les romans du corpus sont soumis à une tension entre désir de vérité et absence de souvenirs personnels. Malgré leur quête d'authenticité, les narrateurs sont en quelque sorte les personnages des récits narratifs d'autres individus. Le refus des histoires, tel que revendiqué par le narrateur de *Albert Angelo*, semble dès lors impossible : l'individu fait toujours partie d'une représentation de l'autre. Il existe bien un truchement de la recherche mnésique : les récits des proches sont un moyen pour les narrateurs de récupérer une partie de leur existence dont les souvenirs ne sont plus disponibles. Les narrateurs doivent alors accepter la distorsion d'une partie de leur existence. Néanmoins, cette altération n'est pas le seul fait d'une réfraction du souvenir : la rétrospection menée par les narrateurs entraîne une nécessaire modification du souvenir. Le temps écoulé entre les moments passés et l'énonciation semble également être responsable d'une falsification des souvenirs contre laquelle les narrateurs ne peuvent lutter.

### 3- *Authenticité du souvenir : une mémoire biaisée*

Dans *B.S. Johnson's Novels: A Paradigm of Truth*, Krystyna Stamirowska explique :

Any attempt at inclusion of autobiographical, or quasi-autobiographical elements into a narrative naturally presupposes a reconstruction of a lived experience through recollection and an effort of memory. Since no actual repetition of experience is possible, one examines a recollection perceived at present from a later and very different perspective, the constitutive moment being the change of the context from the unknown to the already known. The original epistemological situation, a state of ignorance of the future cannot be restored, therefore the recollection of experience is rather like re-reading a story, which is never like the first reading, now that we know how it ends. We live in the ignorance of the future; we reconstruct the past in the full light of the actual sequence of events which have already taken place, and which we now locate within both chronological and causal order. Yet such rationalizing procedures, although inevitable, must falsify the uniqueness of the immediate experience. (37)

Les romans du corpus sont ainsi profondément ambivalents : ils oscillent entre volonté d'authenticité et jugement rétrospectif. Le récit des souvenirs est nécessairement déformé par la connaissance des événements qui ont suivi. Le narrateur de *Trawl* remarque lui-même cette dichotomie :

I create my own world in the image of that which was, in the past: from a defective memory, from recollections which must be partial: this is not necessarily truth, may even be completely misleading, at best in only a nearness, a representation. (157)

Le narrateur se confronte à la possible falsification de la mémoire. La recherche mnésique s'accompagne d'une recréation des souvenirs qui participent à leur mise en scène : les souvenirs sont soumis à une réévaluation de la part du narrateur et lui apparaissent selon l'expérience qu'il en a tiré. L'expression « create my own image », ainsi que le terme « representation », illustrent bien le fait que le récit mémoriel est une construction psychologique qui dépend du vécu du narrateur. Ces termes permettent également de mettre en lumière la part d'interprétation de la recherche mnésique : le narrateur met en avant le caractère aléatoire et éluif de la mémoire mais il souligne également la possibilité d'un décalage avec la réalité et donc avec la vérité.

Le narrateur de *The Unfortunates* est confronté au même problème de falsification : « Or yet again, do I impose this in the knowledge of what happened later? A constant, ha, distorting process, what is true, about that past, about Wendy, about Tony? » (« Up there... », 2) Le verbe « impose » suggère que le narrateur ne peut espérer reproduire le passé sans apporter une forme de jugement, une forme d'interprétation de celui-ci. Une fois de plus, la rétrospection est considérée comme une source de falsification de la vérité. Ainsi, l'interrogation du narrateur (« what is true ») illustre une remise en cause du récit mémoriel comme gage d'authenticité. Dans son étude sur la mémoire Daniel L. Schacter explique :

A form of bias [...] called *consistency bias*, also bears on our understanding of the self. Consistency bias refers to our tendency to reshape the past to make it consistent with present knowledge and beliefs. The word of Ross and colleagues (Ross & Wilson, 2000) indicates that this kind of bias is often used to help preserve self-stability, allowing us to remember the past in a way that supports our current self. (234)

La prise de contrôle des narrateurs sur leurs souvenirs met en péril la représentation fidèle du passé : elle leur permet d'apporter une stabilité inédite à ce dernier. Ceci est d'autant plus visible dans *The Unfortunates*, où le narrateur essaye à la fois de reproduire la force destructrice de la maladie et de cristalliser l'image de Tony :

I sentimentalize again, the past is always to be sentimentalized, inevitably, everything about him I see now in the light of what happened later, his slow disintegration, his death. The waves of the past batter at the sea defences of my sandy sanity, need to be safely pictured, still, romanticized, prettified. (« I had a lovely flat... », 2)

Le narrateur constate une fois de plus la distorsion de la réalité : le lexique élégiaque (« sentimentalize », « romanticized », « prettified ») suggère une idéalisation des souvenirs de Tony et accorde une place excessive aux sentiments du narrateur alors que ce passage survient après avoir décrit les petits déjeuners de Tony. Le narrateur constate ailleurs « his death changes the past: yet it should not. » (« Up there... », 1). Il remet en question sa représentation du passé, aux prises avec un processus de « sentimentalisation » qu'il essaye à tout prix d'éviter. Il donne toutefois une dimension poétique à son récit : l'allitération en « s » tend à reproduire le mouvement de la mer et place le souvenir de Tony dans un univers romantique. Le récit du narrateur est dès lors ambigu puisqu'il révèle à la fois une lutte contre le pathos et un abandon à celui-ci. L'idéalisation des souvenirs participe à une stabilisation de l'image du défunt qui rappelle le « *consistency bias* » de D.L. Schacter. Ainsi, la falsification du souvenir se révèle être un mécanisme nécessaire de la mémoire que les narrateurs tentent de contourner. La confession de déformation de la part des narrateurs du corpus leur permet de prévenir toute accusation de falsification et de reconnaître les limites de leur recherche d'authenticité.

La falsification de la mémoire fragmentaire s'oppose nettement au désir de vérité des narrateurs et au rejet de la fiction tel que revendiqué par Johnson. Les narrateurs du corpus sont bel et bien soumis à une altération involontaire de leurs récits et de leurs souvenirs. La prise de conscience de cette distorsion, de cette déformation de la réalité garantit néanmoins la sincérité des narrateurs. De plus, le récit mémoriel s'accompagne d'une remise en question des représentations mentales du passé et du fonctionnement de la mémoire. La possible altération de la vérité entraîne dès lors une recherche de sens qui transforme la quête mnésique en une herméneutique de la mémoire : la rétrospection devient un exercice d'introspection qui a pour but d'explorer le passé et de reconstituer l'identité des narrateurs.

### C- Pour une interprétation de la mémoire : de la rétrospection à l'introspection

La rétrospection des narrateurs du corpus entraîne un réexamen du passé et de soi. La recherche mnésique n'est pas seulement un moyen de reproduire les événements mais d'en extraire du sens. Christian Moraru a notamment étudié cette dimension analytique du passé dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Il explique :

The deliberate recollection of certain facts provides an initial impulse, casting [Proust] into a realm to which only remembrance can take use. Important as it may be, this is a moment that writing builds on, and integrates into, a more profound interpretation of things past. Indeed, what writing accomplishes is not just a transcription of recollections, but their hermeneutic. Retrieving that past, in other words, does not mean a recovery of its bygone body, the usual and utopian task of realist memoirs. (44)

Le récit rétrospectif possède une dimension utilitariste : il s'agit de recouvrer le passé afin d'en avoir une meilleure compréhension et d'éventuellement expliquer certains comportements ou sentiments du présent. L'intérêt de la recherche mnésique ne réside donc plus dans une récupération du passé mais plutôt dans une interprétation de ce dernier à des fins explicatives. L'enquête de soi n'a pour but que de redonner du sens à l'existence des narrateurs.

Cet aspect de l'écriture de Johnson se décline de trois manières. Dans un premier temps, la recherche mnésique du narrateur de *Trawl* semble pragmatique et cathartique : l'expérience du chalut se veut révélatrice de vérité, du sens de l'isolement du narrateur et lui permet également de se libérer de traumatismes refoulés (« I have been purged of my past. », précise-t-il [174]). Le voyage sur le chalut permet la rétrospection et un éclaircissement du présent par les faits du passé. La recherche mnésique n'est donc entreprise que par utilité. Cette quête est, dans un second temps, indirecte : le narrateur de *The Unfortunates* retrace en effet la vie de son ami Tony mais il s'avère que cette réminiscence l'amène à interroger sa propre expérience et ses propres relations. Se focaliser sur l'autre apparaît alors comme un moyen détourné de se concentrer sur soi. L'autre est utilisé, inconsciemment, comme un faire-valoir, comme un médium de la recherche mnésique. Il agit comme un miroir réfléchissant qui permettrait aux narrateurs de s'observer. Enfin, il semble que cet examen de soi soit destiné à l'échec : la fragmentation des textes se révèle être un symptôme de l'absence de réponses aux questions existentielles des narrateurs. Les romans du corpus sont ainsi déterminés par l'irrésolution et la désintégration du sens. Dès lors, la reconstruction de l'identité par la recherche mnésique ne peut être qu'aporétique : le corpus ne permettrait pas de mettre en évidence l'herméneutique de la mémoire mais davantage l'absence de celle-ci.

### *1- Une recherche pragmatique et cathartique*

Le récit mémoriel nécessite un but, un objectif : rendre hommage à Tony, à Emily, s'éloigner des quatre murs de la maison de retraite ou encore expliquer une situation, un sentiment propre au moment d'énonciation. C'est notamment le cas de *Trawl* où le passé est examiné afin de donner du sens au présent : « At the point! Did I find no friends at this

school? Was I isolated there? Is this the point it begins, where I find the cause? » (88) Le narrateur s'intéresse aux souvenirs de son enfance afin d'établir les raisons de son isolement. Le substantif « point » suggère bien ici la dimension utilitariste du récit mémoriel : le narrateur oriente son récit de façon à obtenir des réponses. Ce questionnement frénétique, illustré par la multiplication des marques d'interrogation, fait de la recherche mnésique une recherche pragmatique qui n'a pour but que de donner du sens au présent : c'est l'expérience du chalut qui permet de mettre le passé au jour et de révéler les réponses que le narrateur cherche. La métaphore liminale du roman symbolise d'ailleurs ce pragmatisme. Philip Tew rappelle : « To *trawl* is to remember, fishing for meaning and significance in broad and yet often discriminate manner like that of the boat as it charts the seas and on which Johnson sails. » (2001, 32) L'expérience est bien un moteur de sens. Or, Tew souligne un point crucial de la recherche mnésique utilitariste : le narrateur est discriminant, il ne sélectionne que les souvenirs qui ont de l'intérêt dans sa quête d'éclaircissement. Il admet :

Why do I trawl the delicate mesh of my mind over the snagged and broken floor of my past? . . . . In order to live, the question does not need to be asked, for me. . . . . So this incident, squalid as it now seems, certainly is not as I would now behave these eight years later: but this is because doing it would bore me, because I know it would not give me release, would not be of any use that I would call use? So, this painful incident, what should I learn from its painful recall? (21)

Le narrateur évoque ici le moment où sa petite amie, Joan, l'a quitté pour un autre homme. Ce passage représente les pôles pragmatique et cathartique de la recherche mnésique. En effet, la question initiale illustre la définition donnée par Tew : la locution « in order to » reflète la dimension utilitariste du récit mémoriel, également renforcée par l'expression « would not be of any use ». Le roman s'ancre ainsi dans la nécessité, le besoin. L'analyse du passé se présente comme un besoin vital, existentiel (« to live ») qu'il s'agit de combler. De plus, l'expression « give me release » suggère une purgation des traumatismes du passé : la recherche mnésique est associée à une douleur profonde, ici illustrée par la répétition de l'adjectif « painful ». L'expression « the snagged and broken floor of my past » suggère que la tentative de reconstruction de l'identité ne peut avoir lieu que dans la perspective de raccommoder l'accroc laissé par le passé, ici symbolisé par l'adjectif « broken » : la métaphore liminale du roman est d'ailleurs vue comme un travail délicat de réparation. Ainsi, le roman s'articule autour d'un paradoxe : le narrateur s'attache à rouvrir des plaies afin de mieux les refermer ensuite. Toutefois, il est intéressant d'observer que pragmatisme et catharsis ne semblent pas toujours être liés. Le récit mémoriel donne lieu à des divagations du narrateur qui le poussent à s'éloigner de son but initial :

As it is... it was very painful at the time, since in classic middleclass style she found someone else whilst still at least nominally attached to me, not engaged, that is to say, but attached, betrayed me, which hurt far more than her loss: I am glad I did lose her, now, and was not... · · · no matter. She is not relevant to this present enquiry, this present state. [...] No relevance, no interest, go on to something else. · · · · ·  
 (142)

Le narrateur se rappelle de la trahison d'une autre de ses petites amies, Dorothy. On note une différence entre le souvenir de Joan et celui-ci : la douleur est mise au premier plan dans les deux passages mais l'importance, la signification de ces deux événements diffère. Si l'on pouvait remarquer une certaine corrélation entre pragmatisme et catharsis dans le premier passage, une dissonance est ici à l'œuvre. En effet, le narrateur s'attache dans un premier temps à mettre en avant la douleur ressentie au moment des faits, notamment à travers la multiplication de lexèmes tels que « painful », « betrayed » ou « hurt ». Le rythme saccadé suggère que le narrateur essaye de faire sens de cet épisode et aboutit à la conclusion que cette séparation fut finalement bénéfique, bien qu'il n'ait pu le voir ainsi auparavant. L'opposition entre le présent « I am glad » et le passé « was not » laisse penser que la rétrospection permet au narrateur de constater sa propre évolution. Toutefois, l'expression « no matter » a pour effet de congédier ce souvenir qui va à l'encontre du pragmatisme du narrateur. La négation des termes « relevance » et « interest » illustre son méthodisme : bien que ce souvenir l'ait conduit à apprécier un changement positif, il ne lui permet pas d'obtenir des réponses quant à son isolement et ne doit pas faire l'objet d'une plus longue analyse. Le souvenir de Dorothy est ainsi évacué, rejeté car jugé inutile, ce qui n'est pas sans rappeler la discrimination constatée par Philip Tew. La jeune femme est considérée comme un élément d'argumentation jugée peu convaincante. Le souvenir de Dorothy apparaît comme un moyen d'alimenter la réflexion personnelle et de distinguer ce qui est important, ce qui est pertinent. On note donc une dérivation du processus mémoriel : l'autre se présente alors comme un faire-valoir de la recherche mnésique dont le narrateur peut arbitrairement disposer. Cette instrumentalisation de l'autre, alors qu'elle semble volontaire dans *Trawl*, apparaît comme une conséquence indirecte et inconsciente du récit mémoriel présenté dans *The Unfortunates*.

## 2- *L'autre comme médium : une enquête indirecte de soi*

Daniel L. Schacter a travaillé sur les distorsions de la mémoire et plus particulièrement sur ce qu'il nomme le « biais égocentrique ». Il explique en effet que les individus ont tendance, lors de récits mémoriels, à se mettre en avant. Il note :

It has been shown that when information is encoded in relation to ourselves, it is usually better remembered than other types of semantic information. These findings, often referred to collectively as the “self-reference” effect, suggest that the self serves as a potent knowledge structure with powerful influence of what we retain and later recall from our everyday experiences. (234)

L’auto-référentialité apparaît comme un mécanisme inconscient qui influence le processus mémoriel. L’individu sera davantage capable de se souvenir des faits qui l’ont directement touché, des émotions qu’il a ressenties, que de recréer l’expérience d’un autre. Ce phénomène expliquerait notamment la dérivation de la recherche mnésique : le récit mémoriel dédié à un tiers évolue vers une réflexion personnelle et on assiste alors à un déplacement d’attention. Le narrateur de *The Unfortunates* est particulièrement concerné par ce détournement puisque les souvenirs de Tony semblent imbriqués dans ceux qu’il possède de son ancienne petite amie Wendy : « [...] in this city memories are not now of her so much, but only of her in relation to him. » (« Up there..., 1 ») Le narrateur tente ici de relier son expérience du passé à celle de Tony. En effet, sa relation avec Wendy lui sert de point de référence pour recréer la vie de Tony, elle devient un outil de la reconstruction du souvenir. Il note également : « So much of what I rehearse of him involves her. » (« His dog... », 2) Le souvenir de Tony est intimement lié à celui de Wendy : l’opposition des pronoms « him » et « her » suggère une interdépendance intrinsèque des souvenirs que le narrateur aimerait éviter. Philip Tew souligne :

Johnson implies that the centre of his consciousness is the separation from the girl, which itself dominates and perhaps eclipses his ruminations over the dead friend, displacing his sense of loss [...] (153)

On assiste bien à une dérivation de la recherche mnésique : retracer le passé de l’autre implique de se confronter avec ses propres souvenirs. Le récit mémoriel de Tony semble dès lors interrompu au profit d’une réminiscence de la relation du narrateur : Tony se présente comme un faire-valoir inconscient de l’expérience du narrateur. L’auto-référentialité prend le dessus sur la reconstitution du souvenir. Johnson souligne lui-même ce besoin introspectif :

What matters most to me about *The Unfortunates* is that I have on recall as accurately as possible what happened, that I do not have to carry it around in my mind anymore, that I have done Tony as much justice as I could at the time; that the need to communicate with myself then, and with such older selves as I might be allowed on something about which I cared and care deeply may also mean that the novel will communicate that experience to readers too. (1973, 26)

Le récit mémoriel de l'autre entraîne une nécessaire rétrospection et une inévitable réflexion sur soi. Il est intéressant de noter que *The Unfortunates* a permis à Johnson d'exorciser la douleur ressentie à la mort de Tony alors que le souvenir de Wendy, qui est évoquée sous différents noms dans plusieurs romans, semble toujours aussi douloureux. Tony apparaît comme un rappel incessant des traumatismes du narrateur liés à la perte. Il agit comme le catalyseur d'un retour du refoulé :

I even now forget exactly what it was she betrayed me over, some other man, yes, but I have dealt with that, I do not have to think of it anymore, it is past, why does Tony's death and this city throw them up at me again? (« His dog... », 5)

Le narrateur essaye de se souvenir des raisons de la trahison de Wendy. Or, les détails lui échappent. Tout ce qui lui reste est la douleur qu'a causée cet événement. Tony et la ville de Nottingham sont vus comme des forces antagonistes et agressives, comme le suggère le verbe « throw up at ». De plus, le passage révèle le déni de ce dernier. Il affirme dans un premier temps avoir oublié l'adultère de Wendy avant de réinsérer cette information dans le discours. De plus, le cloisonnement de « some other man » donne l'impression que le narrateur est hanté par cet épisode mais qu'il tente de se convaincre du contraire (« I have dealt with that »). L'accumulation de propositions entre virgules confère un rythme saccadé au récit qui donne l'impression que le narrateur est harcelé, pourchassé par ce souvenir traumatique. L'interrogation finale symbolise l'incompréhension du narrateur : il ne parvient pas à faire sens de la réémergence de ce souvenir. Ce phénomène de réfraction fait de la recherche mnésique une quête de sens plus profonde : le caractère obsessif du narrateur révèle en effet une absence de réponses sur son existence. La question finale reste ouverte, ce qui suggère une mise en échec de la recherche mnésique utilitariste : le manque de contrôle du narrateur sur son propre récit et sur sa propre mémoire sont ici mis au jour. Le corpus semble dès lors révéler le caractère insoluble de la reconstruction de l'identité et du sens.

### 3- Une vaine recherche mnésique

Dans son ouvrage *La pensée fragmentée* (1985), Ralph Heyndels explique :

*L'énigme du sens* telle que la discontinuité la fait advenir, c'est tout d'abord que le sens est *l'insaisissable aperçu* – c'est-à-dire : ce qui existe comme exigence et non comme déjà-là antérieur ; c'est, ensuite, que le sens *n'est pas* saisissable dans l'évidence du *cela-va-de-soi* qui parle « en son nom », mais seulement le paradoxe de son absence qui en relance la nécessité attendue [...] (28)

L'écriture fragmentaire se présente comme un moyen de révéler la fugacité du sens et de mettre en évidence une contradiction : c'est parce que l'individu ne peut trouver du sens qu'il s'obstine à le chercher. Il est ainsi intéressant de noter que le corpus oscille entre cette mise en scène de l'absence de sens et l'impossibilité de se résoudre à cette dernière. La recherche mnésique utilitariste des narrateurs est en effet confrontée à cette ambivalence, comme nous pouvons le voir dans *The Unfortunates* : « I don't remember, why should I, it doesn't matter, nothing does, it's all chaos, look at his death, why? Why not? » (« His dog... », 3) La mort de Tony confronte le narrateur à l'absurdité de l'existence, ici mise en lumière par l'expression « it doesn't matter, nothing does » : le nom « nothing » suggère l'anéantissement total du sens et accentue la première négation. De plus, la tension entre « why » et « why not » illustre bien l'aporie évoquée par Ralph Heyndels. Le narrateur se trouve dans un entre-deux : il accepte l'absence de sens avant d'espérer une nouvelle fois trouver une raison de se souvenir. Parallèlement, l'expression « it doesn't matter » prolifère dans notre corpus : le pronom « it » renvoie le plus souvent à des détails oubliés ou à un manque de précision mais semble représenter plus largement le questionnement métaphysique des narrateurs car cette remarque survient le plus souvent lorsque ceux-ci sont confrontés à la mort. La référente de *House Mother Normal* illustre parfaitement cette impuissance : « Death comes to us all, no matter who, no matter what you bloody do. » (205). La réalité arbitraire de la mort envahit dès lors le corpus : rien n'a plus d'importance car chacun sera soumis à la destruction. *House Mother Normal* dénonce ici l'irréductibilité de la mort et du néant qui semble inconcevable pour les narrateurs. Le narrateur de *See the Old Lady Decently* s'interroge :

What do all these letters mean?

And what is it that I am saying in all this? That that is how people live, die, suffer?

Is that all there is? (111)

Cette réflexion laisse apercevoir le processus créatif du narrateur car les lettres évoquées résultent de son propre choix structurel : il suggère ainsi aux lecteurs qu'il n'a pas plus d'indications que lui quant à la présence de celles-ci au début de certains chapitres. On remarque également une évolution de la recherche mnésique vers une recherche de sens de l'existence : le récit mémoriel (qui inclut celui d'Emily et des individus de son époque) conduit le narrateur à se demander s'il n'y pas un sens plus profond que la répétition cyclique de la nature (évoquée ici par la juxtaposition des verbes « live, die, suffer »). Ses interrogations suggèrent une difficulté à affronter cette absurdité.

Le récit mémoriel s'articule dès lors autour d'un refus de confrontation : les narrateurs réfléchissent au sens de l'existence mais n'acceptent pas qu'il ne puisse y en avoir. Le récit mémoriel, catalyseur de cette tension, finit d'ailleurs par être rejeté par le narrateur de *Trawl* :

No, I need no more of these flashbacks, these autopsies performed on the past, I have all that, no, not all, only a part, there is so much, but what I wanted has been achieved, I have been purged of my past, of those things which have hurt me, or enough of them, to make me feel it has worked, this coming to sea, that I have no need now to shoot again, I am going home now, this music I can enjoy for its own sake, not for its associations, a blessed relief, that I become more natural, that I relax, somewhat, that I — . . . . . The piece ends, coda, resolution. (174)

Le rejet de la réminiscence entraîne une fragmentation du récit : le narrateur confesse que le processus est incomplet (« only a part », « or enough of them »). Il semble ainsi se contenter du peu d'informations obtenues sur son passé. Le roman se clôture dès lors sur une forme de pis-aller, comme s'il se résignait à la partialité de la mémoire. Jonathan Coe souligne :

[...] it is to be remarked that there is something forced, something unachieved, about the way *Trawl* finally abandons its mode of anguished recollection for this qualified stirring of optimism. It coincides with the ship's return to England a little too patly and there seems to have been no actual breakthrough in the narrator's process of self-examination, no real moment of catharsis, to prepare us for it. (21)

Le narrateur refuse la réalité de l'échec de son entreprise : l'expression « to make me feel it has worked » suggère qu'il se berce d'illusions quant à sa réussite, essayant désespérément de se rassurer. En outre, l'accumulation finale a pour but de magnifier le soulagement du narrateur qui n'est en réalité que factice, comme l'illustre le blanc : la phrase n'est pas terminée mais ouvre sur des points de suspension qui suggèrent que le narrateur est aux prises avec lui-même. Cette ouverture de l'écriture contraste avec les propos lapidaires du narrateur qui mettent fin à la rétrospection. Le rejet final du récit rétrospectif apparaît ainsi comme une mise en échec de la mémoire au profit d'une irrésolution de l'enquête de soi. Ce cul-de-sac peut également être observé dans la circularité du roman :

I . . . always with I . . . one starts from . . . one and I share the same character . . . are one . . . . . one always starts with I . . . one . . . alone . . . . . sole . . . . .  
. . . . . single . . . . . I (7)

I, always with I . . . . . one always starts with I . . . . . And ends with I.  
(183)

Le narrateur se concentre sur son identité : la multiplication des marques de réflexion fragmente le texte de façon à illustrer la tentative de reconstruction de soi. Toutefois, la répétition du pronom « I » et du chiffre « one » renforce la sensation d'isolement du narrateur tandis que la répétition de l'adverbe « always » souligne l'absence d'évolution. La quasi symétrie des deux passages rend le récit insignifiant : l'encadrement de la recherche mnésique utilitariste nie son développement et la tentative de catharsis du narrateur. Philip Tew remarque : « [...] the fact that the conclusion echoes the novel's commencement implies the lack of progress or resolution. » (2001, 156) Ainsi, l'uniformité du roman a pour effet de contrevir aux analyses du narrateur qui est dès lors nécessairement voué à l'indétermination.

Le narrateur de *See the Old Lady Decently* est soumis à la même irrésolution : « Does it matter? Does anything matter? The thing is that all seems very similar. Nothing seems capable of being new, I feel as old as the whole of history, knowing everything that mankind can. » (76) Le narrateur s'interroge sur la signification de l'existence. La question « Does anything matter ? » symbolise la fracturation du sens telle qu'expérimentée par les narrateurs du corpus et le caractère cyclique de l'existence, évoquée ici par le narrateur de *See the Old Lady Decently* semble suggérer une forme d'emprisonnement. Philip Tew souligne : « Johnson confers in narrative his dialectic of meaninglessness, pattern, and the knowledge of the particular in a manner that suggests creative development in its very irresolution of these elements. » (65) La fragmentation à l'œuvre dans le corpus se révèle être un moyen de représenter à la fois le processus créatif, le travail du texte mais permet également de représenter la destruction inhérente à l'existence. L'irrésolution des différents romans trahit une paralysie des narrateurs qui sont irrémédiablement confrontés à l'absurdité de leur existence. La recherche mnésique utilitaire est ainsi vouée à l'échec : elle ne permet pas ou peu d'éclaircissement mais révèle au contraire une béance du sens, symbolisée par l'absence de réponse à la question « Does it matter ? »

Il est apparu que l'enquête de soi s'articule autour de trois axes fondamentaux : la mise en scène, la falsification et la nécessité. La représentation des souvenirs permet aux narrateurs de s'observer eux-mêmes et de devenir les spectateurs de leur propre vie. Or, cette activité rétrospective est révélatrice d'un travail de falsification de la mémoire qui contrevient à l'authenticité prônée par Johnson. Cette réévaluation du passé a pour but de

servir une recherche mnésique fondamentale : les souvenirs sont instrumentalisés au profit d'une recreation de l'identité. Néanmoins, la stabilité souhaitée des narrateurs est corrompue par leur confrontation à l'absurdité de l'existence. Le besoin ontologique au cœur de la recherche mnésique est artificiel car il ne peut être comblé. L'enquête de soi est dès lors absurde car elle est vouée à l'échec. Johnson semble ainsi reproduire le paradoxe fondamental de l'individu, celui d'une quête effrénée de sens sans issue.

## CONCLUSION

Dans *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Ricard Ripoll rappelle :

[Le fragment] est souvent lié à un échec : échec d'une mémoire trop instable ; échec d'une identité sans cesse remise en question ; échec du présent où la totalité est impossible. [...] Ce qui unit chacun de ces gestes, au-delà de toute classification, c'est la reconnaissance d'une forme subversive, qui, souvent [...] est un choix idéologique. Alors, le fragmentaire est conçu comme une exigence, voire comme la métaphore d'une fragmentation politique ou identitaire. [...] l'écriture fragmentaire se présente soit comme un questionnement des relations entre tradition et modernité ; soit comme la reconstitution d'une identité éclatée ; soit comme l'espace d'une mystique du néant [...]. (361-363)

B.S. Johnson se situe à la croisée des mouvements décrits par Ripoll. Son écriture fragmentaire met en scène ces trois niveaux d'échec. Tout d'abord, le désir d'authenticité de Johnson, proféré dans *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs*, le conduit à utiliser la fragmentation comme mimétisme du fonctionnement de la mémoire. Les blancs sont autant de signes d'incertitude et d'oubli avec lesquels les narrateurs doivent composer. Ils se confrontent d'ores et déjà à une aporie de la recherche mnésique : leur désir de totalisation entre en contradiction avec la nature lacunaire de la mémoire. La fragmentation des œuvres se présente également comme le symptôme de blessures profondes des narrateurs : la mémoire n'est pas seulement évasive, elle est aussi traumatique.

L'esthétique de Johnson parvient alors à reproduire les coupures, les déchirures et autres accrocs de l'existence restés ouverts. L'auteur replace une nouvelle fois l'individu dans un entre-deux où il oscille entre acceptation du chaos et tentative d'organisation. Johnson retrace la contradiction fondamentale de la nature humaine qui ne peut laisser de place à l'incertitude. Or, la multiplication des formes fragmentaires dans le corpus reflète le caractère invasif de cette indétermination. Il s'agit de donner corps à un nihilisme latent auquel sont destinés les narrateurs. La surprise des premières lectures laisse place à une forme d'habitude du fragment qui remet en question notre relation au sens. L'incomplétude de la mémoire, commune au lecteur et aux narrateurs, devient presque banale, au point de la considérer comme une qualité inhérente de l'existence et donc de l'écriture. Or, accepter (ou plutôt se résigner à) cette déficience, c'est admettre que le sens, ou une partie du sens de notre existence nous échappe et est voué à la destruction.

Cette invasion du doute atteint son paroxysme dans l'irrésolution de la recherche mnésique. On n'assiste plus seulement à une fragmentation stylistique, syntaxique ou mémorielle mais à un éclatement du sens. La théâtralité des récits se révèle être un moyen

pour Johnson de mettre en scène l'absurdité de la quête mémorielle. En effet, le désir de stabilité des narrateurs est sans cesse mis à mal par leur confrontation à l'absence de sens. La falsification des souvenirs entraînée par le jugement rétrospectif suggère que toute tentative de reconstruction du sens est artificielle et que seule reste l'incompréhension. L'esthétique de la fragmentation apparaît bel et bien comme une mise en échec de la mémoire : si elle se présente *a priori* comme une représentation fidèle, elle est en réalité révélatrice d'une béance du sens dont la fugacité mémorielle n'est qu'un symptôme.

L'écriture de Johnson s'inscrit bien dans le « questionnement des relations entre tradition et modernité » évoqué plus haut par Ripoll. Son rejet des romans fleuves du XIX<sup>ème</sup> coïncide avec l'esthétique moderniste du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Katherine Mansfield exprime le même rejet dans une lettre à son mari, John Middleton Murry (16 novembre 1919) :

What is this about the novel? Tell me, thou little eye among the blind. (It's easy to see who my bedfellow has been.) But seriously, the more I read the more I feel all these novels will not do. After them I'm a swollen sheep looking up who is not fed. And yet I feel one can lay down no rules. [...] I can only think in terms like "a change of heart". I can't imagine how after the war these men can pick up the old threads as though it had never been. Speaking to *you* I'd say we have died and live again. How can that be the same life?

Katherine Mansfield condamne ici les romans qui ne sont que pure fiction et qui ne rendent pas compte du changement causé par la Première Guerre Mondiale. Cet événement a amené une remise en question de la littérature et de la fiction qui, dès lors, doit reproduire les sinuosités et la complexité de l'existence. L'introduction de *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs*<sup>2</sup> rappelle ainsi l'invitation de Virginia Woolf aux écrivains modernistes dans « Modern Fiction » (1919) : « Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent, which each sight or incident scores upon the consciousness. » (9) Woolf reconnaissait également la nature ambivalente de l'existence, oscillant entre chaos (« disconnected and incoherent ») et organisation (« pattern »). Si Johnson semble influencé par l'esthétique moderniste, la fragmentation de ses récits et la critique sociale présente dans *House Mother Normal* ou *See the Old Lady Decently* sont également une preuve d'innovation qui le rapproche du postmodernisme. Dans *A Poetics of Postmodernism* (1988), Linda Hutcheon remarque :

---

<sup>2</sup> Et plus particulièrement le passage cité en introduction : « Life is chaotic, fluid, random ; it leaves myriads of ends untied, untidily. » (14)

The political, social, and intellectual experience of the 1960s helped make it possible for postmodernism to be seen as what Kristeva calls “writing as-experience-of-limits” (1980a, 137): limits of language, of subjectivity, of sexual identity, and we might also add: of systematization and uniformization. (8)

L'écriture expérimentale de Johnson a permis de mettre en avant la dimension créatrice et subversive des œuvres littéraires. La fragmentation apparaît comme un moteur de réfraction de la réalité, de la nature discontinue non seulement de l'existence mais également du langage et de la société dans laquelle les individus interagissent. La mise en scène du lien entre fragmentation et mémoire offre une perspective réflexive sur l'identité et traduit bien « un choix idéologique ». Si Linda Hutcheon ne considère pas les écrivains des années 1960 comme avatars du postmodernisme, elle n'en souligne pas moins leur héritage. Ainsi, on peut noter une influence de l'écriture expérimentale sur certains romans des décennies suivantes. Dans *Notable American Women* (2002), Ben Marcus s'intéresse également au lien entre fragmentation et mémoire. Mêlant les narrateurs et les temporalités, il s'efforce de retracer la vie d'un jeune Ben Marcus à travers les récits de ses parents mais également de ses souvenirs. La fragmentation de la trame narrative et la possibilité d'une falsification du récit par les différents narrateurs ne sont alors pas sans rappeler l'écriture paradoxale de B.S. Johnson et conduisent à considérer ce dernier comme un écrivain de l'entre-deux, entre modernisme et post-modernisme.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources Primaires

- Johnson, B.S. *Trawl*. 1966. London: Picador, 2013.
- . *The Unfortunates*. 1969. London: Picador, 2009.
- . *House Mother Normal*. 1971. New York: New Directions Publishing Corporation, 2016.
- . *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs*. London: Hutchinson, 1973.
- . *See the Old Lady Decently*. New York: Viking Press, 1975.
- . *Omnibus: Albert Angelo, Trawl, House Mother Normal*. London: Picador, 2004.

### Sources Secondaires sur B.S. Johnson

- Bakewell, Michael. « Introduction. » In B.S. Johnson. *See the Old Lady Decently*. New York: Viking Press, 1975: 7-14.
- Barton, Simon. « Measuring Silence: Textual Gaps in the Works of B.S. Johnson. » In Philip Tew and al. *Critical Engagements: A Journal of Criticism and Theory 4.1/4.2*. London: UKNMFS, 2010-2011: 147-167.
- Coe, Jonathan. « Introduction. » In B.S. Johnson. *The Unfortunates*. 1969. London: Picador, 2009: V-XV.
- . *Like a Fiery Elephant*. London: Picador, 2005.
- Darlington, Joseph et al., ed. *BSJ: The B.S. Johnson Journal*. Autumn 2015: *The Issue with Materiality*. Raleigh : Lulu Press, 2015.
- Guignery, Vanessa. *Ceci n'est pas une fiction : Les romans vrais de B.S. Johnson*. Paris : PUPS, 2009.
- . « *The Unfortunates: Celebrating the Chaos.* » In Philip Tew and al. *Critical Engagements: A Journal of Criticism and Theory 4.1/4.2*. London: UKNMFS, 2010-2011: 147-167.
- . « B.S. Johnson ou l'équilibre de l'écart. » *Sillages Critiques* 12. 2011. Consulté le 5 mai 2017 à <<http://sillagescritiques.revues.org/2237>>
- James, David. « B.S. Johnson Within the Ambits of Modernism. » In Philip Tew et al. *Critical Engagements: A Journal of Criticism and Theory 4.1/4.2*. London: UKNMFS, 2010-2011: 37-53.

Jenner, Sebastian. « B.S. Johnson and the Aleatoric Novel. » In Julia Jordan and Martin Ryle, eds. *B.S. Johnson and Post-War Literature: Possibilities of the Avant Garde*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014: 71-87.

Jordan, Julia. « 'For Recuperation' Elegy, Form and the Aleatory in B.S. Johnson's *The Unfortunates*. » *Textual Practice* 28.5 (2014) : 745-761. Consulté le 7 février 2017 à <<http://dx.doi.org/10.1080/0950236X.2014.925495>>

Jordan, Julia and Martin Ryle, eds. *B.S. Johnson and Post-War Literature: Possibilities of the Avant Garde*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Mitchell, Kaye. « *The Unfortunates*: Hypertext, Linearity and the Act of Reading. » In Philip Tew and Glynn White, eds. *Re-Reading B.S. Johnson*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007: 51-65.

Stamirowska, Krystyna. *B.S. Johnson's Novels: A Paradigm of Truth*. Cracovie : Universitas, 2006.

Tew, Philip. *B.S. Johnson: A Critical Reading*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Tew, Philip and Glynn White, eds. *Re-Reading B.S. Johnson*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

Tew, Philip and al. *Critical Engagements: A Journal of Criticism and Theory* 4.1/4.2. London: UKNMFS, 2010-2011.

Zsizsmann, Eva. « Mapping Memory in B.S. Johnson's *The Unfortunates*. » *Theory and Practice in English Studies* 4: *Proceedings from the Eighth Conference of British, American and Canadian Studies* (2005): 177-183. Consulté le 7 février 2017 à <[http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20\(177-183\)%20Zsizsmann.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20(177-183)%20Zsizsmann.pdf)>

### **Études sur la fragmentation**

Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

Heyndels, Ralph. *La pensée fragmentée*. Liège : Pierre Mardaga, 1985.

Magne-Ville, Chantal. « La fragmentation dans l'écriture autobiographique de Marguerite Duras. L'exemple de *l'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*. » In Pierre Mourey, dir. *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*. Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saiferient-Étienne, 1996 : 83-97.

Montandon, Alain. *Les formes brèves*. Hachette : Paris, 1992.

Renouprez, Martine. « Le fragment : du holisme à la partition du dire. » In Ricard Ripoll, dir. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2002 : 149-159.

Ripoll, Ricard, dir. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

Ripoll, Ricard. « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire ». *Forma Breve 4* : Université de Barcelone, 2006 : 11-22.

Rougé, Bertrand, dir. *Ellipses, blancs et silences*. Pau : Presses Universitaires de Pau, 1992.

Roux, Louis. « Fragmentation et crise(s) du sens. ». In Pierre Mourey, dir. *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*. Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1996 : 13-35.

Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

### Études sur la mémoire

Cislaru, Georgeta. « Sens et mémoire. » In Pierre Zoberman et al. *Le concept de mémoire : approches pluridisciplinaires*. Itinéraires. Littérature, textes, culture. Paris : Harmattan, 2011.

Corson, Yves et Nadège Verrier. *Les faux souvenirs*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2013.

Courtine, Jean Jacques. « Le tissu de la mémoire : quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. » *Langages, Mémoire, histoire, langage* 114 (1994) : 5-12.

Delhi, Lars and Tim Brennen. « Does Retrieval-Induced Forgetting Occur for Emotional Stimuli? », *Cognition & Émotion*, 23.6 (2009): 1056-1068.

Foster, Jonathan K. *Memory: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Mc Farland, Cathy and Michael Ross. « The Relation Between Current Impressions and Memories of Self and Dating Partners. » *Personality and Social Psychology Bulletin* 13.2 (June 1987): 228-238.

Moraru, Christian. *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*. New Jersey: Farleigh Dickinson University Press, 2005.

Ross, Michael and Anne E Wilson. « The Identity Function of Autobiographical Memory: Time is on our Side. » *Memory*. 11.2 (March 2003): 137-149.

Schacter, Daniel L. et al. « The Seven Sins of Memory: Implications for the Self. » *Annals of the New York Academy of Sciences* 1011 (2003): 226-229.

Thelen, David. « Memory and American History. » *The Journal of American History* Mars, 1989: 1117-1129.

Tulving, Endel and Wayne Donaldson, eds. *Organization of Memory*. New York: Academic Press, 1972.

Tulving, Endel, ed. *The Oxford Handbook of Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Van Der Linden, Martial. *Les troubles de la mémoire*. Liège : Pierre Mardaga, 1989.

----- . « Une approche cognitive du fonctionnement de la mémoire épisodique et de la mémoire autobiographique. » *Cliniques Méditerranéennes* 67 (2003) : 53-66.

Zoberman, Pierre et al. *Le concept de mémoire : approches pluridisciplinaires*. Paris: Harmattan, 2011.

### **Autres sources**

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 1957. Paris : Presses Universitaires de France. 1961.

Bakhtin, Mikhaïl. *Rabelais and His World*. 1968. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

----- . *The Dialogic Imagination*. 1975. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barth, John. « The Literature of Exhaustion. » 1967. In Malcolm Bradbury, ed. *The Novel Today, Contemporary Writers on Modern Fiction*. 1977. London : Fontana Press, 1990 : 71-85.

Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. 1907. Paris : Presses Universitaires de France, 1959.

Bradbury, Malcolm, ed. *The Novel Today, Contemporary Writers on Modern Fiction*. 1977. London : Fontana Press, 1990.

Booth, Francis. *Among Those Left: The British Experimental Novel, 1940-1980*. 1982. Lulu.com: 2012.

Ganteau, Jean-Michel, et Liliane Louvel. « Introduction générale », *Études anglaises*, 54.2 (2001) : 130-136.

Heidegger, Martin. « Qu'est-ce que la métaphysique ? » *Cahier de l'Herne* n°45. Paris : Éditions de l'Herne, 1983 : 47-59.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction*. London/New York: Routledge, 1988.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. 1974. London: John Hopkins University Press, 1978.

James, David, ed. *The Cambridge Companion to British Fiction. 1945-2010*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Mansfield, Katherine. *The Letters of Katherine Mansfield*. Hamburg, Paris, Bologna: The Albatross, 1937.

McHale Brian, *Postmodernist Fiction*. London/New York: Routledge, 1987.

Woolf, Virginia, « Modern Fiction. » (1919) In Rachel Bowlby, ed. *The Crowded Dance of Modern Life, Selected Essays*, 2. London: Penguin Books, 1993.