

Dossier « Les écritures de l’Histoire »

Directrice: Amélie Langlois Béliveau

Pour citer ce numéro :

Langlois-Béliveau, Amélie (dir.). *Postures*, Dossier «Les écritures de l’Histoire», n°10, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numero/histoire>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D’abord paru dans : Langlois-Béliveau, Amélie (dir.). *Postures*, Dossier «Les écritures de l’Histoire», n°10, 163 p.

Pour communiquer avec l’équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

postures
Printemps 2008

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet plus largement une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. La publication de cette revue est rendue possible grâce au soutien financier et à l'encouragement constant des associations étudiantes du baccalauréat et des cycles supérieurs, du département d'études littéraires, de l'AFÉA et d'ÉRIC LINT.

Directrice	Amélie Langlois Béliveau
Rédacteur en chef	Shawn Duriez
Comité de rédaction	Hélène Taillefer Amélie Paquet Simon St-Onge Marie-Pierre Bouchard Élyse Bourassa-Girard Lucie Bolduc
Correctrices en chef	Jacinthe Boivin-Moffet Marilyne Claveau
Comité de correction	Michèle Gaudreau Joëlle Bouchard Aude Weber-Houde Héloïse Archambault Stéphanie Guérin Julie Murray-Desrosiers Marie Parent Anne-Christine Roberge
Responsable à la logistique et aux communications	Laurance Ouellet-Tremblay
Graphisme	Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2008

postures
critique littéraire

Les écritures de l'Histoire

Numéro 10
Printemps 2008

Présentation	9	Amélie Langlois Béliveau et Shawn Duriez
Introduction	13	Jean-François Hamel

Dossier

Temporalité du récit historique :	21	Marc Ross Gaudreault
confronter Ricœur		
L'éclatement du schème sensori-moteur	39	Jean-Nicolas Paul
dans le roman <i>La Route des Flandres</i> de Claude Simon		
Julio Cortázar,	53	Guillaume Martel LaSalle
utopiste de l'excentrement		
De la porosité des mondes parallèles	69	Benjamin Mayo-Martin
dans <i>Le Maître du Haut Château</i>		
Comment écrire cette histoire ?	81	Domitille Lee
Enjeux et apories de l'utilisation de la fiction dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun		
Danilo Kiš et l'affaire Boris Davidovitch :	95	Marie-Andrée Morache
au nom du fait historique, faire douter de l'Histoire		
Truman et le jazz	107	William S. Messier
dans <i>On the Road</i>		

Entre émeutes algériennes et Mille et une nuits : l'histoire en fiction chez Salim Bachi	117	Ilaria Vitali
Le roman <i>Alamut</i> de Vladimir Bartol : des rapports troublants avec l'Histoire	129	Robert Marquis
Poétique de l'oubli dans <i>La Croisade des enfants</i> de Marcel Schwob	141	Jozéane Mallette

Notices biobibliographiques	153
Remerciements	157
Numéros déjà parus	159
Bon de commande	161

Présentation

Si, comme le dit Jacques Rancière dans *Le partage du sensible*, « le réel doit être fictionné pour être pensé », il convient de s'interroger sur la posture des écrivains qui tentent de représenter, par le biais d'œuvres de fiction, une certaine réalité historique. Un modèle plus traditionnel de la représentation de l'Histoire tente de concilier celle-ci avec la fiction en supposant la possibilité d'une saisie univoque des événements. Pensons à Stendhal, par exemple, qui parle du roman comme d'un « miroir promené le long d'un chemin », ou encore à Zola, pour qui le travail de l'écrivain consiste à transcrire le monde tel qu'il se dévoile aux yeux de son observateur. D'autres écrivains, au contraire, refusent l'objectivité du réel, dévoilant à travers diverses modalités du texte (narration, énonciation, etc.) le caractère éminemment contingent de la réalité historique. Dans un cas comme dans l'autre s'impose l'évidence d'un rapport problématique entre l'Histoire et ses représentations, rapport qui reflète et rappelle les questions mises en jeu dans les relations qui unissent le couple *écriture et réalité*.

Ce dixième numéro de la revue *Postures* s'intéresse à ces textes de fiction qui questionnent le rapport que l'écriture entretient avec la représentation historique. Et qui s'intéresse aux représentations de l'histoire, et, par voie de conséquence, à l'écart inévitable entre le temps historique et le temps narratif, ne saurait se passer de la lecture de l'ouvrage en trois tomes de Paul Ricœur, *Temps et récit*. C'est du moins la voie empruntée par Marc Ross Gaudreault, dont la réflexion critique sur les thèses de Ricœur donne le ton au présent volume. Jean-Nicolas Paul, pour sa part, tente de repenser la médiation de l'histoire et du récit dans le contexte d'après-guerre en France, en parcourant les méandres de *La Route des Flandres* de Claude Simon à la lumière de quelques concepts deleuziens. « Le mérite de Claude Simon, dit-il, est d'avoir inventé une écriture d'un monde en ruine et capable de suivre les contours de la crise existentielle d'une conscience bouleversée. » C'est donc sous le signe de la confrontation que se situe ce numéro sur *Les écritures de l'Histoire*. Confrontation du factuel et du fictionnel, du vécu et de la représentation, mais aussi de l'écriture face à elle-même, c'est-à-dire face à ses propres possibilités de médiatiser la réalité.

C'est aussi sur un ton critique que Guillaume Martel LaSalle entame sa réflexion sur l'utopie dans la littérature, en s'inspirant de l'œuvre syncrétique de l'écrivain argentin Julio Cortázar, *Fantômas contre les vampires des multinationales. Une utopie réalisable narrée par Julio Cortázar*. « L'erreur, dit-il, est de croire qu'un monde latino-américain idéal ou utopique serait comparable à celui que la tradition européenne appelle l'utopie. » À l'instar de Cortázar, Martel LaSalle trace les contours d'une pensée utopique qui excède le renversement axiologique propre à la tradition utopique occidentale, émergeant plutôt de l'interversion des rapports historiques entre les peuples et les cultures.

Relançant la réflexion sur la logique des mondes possibles et l'impact de celle-ci sur les rapports entre l'esthétique romanesque et la réalité sociopolitique, Benjamin Mayo-Martin prend la contrepartie temporelle de l'utopie dans son analyse du *Maître du haut château*, célèbre uchronie de Philip K. Dick. Multipliant les niveaux de fiction jusqu'à brouiller complètement les frontières entre le réel et l'imaginaire, l'œuvre de Dick, soutient Mayo-Martin, piège le lecteur dans ses mondes parallèles et engage ce dernier sur la voie d'une réflexion ontologique.

Aux questions ontologiques soulevées par Benjamin Mayo-Martin et Guillaume Martel LaSalle viennent se greffer les problèmes éthiques de la représentation de l'histoire par la fiction. Non sans évoquer ce très ancien débat qui oppose les conceptions platonicienne et aristotélicienne des arts, Domitille Lee interroge, par le biais des récits concentrationnaires de Jorge Semprun, le paradoxe entre la vérité de l'histoire et le recours à l'imagination qu'implique la fiction. Dans la même veine, Marie-Andrée Morache questionne la portée éthique de la fiction dans l'écriture des camps. Cette fois

cependant, c'est du Goulag qu'il s'agit, à travers une lecture du texte controversé de Danilo Kiš, *Un Tombeau pour Boris Davidovitch : sept chapitres d'une même histoire*. Une conclusion s'impose, dans les deux cas, à l'égard de l'écrivain, dont le devoir, écrit Morache est « de renvoyer son lecteur à laduperie inhérente à tout discours et donc au danger de l'adhésion à un discours unique ».

De l'utopie à l'uchronie aux récits concentrationnaires de l'Allemagne et de l'URSS émerge un *topos*, un fil conducteur qui fait du récit le mode d'expression privilégié des maux sociaux. L'article de William S. Messier n'y échappe pas. Au contraire, ce dernier s'efforce de mettre en valeur la prégnance du contexte social dans la célèbre œuvre de Jack Kerouac, *On the Road*. Et c'est jusque dans la rythmique des phrases de l'œuvre phare de la jeunesse américaine des années cinquante, qui rappelle les temps rapides et le caractère improvisé du bop, que se répercute, selon Messier, cette époque marquante de l'histoire des États-Unis où le jazz et la génération beat se construisent en opposition à la politique répressive du président Truman.

S'il est question, chez Kerouac, de politiques répressives, c'est de sédition dont il s'agit dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi. Inspiré des événements de la nuit du 29 juin 1992, pendant laquelle fut assassiné le président algérien Mohamed Boudiaf, *Le Chien d'Ulysse*, soutient Ilaria Vitali, recourt à la condensation des événements historiques et au téléscopage de siècles, de cultures et de mythes pour formuler une analyse impitoyable de la société algérienne de la fin du XX^e siècle. Plus que le témoin des événements politiques de son époque, Bachi saisit l'esprit de celle-ci dans sa profondeur historique et mythologique, et brosse le « portrait spirituel » de son pays d'origine.

De l'histoire récente, on plonge avec le texte de Robert Marquis dans le temps du mythe et de la légende, celui de la Perse du XI^e siècle telle que dépeinte par Vladimir Bartol dans son roman historique intitulé *Alamut*. Entremêlant la fiction et l'allégorie aux faits historiques entourant la vie de Hassan Ibn Saba, fondateur de la célèbre secte des Assassins, Bartol, dit-on, a voulu mettre en garde ses contemporains contre la montée du nazisme et du fascisme à l'orée de la Seconde Guerre mondiale.

Tout comme le texte de Vladimir Bartol, *La Croisade des enfants* transporte le lecteur dans une époque lointaine, au temps de la légende, dont Jozéane Malette illustre la tension constitutive entre mémoire et oubli. Composé d'un ensemble de biographies fictives d'enfants du XIII^e siècle, ce court texte de Marcel Schwob réfracte la même histoire à travers une multitude de points de vue, soumettant les événements depuis longtemps oubliés à la cohérence interne de chacun des discours narratifs; et, à la manière d'une « symphonie poétique sans prétention qui chante la mémoire d'histoires parallèles de tant d'oubliés », ce bref conte de la fin du XIX^e siècle oppose au

déterminisme historique des idéologies du progrès une conception éclectique ou encore « kaléidoscopique » de la mémoire et de l'histoire.

L'ensemble des textes que nous vous présentons dans ce numéro inscrit de manière claire l'écriture comme un médium de représentation à la fois privilégié et problématique. Privilégié dans la mesure où il permet d'explorer des territoires qui demeurent autrement inaccessibles, les territoires de l'imaginaire et du possible, qui font partie de notre réalité; mais problématique parce qu'il contribue à créer une illusion de vérité, à atténuer la ligne de partage qui sépare les faits historiques des constructions de l'imagination. Cette frontière saura-t-elle un jour, sous la plume de quelque écrivain, retrouver l'exactitude de son parcours ? La question se pose. Mais les textes ici réunis diront que là n'est pas l'enjeu de l'écriture, que celle-ci ne restitue rien si ce n'est que quelques traces d'une vérité en fuite, sur laquelle il nous revient d'enquêter.

Introduction

I La proie de l'histoire

I.

Il n'est pas inutile, tant ces querelles sont anciennes, de rappeler le jugement qui est à l'origine du conflit entre littérature et historiographie. Après l'exclusion des poètes de la cité platonicienne au livre X de la *République*, Aristote réaffirmait, à l'encontre de son maître, la dignité de la fiction narrative, mais au prix d'une critique sévère de la pratique des historiens. Selon lui, l'histoire (*historia*) demeurait prisonnière de l'ordre des faits, ne sachant représenter que la banalité du particulier et ne parvenant pas à s'abstraire de la contingence du réel. La poésie (*poiësis*) dépassait quant à elle ce plat reflet des vérités factuelles en soumettant ses intrigues aux lois de la nécessité et de la vraisemblance. Appliquant le postulat selon lequel il n'y a de connaissance que du général, Aristote préférait à la passion historique l'inspiration poétique, la jugeant plus *philosophique* en ceci qu'elle accède aux lois à partir desquelles se trame le devenir des hommes¹. On comprend que les défenseurs de la vérité historique

1. Aristote, *Poétique*, trad. Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997, p. 35.

y aient vu une incohérence dans le parcours rigoureux d'un philosophe par ailleurs réaliste et que les partisans de la fiction littéraire, sans toujours saisir les motifs de ce jugement, s'en soient satisfaits comme d'une revanche à peu de frais contre l'intolérance usuelle de la philosophie à leur endroit.

Le jugement d'Aristote ne révèle sa signification que si l'on revient à l'argument anthropologique qui soutient l'ensemble de sa réflexion sur les arts du récit et qui devrait, encore aujourd'hui, être médité. De même que la *Politique* définit l'homme comme un animal doté non seulement de la voix (*phonè*), mais encore d'un langage articulé (*logos*) lui permettant de discerner le juste et l'injuste, la *Poétique* tient l'homme pour un animal capable de raconter. Aristote y affirme que la tendance à l'imitation (*mimèsis*) est naturelle à l'homme et qu'à travers elle s'opère, dès l'enfance, un apprentissage qui procure plaisir en satisfaisant son penchant inné pour la sagesse². Les arts de l'imitation étant nombreux, à chacun revient un enseignement distinct, qui correspond à la spécificité de son objet. Puisque le récit est représentation des actions humaines par le langage, la connaissance produite par la narrativité est une connaissance de l'agir des hommes, ainsi que du complexe des déterminations qui, en chaque situation, circonscrivent le champ des possibles. L'homme agissant se comprendrait à travers l'homme racontant parce qu'il n'y aurait de savoir de l'action que là où le récit lui donne forme, figure et sens en la portant au langage. On peut inférer de cet argument que la distinction entre littérature et historiographie relève davantage de l'éthique que de l'épistémologie et qu'elle engage moins une recherche de la vérité factuelle qu'une connaissance des schèmes de l'action. *Poièsis* et *historia* représentant deux avatars de l'art du récit, leur partage ne dépend ni de la narrativité ni du langage qui lui donne corps, mais des savoirs différents qu'elles sont aptes à produire. La connaissance de l'action engendrée par le récit fictionnel serait supérieure parce qu'elle porterait non seulement sur *ce qui fut*, mais sur *ce qui peut être*. Là où la *poièsis* prendrait le large en direction des horizons possibles, l'*historia* et ses récits factuels demeurerait confinés à l'espace étroit des passés avérés.

II.

L'historien Carlo Ginzburg est récemment intervenu dans ce débat à partir d'une relecture audacieuse d'Aristote. À bon droit, il rappelle, d'une part, qu'il serait insuffisant de résumer le jugement aristotélicien à une liquidation sans appel de la portée cognitive de l'historiographie et, d'autre part, qu'il importe de prendre en considération les commentaires de la *Rhétorique* qui rendent à l'*historia* ses lettres de noblesse. Aristote y définit en effet l'*historia* comme une démarche de connaissance à part entière, fondée sur l'interprétation

2. Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 10-13.

des traces et des indices et relevant, tout comme la *poièsis*, d'une logique de la vraisemblance et de la nécessité que seul le langage permet d'atteindre³. La mise au point de l'historien italien, en plus de délester l'historiographie de son discrédit, permet de déplacer le cœur du débat en dépassant l'opposition traditionnelle entre récit factuel et récit fictionnel. En agencant les actions des hommes en une intrigue, l'*historia* aurait elle aussi recours à un savoir conjectural : l'historiographie traiterait de *ce qui fut* par le biais d'une reconstruction informée par *ce qui peut être*. Les lois de la vraisemblance et de la nécessité ne seraient pas propres à l'intrigue de fiction, mais se retrouveraient dans toute démarche historique. Cette hypothèse trouve son allégorie dans une fable des origines qui associe les premiers narrateurs de l'humanité aux chasseurs d'autrefois.

Pendant des millénaires l'homme a été un chasseur. Au cours de poursuites innombrables il a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue, des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes. Il a appris à sentir, enregistrer, interpréter et classer des traces infinitésimales comme des filets de bave. Il a appris à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches. Des générations et des générations de chasseurs ont enrichi et transmis ce patrimoine de connaissances. Faute de documentation verbale à rapprocher des peintures rupestres et des objets fabriqués, nous pouvons recourir à des fables qui nous transmettent parfois un écho, même tardif ou déformé, de ce savoir des chasseurs d'autrefois. Trois frères (raconte une fable orientale, que l'on retrouve parmi les Kirghiz, les Tatars, les Hébreux et les Turcs) rencontrent un homme qui a perdu son chameau – ou, dans d'autres variantes, un cheval. Sans hésiter ils le lui décrivent : il est blanc et aveugle d'un œil, il porte deux outres sur le dos, l'une pleine de vin et l'autre d'huile. Ils l'ont donc vu ? Non, ils ne l'ont pas vu. Aussi sont-ils accusés de vol et jugés. Pour les frères c'est le triomphe : en un éclair ils démontrent comment des indices insignifiants leur ont permis de reconstruire l'aspect d'un animal qu'ils n'avaient jamais eu sous les yeux. Les trois frères sont évidemment dépositaires d'un savoir relatif à la chasse (même s'ils ne sont pas chasseurs). Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité à remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable. On peut ajouter que ces faits sont toujours disposés par l'observateur de manière à donner lieu à une séquence narrative, dont la formulation la plus simple pourrait être « quelqu'un est passé par là ». Peut-être l'idée même de la narration (distincte de l'enchantement, de

3. Carlo Ginzburg, « Aristote et l'histoire, encore une fois », *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, trad. Jean-Pierre Bardos, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes Études », 2003, p. 43-56.

la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. [...] Le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements⁴.

Comme toute fable des origines, celle-ci contient sa part de vérité. En effet, chaque historien s'empare de traces, de signes, d'indices et, à partir d'eux, produit une connaissance de ce passé dont il est le chasseur. En quête d'une proie toujours déjà en fuite, il traque ce qui s'est absenté du champ du visible et reconstitue le récit vraisemblable d'un passage éphémère. Mais sans doute Ginzburg aurait-il pu substituer à la traque d'une bête la chasse de l'homme par l'homme. Car la guerre, qui exige elle aussi de scruter les mouvements de l'ennemi par la médiation des traces sur le sol, des gouttes de sang dans la plaine ou des objets épars sur le lieu d'un campement déserté, illustre mieux l'hypothèse aristotélicienne selon laquelle le récit est la représentation de l'action de l'homme. Mais surtout, on peut s'étonner que Ginzburg décrive le savoir transmis par des générations de chasseurs comme un savoir désintéressé. N'est-il pas vrai que l'on ne traque sa proie que pour la capturer ? Le récit du passage de la bête n'est pour le chasseur que le prélude à une action ultérieure grâce à laquelle l'animal sera pris au filet et mis à mort. La remarque est essentielle : c'est justement là que selon Aristote passait la ligne de partage entre *historia* et *poiësis*. À l'historiographie, le philosophe confiait la simple connaissance de ce qui fut ; à la littérature, la connaissance de ce qui demeure toujours possible et surtout qui peut éclairer une action à venir. Si l'*historia* fondait un savoir sur le passé, la *poiësis*, en circonscrivant un faisceau de pratiques vraisemblables, engageait un savoir-faire utile au présent, voire à l'avenir. Ainsi, en écoutant l'aède qui récitait l'épopée des héros de naguère ou en assistant à la représentation tragique, le destinataire du *muthos* apprenait à vivre et à agir. Autrement dit, si la fable du chasseur rappelle que les lois de la vraisemblance et de la nécessité sont au cœur de l'historiographie, elle exclut cependant du récit historique ce qui, selon la conception aristotélicienne de la narrativité, engage une éthique de l'action orientée vers ce qui reste à accomplir. Si l'animal qui raconte est comparable au chasseur, c'est bien qu'il tire du récit un enseignement qui relance sa course vers une proie qu'il n'entend pas laisser s'échapper.

III.

À partir de Nietzsche et tout au long du XX^e siècle, on accusa l'historiographie de n'être en mesure que « de conserver l'histoire et non pas de

4. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1989, p. 148-149.

l'engendrer⁵ ». Avec le déclin des Lumières, la doctrine de l'*historia magistra vitae*, selon laquelle le passé éclaire l'avenir, a en effet été délaissée par les historiens. Désormais, l'historiographie devait se tourner vers le passé en lui-même, sans égard pour les exemples que l'on pouvait en rapporter. L'historien moderne traverse le fleuve des morts, selon la formule de Michelet, pour rendre aux disparus leurs voix et restituer leurs gestes, mais sans préjuger de ce qui, de ce passé ressuscité, contribue à définir les cadres de l'agir de ses contemporains. La fable de Ginzburg illustre cette culture historique que fustigeait Nietzsche puisqu'elle isole la séquence narrative du chasseur des actions ultérieures qu'elle devait informer. À cet égard, on pourrait lui opposer la fable du philosophe et écrivain Jean-Pierre Faye. Commentant un texte historiographique de la fin du XVIII^e siècle, les *Observations sur l'histoire de France* de Mably, il raconte que des chasseurs ont un jour traversé un cours d'eau pour la toute première fois alors qu'ils poursuivaient une bête et que, revenus parmi les leurs, ils ont raconté leur expédition avec une telle conviction que des actions jusqu'alors inimaginables sont soudainement apparues possibles.

Au commencement étaient les Palus Méotides, ou la mer d'Azov comme on dit maintenant. Là chassaient les jeunes Huns, des Huns d'avant Attila; mais la biche qu'ils poursuivaient traversa un marais, jugé auparavant infranchissable. Et en suivant leur proie, poursuit le narrateur, ils furent étonnés de se trouver dans un nouveau monde. Qu'arrive-t-il alors ? « Ces chasseurs impatientes de raconter à leurs familles les merveilles qu'ils avaient vues, retournèrent dans leurs habitations; et les récits par lesquels ils piquoient la curiosité de leurs compatriotes devoient changer la face des nations. » Car jamais peuple, précise encore le narrateur, ne fut plus terrible que les Huns. Ce narrateur d'ailleurs ne s'étonne guère de ce qu'il vient de raconter ici. Car il a hâte de voir les Huns s'avancer dans la Germanie, en provoquant ce qu'il appelle assez curieusement une révolution : la traversée du Rhin par les Francs. Avec les conséquences qui ont suivi : écroulement de l'Empire romain, établissement d'une certaine monarchie franque ou française, que pour sa part il est impatient de critiquer, et cela par la seule façon de la raconter. Ce faisant et à son insu il va contribuer à déclencher une révolution, non plus franque cette fois, mais française. [...] Qu'il s'appelle l'abbé de Mably importe assez peu (c'était d'ailleurs un faux abbé). [...] Et si le dangereux abbé ne s'en étonnait guère, on peut s'étonner de sa narration. Car elle commence – par un récit. Et surtout, elle fait tout commencer par lui : on le voit venir de très loin, tiré par *l'impatience de raconter*, et tirant derrière lui – les Huns. Tirant derrière lui l'Histoire, ou l'action. L'action qui va écorcher. Bien entendu, ce commencement-là ne va pas plaire : on lui opposera que c'est bien plutôt la biche qui a commencé... Ou ses chasseurs du

5. Friedrich Nietzsche, « De L'Utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », *Considérations inactuelles II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 112.

moins. Mais suivre la proie à travers l'eau, cela se faisait déjà chez les loups. Ce que Mably le narrateur appelle ici l'événement imprévu, c'est tout d'abord de revenir raconter. Et contrairement aux abeilles et à leur message dansé, de revenir raconter le non déjà-vu. Et que ces récits-là puissent « changer la face » des choses; en recommençant, sur un autre registre, l'action. L'action de passer⁶.

La fable est complexe, comme repliée sur elle-même en un entrelacs de récits. Une banale expédition de chasse, une première fois racontée, aurait poussé une peuplade à entreprendre une migration qui allait entraîner la conquête de la Gaule ainsi que la fin de l'Antiquité latine et qui, racontée une seconde fois par un historien, quinze siècles plus tard, allait paver la voie à une révolution qui provoquerait l'écroulement en France de l'Ancien Régime. Traquant la biche, quelques hommes, par une enfilade de récits, auraient fait de l'histoire leur propre proie – non pas seulement l'histoire advenue, telle qu'elle peut être remémorée ou fabulée, mais l'histoire à venir, l'histoire à faire. D'abord par la bouche des chasseurs, puis par la plume d'un historien, leur récit aurait par deux fois changé la face du monde en redéfinissant, à chaque occurrence, les horizons d'attente des hommes qui en étaient les destinataires. Par sa fable, Faye nous rappelle, conformément à l'hypothèse aristotélicienne, qu'un récit n'est pas seulement une manière de connaître le passé, mais aussi un art du langage qui donne forme à l'avenir en établissant des protocoles d'action, en proposant des schèmes de l'agir, en détournant la mémoire du seul passé pour l'orienter vers un avenir possible. Les Huns qui reviennent dans leur terre natale ne sont pas seulement riches d'expériences antérieures qu'ils peuvent relater, mais riches des expériences auxquelles le récit fait signe dans les lointains du temps, comme si elles apparaissaient, une fois dites, comme autant d'avenirs à investir. La chasse à l'histoire n'a pas pour proie les seuls temps d'hier, mais aussi les temps de demain. Voilà peut-être ce qu'Aristote, dans sa *Poétique*, cherchait à rappeler aux premiers praticiens grecs de l'*historia* : souvenez-vous que la connaissance de l'action des hommes est vaine si elle ne permet pas, par la médiation des temps, de désigner l'espace présent et futur de son action. On remarquera enfin que la fable de Faye déplace à nouveau le partage entre la littérature et l'historiographie, puisque la question n'y est pas de savoir qui dit vrai de l'historien ou de l'écrivain, ni de déterminer les régimes de vérité selon les genres du récit, mais de prendre la mesure des effets de la narrativité sur le monde. Comment, en racontant ce qui n'est plus ou ce qui ne fut jamais, contribuer à rouvrir l'avenir qui demeure par nature opaque, voilé par le poids des habitudes ? Par quelles ruses dignes d'un chasseur contribuer à cette connaissance vive de l'agir dont si longtemps la narrativité a transmis la mémoire ? Poser ces questions, ce n'est certes pas respecter la

6. Jean-Pierre Faye, « Le récit hunique », *Le Récit hunique*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 11-12.

lettre du jugement aristotélicien sur la précellence de la *poièsis*, mais c'est néanmoins demeurer fidèle à la puissance éthique que la *Poétique* attribue à l'animal qui raconte – cet animal qui, dosant inégalement le vrai et le vraisemblable, parvient à travers le récit à réinventer le devenir du monde en trafiquant de l'avenir avec du passé. Si le récit, comme le veut la fable des chasseurs, naît du décryptage des traces d'un passage, il produit à son tour des signes par lesquels le présent et l'avenir deviennent dicibles. Or cette puissance qu'a le récit de faire l'histoire et non seulement de la relater, rien ne nous dit que les écrivains en usent mieux que les historiens. Encore faut-il que le narrateur se veuille braconnier et qu'il résiste, par son impatience, aux sirènes de la seule fête du langage et au mirage d'un passé mort auquel aucun avenir n'est assigné. Sinon, historien ou écrivain, il laisse s'échapper la proie toujours vive qu'est pour lui l'histoire de demain.

Temporalité du récit historique :

I Confronter Ricœur

Pendant que les grains de sable tombent implacablement dans le fin goulot du sablier, le temps suit son cours, immuable et imperturbable, presque menaçant. À chacune des secondes qui passe, il nous rappelle la finitude de notre existence et la corruption qu'elle représente. Chaque seconde, des gens meurent, des gens naissent, selon un cycle à l'échelle planétaire, alors que le temps ne revient jamais vers l'arrière, vers le passé.

Malgré son caractère insaisissable, le temps est, paradoxalement, mesurable, mais surtout *représentable*. Il est ainsi possible de le saisir sur une pellicule, ou mieux, d'en cataloguer les aléas pour la postérité. C'est le travail de l'historien que de rechercher ce qui reste du passé, l'*ayant été*, afin de l'éclaircir pour mieux comprendre nos origines. Ne lui reste plus qu'à retransmettre le fruit de son travail dans un récit historique.

Qu'en est-il réellement de ce récit historique ? De prime abord, le texte historique devrait être différent

du texte de fiction : la visée n'en est certes pas la même. En y regardant de plus près, récit fictif et récit historique semblent pourtant partager de fascinants éléments communs. Paul Ricœur, dans son ouvrage en trois tomes *Temps et récit*, s'est justement penché sur la temporalité du récit historique et, nécessairement, sur la corrélation qui existe entre ces deux récits dissemblables. Une lecture de sa réflexion s'impose alors, afin de mieux la confronter.

Une confrontation – c'est bien ce dont il s'agit ici. Confronter l'écrit du passé parlant de la temporalité des écrits parlant du passé. Confronter la lueur du passé à l'éclat du présent : confronter la réflexion phénoménologique et narrative du temps historique aux révélations dissimulées derrière le langage mathématique et, en ce sens proprement formaliste, de la physique théorique et expérimentale – entre autres. Confronter Ricœur et vérifier l'exactitude de ses allégations à travers une relecture qui a elle-même une valeur de critique.

Cette critique débutera dès lors par l'exposition de l'hypothèse de travail de Ricœur et des corollaires de la rupture épistémologique entre les pôles de la connaissance historique et de la compétence à suivre une histoire qui en découle. Il sera ensuite possible d'entamer les modalités de la reconstruction de la médiation entre ces deux antagonistes, afin d'en arriver à la réflexion de Ricœur sur la preuve documentaire en tant que témoignage du réel. Ce n'est que lorsque tous ces éléments auront été exposés et mis en perspective que se révéleront les fondements du postulat initial – à savoir l'interrelation qui existe entre le récit historique et le récit de fiction.

1. Hypothèse de travail de Paul Ricœur

L'hypothèse de travail que Ricœur se donne dans *Temps et récit*, concernant le texte historique, se pose en ces termes : « [...] je me propose d'explorer par quelles voies *indirectes le paradoxe de la connaissance historique [...] transpose à un degré supérieur de complexité le paradoxe constitutif de l'opération de configuration narrative.* » (Ricœur, 1983, p. 319.) Ricœur, partant de ce postulat, élabore une première étape de son travail sur le texte historique – laquelle consiste précisément à explorer le lien indirect entre l'historiographie et la compétence narrative. Ricœur identifie alors trois coupures épistémologiques qui surgissent entre la *connaissance historique* et la *compétence à suivre une histoire*, soit : **1.1** l'autonomisation de l'explication historique; **1.2** l'autonomisation des entités anonymes; **1.3** le statut épistémologique du *temps historique*. Il convient nécessairement d'explicitier en quoi consistent réellement ces trois coupures.

1.1 Autonomisation de l'explication historique

Lorsque l'on considère l'explication historique, Ricœur constate qu'« [a]vec l'historien, la forme explicative se rend autonome; elle devient l'enjeu distinct d'un procès d'authentification et de justification. » (*Ibid.*, p. 311.)

De ce procès d'authentification découle à nouveau trois corollaires. *Primo*, à ce travail de l'explication historique correspond un travail de *conceptualisation*, car la recherche historique, lorsqu'elle effectue son passage vers le récit, nécessite l'élaboration de concepts relatifs aux lieux communs aristotéliens dont l'historien est le seul apte à juger de la complète validité, étant donné que cette démarche est essentiellement indépendante. *Secundo*, puisque l'historien est le seul apte à juger de la validité des lieux communs visités par son analyse, il n'y a pas, dans le récit historique, d'objectivité *pure*, vu que le fondement de l'objectivité historique repose sur la présupposition que l'histoire entourant un événement donné est rapportée comme véridique parce que différentes analyses historiques l'ont donnée pour véridique. *Tertio*, malgré cette fragilité de l'édifice objectif, il n'en demeure pas moins que, d'un point de vue idéologique, l'histoire recherche autant que faire se peut *un maximum d'objectivité*, car « [l']historien s'adresse à un lecteur méfiant, qui attend de lui non seulement qu'il raconte, mais qu'il authentifie son récit. » (*Ibid.*, p.311.)

1.2 Autonomisation des entités anonymes

À tout récit narratif correspondent des personnages. Seulement, Ricœur constate que, avec l'effacement des *grands hommes* hégéliens par l'école des Annales, « l'histoire nouvelle paraît ainsi être sans personnages. Sans personnages, elle ne saurait rester un récit » (*ibid.*, p. 314). En lieu et place du sujet de l'action, Ricœur applique une rustine sous la forme des objets nouveaux que sont les nations, les classes sociales, les mentalités, les sociétés, les civilisations, etc. et qu'il nomme, comme on le verra plus amplement dans le point 2.2, des *entités anonymes*.

1.3 Statut épistémologique du *temps historique*

En ce qui a trait au statut épistémologique du temps historique, Ricœur affirme d'emblée que le temps historique :

[...] ne semble plus référé au présent vivant d'une conscience subjective. [...] D'une part, le temps historique paraît se résoudre en une succession d'*intervalles homogènes*, porteurs de l'explication causale ou nomologique; d'autre part, il se disperse dans une *multiplicité de temps* dont l'échelle s'ajuste, à celle des entités considérées : temps court de l'événement, temps demi-long de la conjoncture, longue durée des civilisations. (*Ibid.*, p. 314-315.)

La première partie de cette affirmation de Ricœur est pour le moins paradoxale, et requiert son explication par une digression où il est impératif de considérer l'aporétique du temps augustinien. En effet, Ricœur fait amplement allusion dans son ouvrage à la conception augustinienne du temps, laquelle se fonde justement sur une conscience subjective du temps au sens où Augustin postule qu'il est nécessaire de posséder une âme pour discriminer le présent, qui se définit par le maintenant de l'énonciation d'un locuteur. Dès lors, le temps historique, qui se veut, rappelons-le, le plus objectif possible, ne se réfère plus qu'à la subjectivité de la conscience énonciatrice.

Il semble alors y avoir, de prime abord, un renversement du couple conceptuel esprit/matière qui affirme la primauté de la matière sur l'esprit. Aristote, dans sa propre aporétique du temps, que Ricœur confronte à celle d'Augustin, pose justement la primauté du physique empirique en ce qui concerne le temps, puisque la conceptualisation aristotélicienne repose essentiellement sur la perception *cosmologique* du mouvement en tant que relation de l'avant/après de l'instant nombrable. Pourtant, à la lumière de la physique post-einsteinienne, Aristote est dans l'erreur et nulle part Ricœur n'en fait mention – puisque, par extension, toujours selon la théorie aristotélicienne, le mouvement serait la *mesure du temps*. Depuis Newton, la physique mécanique nous apprend que le mouvement se quantifie en unité de longueur par unité de temps : c'est donc le mouvement qui est mesuré par le temps, *et non l'inverse* comme l'affirme Aristote. Certes, Aristote semblait posséder les bonnes variables dans son équation; seulement, cette dernière, inexacte, a pour conséquence de réduire le temps à un corollaire d'un Univers tridimensionnel – alors que la physique relativiste, celle d'Einstein, souligne que le temps constitue la quatrième dimension de l'Univers –, ce pourquoi l'on devrait toujours parler d'*espace-temps*.

Prenons un objet immobile. En conservant à l'esprit ce lien fondamental entre temps et espace, cet objet, même complètement immobile en apparence, fera quand même l'expérience du temps, lequel demeure observable empiriquement par le simple processus de décomposition, de fragmentation et de corruption de la matière – ce qui ne serait théoriquement pas le cas dans le modèle aristotélicien. Le temps suit son cours : imperturbable, il *s'écoule* et demeure *mesurable*. Ce n'est qu'au niveau des quantons subatomiques, c'est-à-dire, dans le monde infiniment petit de la physique quantique, que le temps cesse son action conformément au principe de Heisenberg¹ et à l'expérience de Genève de 2002 sur l'invalidité de l'intrication².

1. Le principe d'Heisenberg stipule qu'« on ne peut connaître simultanément la position et la vitesse d'une particule quantique [...], [puisque] ces dernières [i.e. les particules quantiques] ne possèdent jamais ces deux attributs simultanément. Plus précisément, la représentation formelle que la physique se fait des particules ne leur attribue jamais ces deux caractéristiques *à la fois*. Pris ensemble, c'est-à-dire affectés *au même moment* à un objet donné, ces deux concepts n'ont plus de sens. Quant à la notion de trajectoire, définie comme la juxtaposition à tout instant d'une vitesse et d'une position, elle n'a plus de sens non plus » (Klein, 2004, p. 55-56). Ces deux caractéristiques sont ainsi tributaires de la méthode analytique employée, à savoir la *mesure instrumentale de la position* ou la *mesure instrumentale de la vitesse* – mais jamais les deux à la fois.
2. À propos de l'expérience de Genève, se référer à la série d'articles d'Hervé Poirier, « L'expérience qui nie le temps » et « Et s'il y avait deux mondes ? », dans *Science et Vie*, n° 1024, janvier 2003, p. 36-47. Par ailleurs, Étienne Klein, physicien et docteur en philosophie des sciences, dans son commentaire de l'expérience de Genève de 2002, affirme : « Si l'on prend cette théorie [la physique quantique] au pied de la lettre, l'"intrication" entre deux particules ne peut pas être décrite comme un phénomène strictement causal : on ne peut pas dire qu'une particule est à un certain endroit, la seconde à une autre, et qu'un signal se propage entre les deux. Le système doit être pensé comme un tout, sans qu'on puisse parler séparément des particules qui le constituent. » (Poirier et Klein, janvier 2003, p. 48.)

Si, au niveau des quantons, le temps cesse son action, il ne devient mesurable, au sens où son action se fait ressentir par le renouvellement incessant du présent, que lorsque la matière se complexifie davantage et pénètre dans le domaine macroscopique de la physique relativiste, puisque l'accumulation d'une grande quantité d'éléments quantiques force l'utilisation des statistiques et, nécessairement, des probabilités pour la résolution des problèmes de l'ordre de grandeur macroscopique. Cette intervention des statistiques et des probabilités fait d'ailleurs dire à Antoine Suarez, le physicien à l'origine de l'expérience de Genève, que « [p]our décrire l'évolution d'un système quantique dans le temps, il faut passer par les probabilités [...]. Ce temps n'a aucun sens dans le monde classique, au niveau statistique. C'est la marque de la finitude de notre capacité » (Antoine Suarez cité par Poirier, 2003, p. 47). Cette finitude de notre capacité provient justement de l'inaptitude humaine à traiter la multitude d'informations individuelles provenant des quantons formant la matière nous environnant. Le temps ne peut être mesuré, par extension, que de façon subjective, puisque les probabilités font intervenir, au niveau macroscopique, une variable au sein même de la dimension temporelle. Malgré l'intervention de la matière et de l'apparente objectivité de la physique moderne, le temps, paradoxalement, contient ainsi une variable de subjectivité.

Il serait toutefois inexact de réaffirmer la primauté de l'esprit sur la matière au sein du couple conceptuel, puisque, pour définir le temps en physique *et* relativiste *et* quantique, la matière nécessite une part d'objectivité *et* de subjectivité. Il est alors essentiel de conclure que les deux approches, objective et subjective, sont en interrelation. Cette interrelation de nature aporétique entre subjectivité de l'esprit et objectivité de la matière constitue étrangement le fondement de la conclusion que tire Ricœur de son analyse phénoménologique des aporétiques du temps augustinien et aristotélien, et ce, malgré une approche minée par l'inexactitude de l'assise des réflexions d'Augustin³ et d'Aristote⁴. Pour Ricœur, il est crucial de concilier l'approche psychologique augustiniennne et l'approche cosmologique aristotéliennne afin d'obtenir une dialectique de l'aporétique du temps qui soit valable – d'où le paradoxe de sa négation première de la conscience subjective du temps historique.

2. Médiation entre connaissance historique et configuration narrative

Parallèlement aux différentes coupures épistémologiques, Ricœur identifie trois modalités de la reconstruction de la *médiation* entre la connaissance historique et l'opération de configuration narrative, modalités qui suivent l'identification des trois coupures épistémologiques énoncées précédemment :

3. Puisque Augustin rejette le nombre dans sa réflexion temporelle et, par conséquent, les statistiques et les probabilités – ce que l'on ne peut pas lui reprocher, l'homme ayant vécu quinze siècles avant l'élaboration de la théorie des probabilités !
4. Vu que la conceptualisation physique de la matière d'Aristote repose, comme on l'a vu, sur le constat erroné du mouvement.

2.1 autonomie des procédures explicatives; **2.2** autonomie des entités de référence; **2.3** autonomie du *temps* – ou plutôt *des temps* – de l'histoire.

2.1 Autonomie des procédures explicatives

La plus importante forme de procédure explicative du temps historique provient, comme Ricœur l'affirme, de la *causalité* : « [...] l'imputation causale singulière ne constitue pas une explication parmi d'autres, mais le *nexus de toute explication en histoire*. » (Ricœur, 1983, p. 320. Je souligne.) Ricœur a ici tout à fait raison. En effet, il explique que « [p]ar son caractère probabiliste, l'explication causale incorpore au passé l'imprévisibilité qui est la marque du futur et introduit dans la rétrospection l'incertitude de l'événement » (*ibid.*, p. 332). Puisque l'écoulement temporel efface progressivement les vestiges des présents-devenus-passés, seule l'explication causale peut opérer la reconstruction du *ce qui a été*, puisque l'événement passé, pour être reconstruit, nécessite la compréhension des événements causals passés ayant mené à l'événement passé en reconstruction.

Ricœur met par ailleurs en relief, toujours en ce qui a trait à la causalité, l'importance, pour la démarche historique, que prennent les *uchronies* lorsque considérées en tant que fictions fondées sur des trames temporelles *autres*, de l'ordre du possible, même si elles sont imaginaires⁵. Comme l'explique Ricœur, le changement d'un événement historique permet de contre-vérifier, par le truchement de l'imaginaire, l'importance d'un événement donné dans l'histoire extradiégétique de la ligne spatio-temporelle en cours. La narrativité de l'uchronie devient ici un procédé mis au service de l'historicité dont la fonction est d'expérimenter les possibles en fonction des probabilités et ce afin de vérifier l'importance accordée à certains événements historiques relevant de l'historiographie, permettant ainsi à l'historien de « poser le jugement d'imputation causale qui décide de la signification historique dudit événement » (*ibid.*, p. 325). Ricœur cite d'ailleurs Raymond Aron, auteur de *Introduction à la philosophie de l'histoire*, à ce sujet : « Tout historien, pour expliquer ce qui a été, se demande ce qui aurait pu être. » (*Ibid.*, p. 324.) Cette introduction d'un élément imaginaire au sein même d'une procédure explicative qui sert d'outil méthodologique est d'une importance fondamentale pour le propos de Ricœur : « C'est cette construction imaginaire probabiliste qui offre une double affinité, d'une part avec la mise en intrigue, qui est elle aussi une construction de l'imaginaire probable, d'autre part avec l'explication selon des lois. » (*Ibid.* p. 324) Il convient cependant de

5. Cette importance de l'uchronie, Ricœur l'emprunte à Max Weber, lequel l'emprunte lui-même à von Kries : « [...] la théorie de la "possibilité objective" que Max Weber emprunte au physiologiste von Kries [...] vise essentiellement à élever les constructions irréelles au rang du jugement de possibilité objective qui affecte les divers facteurs de causalité d'un indice de *probabilité relative*. » (Ricœur, 1983, p. 327.) Par rapport à la probabilité, Ricœur ajoute également, et avec justesse, que « [l]es possibles sont des relations causales irréelles que nous avons construites par la pensée, et que l'objectivité des "chances" appartient au jugement de possibilité » (*ibid.*, p. 328).

mettre un bémol sur la conception de la causalité selon Ricœur puisque malgré la mention rapide du motif nomologique des probabilités, le philosophe omet l'importance qu'ont, pour la causalité, les probabilités lorsque prises dans leurs acceptions statistique *et* physique. Seule la théorie des cônes de lumières de la relativité générale peut permettre de cerner le phénomène de la causalité avec précision et exactitude.

Avant de poursuivre, il importe de rappeler que rien, en relativité générale, ne pourra jamais atteindre la vitesse de la lumière et que celle-ci ne peut, en conséquence, être dépassée⁶ – alors que sa vitesse est une constante mesurable précisément (300 000 km/s). Dès lors, « [i]l s'ensuit que si un éclair de lumière est émis à un instant particulier en un point particulier de l'espace, au fur et à mesure que le temps s'écoulera, cet éclair grandira comme une sphère de lumière dont la grandeur et la position seront indépendantes de la vitesse de la source. » (Hawking, 1989, p. 47-48.) Un bon moyen d'illustrer un tel phénomène est de le comparer aux rides créées par une pierre jetée dans un étang. En transposant ces rides sur un axe temporel vertical en fonction de leur grosseur dans l'espace, on obtient une superposition des rides qui prend alors l'apparence d'un cône dont le sommet correspond au temps zéro du point d'impact du caillou sur la surface de l'étang (voir le schéma 1 en annexe A) :

De façon similaire, la lumière issue d'un événement forme un cône à trois dimensions dans l'espace-temps à quatre dimensions. Ce cône est appelé « cône de lumière future » de l'événement. De la même manière, nous pouvons dessiner un autre cône, appelé le « cône de lumière passée », qui est l'ensemble des événements d'où un éclair lumineux peut atteindre l'événement en question. (*Ibid.*, p. 48.)

Cette dernière affirmation, tirée de l'ouvrage de Stephen W. Hawking *Une Brève Histoire du temps*, est illustrée par le schéma 2 en annexe A. Le titulaire de la chaire lucasienne de l'Université de Cambridge définit également les diverses régions du schéma obtenu :

Le « futur absolu » de l'événement est la région intérieure du cône de lumière future de P. C'est l'ensemble de tous les événements qui peuvent être influencés par ce qui arrive en P. Les événements hors du cône de lumière de P ne peuvent être atteints que par les signaux venant de P parce que rien ne peut voyager plus vite que la lumière. Donc, ils ne peuvent pas

6. En fonction de l'équivalence entre la masse et l'énergie, selon l'équation d'Einstein $E=mc^2$ où E correspond à l'énergie, m à la masse et c à la vitesse de la lumière, « l'énergie qu'un objet possède en raison de son mouvement augmentera sa masse et, par conséquent, il lui deviendra encore plus difficile d'augmenter sa vitesse. Cet effet n'est réellement significatif que pour les objets se déplaçant à des vitesses proches de celle de la lumière. [...] Il ne pourra en fait jamais atteindre la vitesse de la lumière, parce que, alors sa masse devrait être infinie, et qu'en raison de l'équivalence entre la masse et son énergie, cela lui demanderait une quantité infinie d'énergie pour y arriver. C'est ainsi que tout objet normal en est à tout jamais réduit par la relativité à se mouvoir à des vitesses inférieures à celles de la lumière. Seule la lumière, ou d'autres phénomènes dénués de masse intrinsèque, peuvent l'atteindre » (Hawking, 1989, p. 43).

être affectés par ce qui arrive en P. Le « passé absolu » de P est la région à l'intérieur du cône de lumière passée. C'est l'ensemble de tous les événements d'où les signaux voyageant à la vitesse de la lumière ou presque peuvent atteindre P. C'est donc l'ensemble des événements qui peuvent affecter ce qui arrive en P. *Si l'on connaît ce qui arrive à tout instant particulier partout dans la région de l'espace qui s'étend à l'intérieur du cône de lumière passée de P, on peut prédire ce qui arrivera en P.* « L'ailleurs » est la région de l'espace-temps qui ne s'étend dans aucun des cônes de lumière – passée ou future – de P. Les événements dans « l'ailleurs » ne peuvent affecter les événements en P, ni en être affectés. (*Ibid.*, p. 48-49. Je souligne.)

Il devient possible, dans ces conditions et en se limitant à la relativité restreinte – c'est-à-dire, en ne prenant pas en compte la gravitation – de construire un cône de lumière pour chaque événement se produisant dans l'espace-temps. La causalité fonctionne dès lors selon le principe de la théorie du Chaos (mieux désignée sous son vocable d'*instabilité dynamique d'un système*) : au sein d'un système fermé, le second principe de la loi de la Thermodynamique « pose que dans tout système clos, le désordre, ou l'entropie, croît toujours avec le temps » (*ibid.*, p. 187). Conséquemment, la probabilité qu'un événement B survienne dans le futur d'un événement A est fonction de la somme des erreurs relatives (qui augmente de façon exponentielle) provenant de tous les événements pouvant influencer l'événement A à l'intérieur de son futur absolu, lequel s'étend sur un temps fixe t à venir. Autrement dit, l'événement B, situé dans le futur absolu de A, ne deviendra l'à venir de A qu'en fonction des probabilités. Il en va de même pour le cône de lumière passée. Un événement B situé dans le passé absolu d'un événement A ne pourra affecter l'événement A qu'en fonction des probabilités. Plus l'événement B se situe dans un passé rapproché de l'événement A (plus il se trouve dans la section rapprochée du cône de lumière passée), plus il est probable que l'événement B affectera *directement* la façon dont l'événement A se produira.

2.2 Autonomie des entités de référence

2.2.1 Définition des entités

Avant d'élaborer sur les entités de référence, il est nécessaire de prendre en compte la définition toute particulière que leur confère Ricœur :

L'histoire [...] reste historique dans la mesure où tous ses objets renvoient à des *entités de premier ordre* – peuples, nations, civilisations [...]. Ces entités de premier ordre servent d'*objet transitionnel* entre tous les artefacts produits par l'historiographie et les personnages d'un récit possible. Elles constituent des *quasi-personnages*, susceptibles de guider le renvoi intentionnel du niveau de l'histoire-science au niveau du récit et, à travers celui-ci, aux agents de l'action effective. (Ricœur, 1983, p. 321.)

Partant de cette définition, Ricœur, en recherchant l'intelligibilité phénoménologique propre à la hiérarchisation des niveaux du discours au sein de l'intentionnalité de la connaissance historique, identifie trois cheminements permettant la mise en relief de l'autonomisation de ces entités : **2.2.2** personnages du récit; **2.2.3** mise en intrigue; dialectique temporelle du récit – ce dernier point étant complètement amalgamé par Ricœur avec l'autonomie des temps de l'histoire (soit la section **2.3**), il ne sera pas développé dans la présente étude.

2.2.2 Personnages du récit

Ricœur postule que l'histoire renvoie les sentiments et les actions des individus dans le contexte social dont ces individus font partie. La société, dans ce contexte, se comporte en histoire comme une sorte de *grand personnage* au sens hégélien du terme, et c'est pourquoi Ricœur lui accorde le statut de *quasi-personnage*, puisque le personnage d'un récit n'est pas forcément obligé d'être un individu. La société, en tant que quasi-personnage qui sert de *relais* entre différentes entités au plan de la configuration narrative, peut ainsi se voir attribuer « certains cours d'actions et la responsabilité historique [...] de certains résultats » (*ibid.*, p. 351).

Ricœur observe toutefois deux distinctions majeures au sein de l'ordre sociétal en historiographie, distinctions qu'il nomme l'« *histoire générale* » et les « *histoires spéciales* », termes empruntés à Maurice Mandelbaum dans *The Anatomy of Historical Knowledge* :

L'histoire générale a pour thème des sociétés particulières, telles que peuples et nations, dont l'existence est *continue*. Les histoires spéciales ont, elles, pour thème des aspects *abstraites* de la culture, tels que la technologie, l'art, la science, la religion, qui, faute d'une existence continue propre, ne sont reliés entre eux que par l'initiative de l'historien responsable de la définition de ce qui compte comme art, comme science, comme religion, etc. (*Ibid.*, p. 343.)

Aux entités de premier ordre correspondent l'histoire générale et aux entités de deuxième ordre les histoires spéciales. Quant aux entités de troisième ordre, elles correspondent aux désignations de périodes précises intégrant « les thèmes, les procédures et les résultats des histoires spéciales » (*ibid.* p. 343), comme par exemple l'Antiquité classique ou la Renaissance.

Il convient de noter, au passage, le préjugé négatif que Ricœur a envers les histoires spéciales. Selon Ricœur, l'histoire spéciale « n'a pas de signification en elle-même, mais seulement par référence aux entités continuellement existantes qui sont les *porteurs* de cette fonction » (*ibid.*, p. 359), c'est-à-dire les entités de premier ordre. Ricœur affirme ici que les histoires (spéciales) de la technologie, des sciences, des arts, des religions, de la littérature, etc. *n'ont pas de valeur heuristique en soi*, puisqu'elles ne font sens qu'en

fonction des entités sociétales dont elles sont issues. Si l'on suit ce raisonnement, une histoire n'a de valeur heuristique que si elle se trouve circonscrite par une société donnée – généralisation qui semble un peu absurde dans le cas, par exemple, de l'histoire chronologique des sciences.

2.2.3 Mise en intrigue

Considérant que Paul Veyne, dont Ricœur paraphrase la pensée, « définit à peu près l'intrigue [en ces termes] : la conjonction des buts, des causes et des hasards » (*ibid.*, p. 339), Ricœur définit une *quasi-intrigue* comme une explication *causale* historique indirecte à la structure du récit et analogue à celle d'un *princeps*, c'est-à-dire résultant d'une décision individuelle. Puisque la société forme toutefois un tout hétérogène constitué d'éléments disparates, le pluralisme des entités et des intrigues de cette hétérogénéité permet à Ricœur de nuancer avec justesse sa définition de la causalité, en tant que ce n'est pas *un seul* événement qui *produit* un effet, mais *un ensemble* d'événements qui *participent conjointement* à l'effet.

À partir de cet ensemble d'événements constituant la quasi-intrigue, Ricœur en vient à rejeter *à tort* le déterminisme. Il suppose en effet qu'« [i]l faudrait pouvoir considérer l'univers entier comme un unique système pour identifier l'idée de détermination causale à celle du déterminisme. » (*Ibid.*, p. 354.) Et le philosophe, qui semble effrayé à l'idée que chacune de ses actions, prise en tant que probabilité, soit influencée, voire conditionnée par la somme totale de tous les événements s'étant produits à l'intérieur de son cône de lumière passée, ne s'arrête pas là – il s'empresse en effet de conclure : « [...] la nécessité causale est conditionnelle et n'implique aucune croyance au déterminisme. » (*Ibid.*, p. 355.) Pourtant, comme il a été mentionné dans la section 2.1, la théorie du Chaos et les cônes de lumière future et passée s'appliquent dans *tout l'univers*, puisque ces théories, qui font figure de lois et, conséquemment, d'un argument nomologique et physique implacable, nous enseignent l'*opposé* de l'affirmation de Ricœur et ce justement à *cause* de l'apport des probabilités⁷. Un ensemble d'événements produisant un effet ne pose pas la mort du déterminisme, bien au contraire : il le réaffirme.

2.3 Autonomie *des temps* de l'histoire

Lorsque Ricœur s'attaque à l'autonomie des temps de l'histoire, il cherche à montrer que, d'une part, en ce qui a trait au *destin de l'événement historique*, l'écart entre le temps historique et le temps du récit s'agrandit et, d'autre part, que le temps historique renvoie paradoxalement au temps de l'action, et ce à travers le temps du récit. Il y a, en conséquence, la nécessité d'un *relais* entre le temps construit par l'historien et la temporalité propre au

7. Rappel : « Si l'on connaît ce qui arrive à tout instant particulier partout dans la région de l'espace qui s'étend à l'intérieur du cône de lumière passée de P, on peut prédire ce qui arrivera en P. » (Hawking, 1989, p. 48-49.)

récit. Ce relais, c'est précisément l'*événement*, puisque les événements historiques, selon la thèse de Ricœur issue de sa lecture de Braudel, « ne diffèrent pas radicalement des événements encadrés par une intrigue » (*ibid.*, p. 365). L'événement, en ce sens, contribue à la progression de l'intrigue puisque « l'intrigue, pour être virtuelle, n'en est pas moins agissante » (*ibid.*, p. 381). En accordant un statut d'équivalence entre l'événement-mis-en-intrigue et l'événement historique, Ricœur réunit le temps historique et le temps du récit. Ce principe d'unité permet un déplacement vers l'événement dramatique dont dérive l'histoire de longue durée, laquelle correspond en tous points au temps long de l'école des Annales.

Ce temps long constitue la pierre d'angle derridienne de l'unité événementielle. En effet, l'édifice de l'unicité du temps du récit et du temps historique repose sur la présupposition que l'événement doit nécessairement avoir une répercussion dans la longue durée – ce qui place Ricœur en face d'un obstacle majeur :

[...] la remarque risque de remettre en question le bel agencement des trois parties : la mort révèle un destin individuel qui ne s'inscrit pas exactement dans la trame d'une explication dont les mesures ne sont pas celles du temps mortel. Et sans la mort qui tranche un tel destin, saurions-nous encore que l'histoire est celle des hommes ? (*Ibid.*, p. 376.)

Assurément, la mort est un événement à l'échelle humaine – c'est-à-dire, à l'échelle individuelle, celle du temps très court. Ricœur est conscient de cette possible aporie événementielle que constitue pour la structure de son raisonnement la mort d'un être. C'est dans cette optique que Ricœur se sent forcé d'apporter une précision – éminemment litigieuse – à ce qu'il définit comme étant un « événement » :

L'événement, pour nous, n'est pas nécessairement bref et nerveux à la façon d'une explosion. Il est une *variable* de l'intrigue. À ce titre, il n'appartient pas seulement au troisième niveau [des entités], mais à tous, avec des fonctions diverses. [...] [S]implement, l'événement [...] perd [au deuxième et au premier niveau] son caractère explosif, pour revêtir celui de symptôme ou de témoignage. (*Ibid.*, p. 383.)

Cette précision effectuée, Ricœur s'emploie à démontrer, à travers plusieurs exemples d'historiens, sa démarche historique qui passe par une *dramatisation* des structures idéologiques « par la construction d'une *quasi-intrigue* comportant commencement, milieu et fin » (*ibid.*, p. 386). Cette prépondérance de la quasi-intrigue l'amène d'ailleurs à poser le concept de *quasi-événement*. Ricœur le définit en tant que « l'extension de la notion d'événement, au-delà du temps court et bref, [et qui] reste corrélatrice à l'extension semblable des notions d'intrigue et de personnage [...], [c'est-à-dire] une quasi-intrigue et des quasi-personnages » (*ibid.*, p. 395), comme élément central

dialectique de cette dramatisation des structures idéologiques : « C'est tout ce que je voulais démontrer : les *quasi-événements* qui marquent les périodes critiques des systèmes idéologiques *s'encadrent dans des quasi-intrigues*, qui assurent leur statut narratif. » (*Ibid.*, p. 391.)

3. La preuve documentaire, un témoin du réel

Puisque le quasi-événement prend un caractère « de symptôme ou de témoignage » (*ibid.*, p. 383), l'historien, lorsqu'il se fait chercheur du passé, est mis dans une position de *juge*, conformément à l'autonomisation de l'explication historique. Ricœur explique d'ailleurs que l'historien cherche « des "garants", au premier rang desquels vient la preuve documentaire » (*ibid.*, p. 311). Une étude de la temporalité historique chez Ricœur s'avérerait, en conséquence, incomplète sans l'inclusion de l'analyse qu'il effectue de l'aspect *empirique* de la preuve documentaire – laquelle doit être prise comme un *témoignage* nécessaire à la mission de chercheur du passé inhérente à la profession d'historien. La preuve documentaire, en tant que lien avec un passé *ayant été*, inscrit de prime abord la narrativité du récit historique dans une relation à la réalité semblable à l'effet de réel du récit de fiction.

Effectivement, « les constructions de l'historien ont l'ambition d'être des *reconstructions* plus ou moins approchées de ce qui un jour fut "réel" » (Ricœur, 1985, p. 183). Seule la preuve documentaire peut permettre le retour au présent d'une image virtuelle de l'*ayant été*; autrement dit, une mémoire fonctionnant comme un *relais* entre le passé historique et le présent subjectif. Ricœur distingue trois formes de preuves documentaires : A) l'archive; B) le document; C) la trace. Toutefois, seule la trace nous intéresse réellement pour la présente analyse.

3.1 La trace

Si la fonction du document est « de renseigner sur le passé et d'élargir la base de la mémoire collective » (*ibid.*, p. 217), son véritable intérêt pour la mémoire collective provient de « la *signifiance* attachée à la trace. Si les archives peuvent être dites instituées, et les documents collectés et conservés, c'est sous la pré-supposition que le passé a *laissé* une trace, érigée par monuments et documents en témoin du passé » (*ibid.*, p. 217). Les êtres humains, par leur nature mortelle, sont éphémères. Leurs œuvres, par leur nature chosique, ont par contre la possibilité de s'inscrire dans la longue durée. Cependant, « ce caractère *chosique* [...] introduit une relation de cause à effet entre la chose marquante et la chose marquée. La trace combine ainsi un rapport de *signifiance* [...] et un rapport de causalité [...]. *La trace est un effet-signe.* » (*Ibid.*, p. 219.) La trace, lorsque conservée dans le temps du calendrier, devient également un document *daté* qui déplace alors son rapport phénoménologique de l'historial vers l'intra-temporel, au sens où « suivre

la trace est une manière de *compter avec* le temps » (*ibid.*, p. 225). Malgré le strict rapport d'usage qu'en fait l'historien, la trace est ainsi, pour le philosophe, une forme de refiguration du temps par son opération de « recouvrement de l'existential et de l'empirique » (*ibid.*, p. 227), qui provient de sa signification même, puisque, pour reprendre la formulation qu'emprunte Ricœur à Emmanuel Lévinas, « *la trace signifie sans faire apparaître* » (*ibid.*, p. 227) – en d'autres termes, la trace permet la *caractérisation* du passé en tant qu'ayant été *sans jamais* le révéler *empiriquement*.

4. Vérité subjective et interrelations récit fictif / récit historique

Malgré l'unification provenant du quasi-événement, Ricœur souligne qu'« [u]n *écart subsiste* entre l'explication narrative et l'explication historique, qui est la *recherche elle-même*. Cet écart exclut que l'on tienne [...] l'histoire pour une espèce du genre "story" » (Ricœur, 1983, p. 318). Cette affirmation du philosophe semble, curieusement, faire fi de l'écoulement temporel : en effet, les traces qui subsistent de l'oubli, de l'effacement perpétuel du passé, font figure d'un puzzle où il manquerait des pièces en nombre proportionnel à l'éloignement temporel de l'époque constituant l'objet d'étude historique. Les projections de l'historien, qui agissent comme une forme de « remplissage », s'apparentent alors à une sorte de quasi-fiction qui rapproche l'histoire du récit de fiction, du « story ». Ricœur semble néanmoins observer, derrière l'antagonisme véracité de l'histoire / virtualité de la fiction, toute la dialectique de la subjectivité du concept de vérité :

[...] *l'ambition de vérité*, par laquelle l'histoire [...] prétend au titre de « récit véridique » ne revêt toute sa signification que quand on peut l'opposer à la suspension délibérée de l'alternative entre vrai et faux, caractéristique du récit de fiction. Je ne nie pas que cette opposition, entre récit « vrai » et récit « mi-vrai, mi-faux », repose sur un critère naïf de vérité. (*Ibid.*, p. 397-398.)

Cette dialectique de la vérité subjective que Ricœur perçoit lui permet ainsi de jeter un autre pont entre histoire et fiction qui, toutefois, se trouve occulté derrière sa critique des thèses narrativistes, elles-mêmes étant occultées par son analyse de l'aporétique de la temporalité, ce que lui reproche d'ailleurs Jean-François Hamel⁸. Ce dernier, à travers cette critique, en profite également pour construire un ultime pont entre récit historique et récit de fiction à travers le concept d'historicité, que Ricœur semble avoir évacué, et qui agit comme une interrelation entre la temporalité et la narrativité – lesquelles ont chacune leurs échos dans le récit historique *et* le récit de fiction :

8. Jean-François Hamel étant d'ailleurs on ne peut plus clair : « [...] l'aporétique de la temporalité voile chez Ricœur l'aporétique de la narrativité. » (Hamel, 2006, p. 224.)

[...] l'histoire des arts du récit résulte de l'imbrication de l'*historicité de la temporalité* et de l'*historicité de la narrativité* dont rend compte leur aporétique respective. *Chaque expérience du temps reçoit sa forme*, avant même d'être racontée, *par les récits antérieurs* qui en constituent pour ainsi dire la condition de possibilité; et chaque récit porte au langage une expérience temporelle selon des modalités qui entrent en tension plus ou moins grande avec les récits qui au même momentaturent les discours et la mémoire d'une collectivité. C'est dans cette tension toujours irrésolue, jamais apaisée que naissent les métamorphoses historiques du récit. (*Ibid.*, p. 222. Je souligne.)

Conclusion

À partir de ces quatre liens à caractère interrelationnel exposés dans cette étude, soit, dans l'ordre : A) la notion de quasi-intrigue qui découle des quasi-personnages et des quasi-événements; B) le relais *virtuel* de la preuve documentaire entre le présent et le passé ayant été; C) la dialectique de la vérité subjective; D) l'imbrication de l'historicité de la temporalité et de l'historicité de la narrativité – ce dernier point n'étant cependant pas de Ricœur lui-même –, il est dès lors possible d'affirmer, comme Ricœur le fait, que les deux types de récits, soit le récit de fiction et, spécifiquement, le récit historique, effectuent des emprunts l'un envers l'autre, se plaçant dans une interrelation où le récit de fiction opère un déplacement vers le récit historique alors qu'inversement, le récit historique exécute un déplacement vers le récit de fiction :

Ces emprunts consist[ent] en ceci que l'intentionnalité historique ne s'effectue qu'en incorporant à sa visée les ressources de fictionalisation relevant de l'imaginaire narratif, tandis que l'intentionnalité du récit de fiction ne produit ses effets de détection et de transformation de l'agir et du pâtir qu'en assumant symétriquement les ressources d'historicisation que lui offrent les tentatives de reconstruction du passé effectif. De ces échanges intimes entre historicisation du récit de fiction et fictionalisation du récit historique, naît ce qu'on appelle le temps humain, et qui n'est autre que le temps raconté. (Ricœur, 1985, p. 185.)

Cette justesse inhérente au fondement *général* de la réflexion de Paul Ricœur n'empêche pas, comme on l'a vu, que certains passages, voire certaines sections entières, peuvent, et doivent, être critiqués pour leur inexactitude et/ou leur imprécision. Dans l'ensemble, cet hermétique et volumineux essai demeure un raisonnement temporel riche et incontournable. Mais puisque les avancées de la physique permettent un renouveau phénoménologique en ce qui a trait à la conceptualisation du temps, en fait de l'*espace-temps*, cette confrontation à travers une relecture demeurerait pertinente, voire nécessaire.

Il est cependant un élément que cette étude a volontairement occulté, faute, ironiquement, d'espace et de temps et qui est l'assise de la critique de Jean-François Hamel envers Ricœur. Au reste, cette confrontation ne saurait être entière sans un survol de cette critique acerbe, qui pourrait certes constituer une étude à part entière. Aussi, Hamel pose que la principale tare de la réflexion de Ricœur porte sur la propension de ce dernier à mettre l'accent sur l'importance de la tradition, prise en tant que continuité du modèle aristotélicien de la mise en intrigue et justement cautionnée par l'importance de la *tradition* dans les arts du récit⁹. Cette position tenue par Paul Ricœur, certainement polémique¹⁰ et qui rappelle bizarrement celle des Anciens au cours des débats enflammés les opposant aux Modernes, lui est imposée par la fondation de sa propre réflexion, la pierre d'angle de l'édifice de l'unité événementielle de l'intrigue : le temps long. Le temps long qui unifie l'événement à l'intrigue et l'intrigue aux entités de référence. Le temps long qui permet aux preuves documentaires de laisser une trace. Le temps long duquel émerge la tradition dont la puissance de concordance devient identique à celle de la narrativité, niant ainsi toute valeur de rupture révolutionnaire aux extravagances formelles de la modernité¹¹. Il convient ainsi de laisser le dernier mot de cette confrontation à Jean-François Hamel : « On en arrive ainsi à nier le temps de la génération et de la corruption, celui-ci étant toujours déjà soumis à la concordance d'une tradition ayant valeur de fondement ontologique.¹² » (Hamel, 2006, p. 219.)

9. Comme le souligne Jean-François Hamel : « C'est alors que Ricœur fait appel à la notion de tradition. Les arts du récit en Occident perpétueraient le modèle aristotélicien de la mise en intrigue par leur appartenance à une tradition où la sédimentation des modes de mise en intrigue l'emporterait en dernière analyse sur l'innovation et la différenciation. » (Hamel, 2006, p. 217.)

10. Polémique, puisque « la tradition occidentale des arts du récit se maintiendrait dès lors malgré les ruptures qui la remettent en cause et se perpétuerait par une nécessité interne face à laquelle les *discontinuités n'ont valeur que d'accidents* » (Hamel, 2006, p. 218. Je souligne).

11. Ainsi que l'expose Jean-François Hamel : « Autrement dit, la puissance de concordance de la narrativité est identique à la puissance de concordance de la tradition. Par conséquent, les poétiques de la modernité ne peuvent qu'effectuer une réparation du déchirement de l'expérience temporelle puisque la tradition dont elles émergent et qui les récupèrent les y contraignent. En clair, la tradition est l'instance narrative par laquelle Ricœur en arrive paradoxalement à substantier les arts du récit. » (Hamel, 2006, p. 218.)

12. Ajoutons également, en guise de parenthèse, que cette prépondérance de la tradition dans l'essai de Ricœur vient paradoxalement s'opposer à l'aporétique du temps aristotélicienne, puisque la tradition inscrit le temps dans une conception cyclique de l'éternel retour de l'*ayant été*, alors que l'aporétique du temps d'Aristote suppose une vectorialité propre au mouvement de l'instant nombrable aristotélicien, puisque tout mouvement ne peut être réversible dans le même laps de temps donné – c'est-à-dire que la réversibilité du mouvement s'effectuera *ultérieurement* au mouvement premier.

Annexe A

Schémas

Schéma 1

Pierre frappant la surface de l'eau
(espace occupé par les rides en fonction du temps)

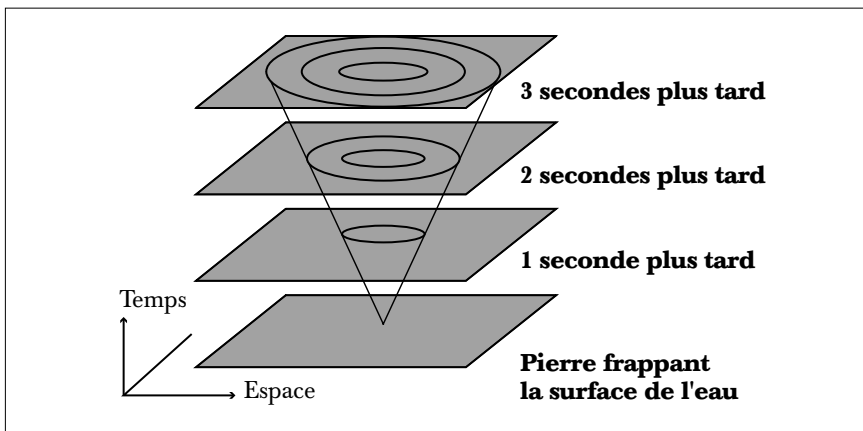
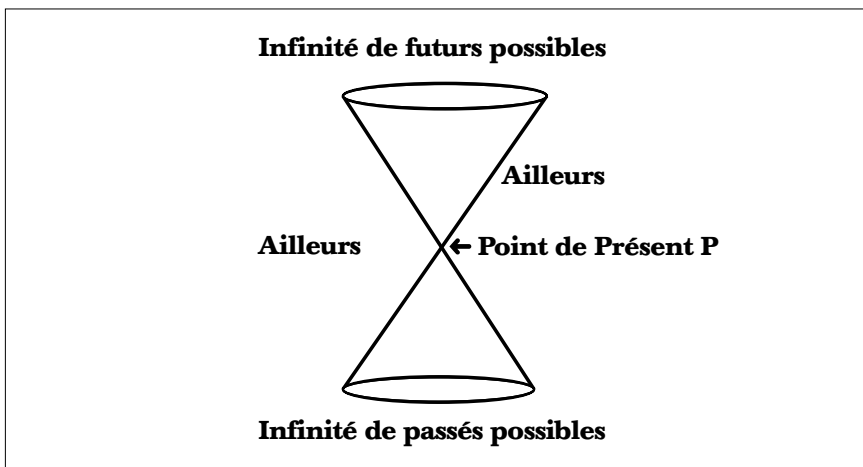


Schéma 2

Cône de lumière future et cône de lumière passée
(selon la relativité générale)



Bibliographie

HAMEL, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Coll. « Paradoxe », Paris : Éditions de Minuit, 234 p.

HAWKING, Stephen W. 1989. *Une Brève Histoire du temps. Du big bang aux trous noirs*. Coll. « Champs », Paris : Flammarion, 247 p.

KLEIN, Étienne. 2004. *Petit Voyage dans le monde des quanta*. Coll. « Champs », Paris : Flammarion, 205 p.

POIRIER, Hervé. 2003 « L'expérience qui nie le temps ». In *Science et Vie*, n° 1024, janvier, p. 36-43.

———. 2003. « Et s'il y avait deux mondes ? ». In *Science et Vie*, n° 1024, janvier, p. 44-47.

POIRIER, Hervé et Étienne KLEIN. 2003. « La notion de temps sur la sellette ». In *Science et Vie*, n° 1024, janvier, p. 48-50.

RICŒUR, Paul. 1983. *Temps et récit. T. 1. L'intrigue et le récit historique*. Coll. « Points essais », Paris : Seuil, 404 p.

———. 1985. *Temps et récit. T. 3. Le temps raconté*. Coll. « Points essais », Paris : Seuil, 533 p.

L'éclatement du schème sensori-moteur

| dans le roman *La Route des Flandres* de Claude Simon

La vie de Claude Simon a été profondément marquée par les conflits qui ont secoué l'Europe au xx^e siècle. Son père est mort au cours de la Première Guerre mondiale, il participa lui-même à la guerre civile d'Espagne et fut fait prisonnier durant la Seconde Guerre. L'expérience de Claude Simon le conduisit à éprouver une aversion pour l'Histoire, celle avec un grand H, « que l'on pourrait appeler le vacuum-cleaner ou plutôt le tout-à-l'égout de l'intelligence » (Simon, 1960, p. 176). Selon lui, la version des faits que l'on apprend dans les manuels scolaires permet aux bourreaux de se donner bonne conscience (*ibid.*, p. 176), mais elle ne colle aucunement à la réalité de la guerre telle que vécue au front, sous les bombes et les balles. De plus, son œuvre témoigne de l'impossibilité de raconter les faits d'une manière linéaire et causale; on ne peut communiquer le fond d'une expérience comme celle de la guerre, c'est-à-dire le froid et la faim, la peur et l'épuisement physique, la saleté et la mort, en reproduisant l'enchaînement des faits et en obéissant aux règles

conventionnelles de la langue. Cette intuition le porta tout au long de sa production littéraire. Vingt ans après *La Route des Flandres*, dans *Les Géorgiques*, Simon décrit un jeune homme qui espère exorciser son *shell-shock* par l'écriture de ses souvenirs de guerre :

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord, le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier les obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet. (Simon, 1981, p. 310.)

Pourtant, ce genre d'entreprise est voué à la faillite, car la forme du récit doit épouser le contenu de l'expérience pour arriver à l'exprimer. Le génie de Simon est justement d'avoir su créer une forme nouvelle, capable de contenir l'expérience vécue par le protagoniste de l'histoire. À travers l'histoire de l'Europe, de la Révolution française à la Seconde Guerre mondiale, en passant par les campagnes napoléoniennes et la guerre civile espagnole, le narrateur juxtapose les événements sans respecter l'ordre chronologique ou grammatical; il associe les souvenirs, les impressions personnelles, soulignant ainsi la fracture entre la petite et la grande histoire, et isolant le sens, non pas de l'Histoire, mais celui d'une vie.

Dans le présent article, nous tenterons de comprendre quels sont les événements historiques qui ont mené à ce changement radical en ce qui concerne l'écriture de l'Histoire, et pourquoi Simon, comme d'autres créateurs de son époque, a délaissé l'ordre chronologique des événements pour organiser le récit de manière à se concentrer sur les contenus d'expérience. Dans ce dessein, nous devrons débiter par un détour du côté des théories cinématographiques de Gilles Deleuze afin d'en reprendre le concept de « schème sensori-moteur » ainsi que les raisons de sa rupture. Dans les cours sur le cinéma qu'il donnait à Vincennes dans les années quatre-vingt, Deleuze explique l'apparition du néoréalisme en Italie par la Seconde Guerre mondiale et le désarroi succédant à la défaite. Le cinéma italien fut le premier à élaborer des récits à l'intérieur desquels les événements étaient présentés de manière non causale. Cette nouvelle forme narrative serait, selon Deleuze, attribuable à la rupture du schème sensori-moteur. Nous tenterons de démontrer que ce changement eut lieu en littérature au même moment qu'au cinéma. Dans des termes à peu près semblables à ceux de Deleuze, Simon oppose le roman traditionnel au roman contemporain, en dénonçant la causalité factice qui sert de fil conducteur dans le roman traditionnel.

Le roman *La Route des Flandres* relate les événements vécus par un jeune Français pendant la Seconde Guerre mondiale, il se déploie selon un ordre

affectif et psychologique, qui se substitue à la causalité du monde extérieur. Mais l'apparition d'un récit non linéaire suppose maintenant une nouvelle formulation, un nouveau type de syntaxe, qui permet d'énoncer les faits selon un ordre de priorité psychologique ou selon des rapports d'ordre esthétique. Gérard Roubichou, dans son article « Aspect de la phrase simonienne », analyse la syntaxe dans *La Route des Flandres* afin d'y repérer la structure sur laquelle repose le roman. Par la *mise en scène* du travail créateur, technique narrative que Jean Ricardou avait appelée *aventure d'une écriture*, l'auteur parvient à mettre en relation « des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire » (*ibid.*, p. 310). Cette formulation syntaxique des événements témoigne d'une grande sensibilité quant à la nature profonde du Temps. Comme le proposent les théories de Deleuze, la rupture du schème sensori-moteur permet d'entrevoir une image directe du temps. Puisque celui-ci constitue l'élément fondamental de la condition humaine, cette conclusion aboutit à une interrogation plus vaste qui débordera du cadre de la littérature, mais il s'agit de comprendre la construction langagière du récit afin de voir quels moyens utilise l'auteur pour chercher un sens au temps, à l'histoire, et à la vie en général.

La rupture du schème sensori-moteur

Lors de la remise du prix Nobel de littérature à Claude Simon en 1985, l'Académie de Suède s'est adressée à lui de la manière suivante : « Pour caractériser vos romans, on devrait pouvoir faire œuvre à la fois de peintre et de poète¹. » Souvent, l'écriture de Simon a été comparée aux arts visuels, peut-être parce que l'auteur pratique aussi la peinture et la photographie. La première partie du travail tentera donc d'établir un parallèle entre la littérature et le cinéma d'une époque, afin de montrer que les raisons politiques qui menèrent à l'apparition du néoréalisme au cinéma ont eu aussi une grande influence sur la littérature romanesque des mêmes années. « La rupture du schème sensori-moteur », concept élaboré par Deleuze pour expliquer l'évolution du cinéma classique à nos jours, s'applique aussi bien en littérature et permet d'expliquer le passage entre le roman réaliste traditionnel et le roman moderne, tel que le conçoit Claude Simon.

Dans son *Discours de Stockholm*, Simon profite de la tribune que lui offrait l'Académie de Suède pour exprimer ses réflexions sur la littérature. Selon lui, les romans classiques cherchaient à illustrer, selon une morale préétablie, les conséquences, négatives ou positives, découlant des choix et des actions de leurs personnages. L'histoire, dans les romans réalistes classiques, semble

1. Voir à ce sujet le site nobelprize.org, qui présente le discours de Claude Simon sous forme de fichier mp3, ainsi que tous les discours officiels ayant entouré la remise du prix Nobel.

respecter la logique causale du monde, et Simon en décrit ainsi le fonctionnement :

Les personnages du roman traditionnel sont entraînés dans une suite d'aventures, de réaction en chaîne se succédant par un prétendu implacable mécanisme de causes et d'effets qui peu à peu les conduit à ce dénouement qu'on appelle « le couronnement logique du roman ». (Simon, 1986, p. 5.)

Dans *Le Rouge et le noir*, par exemple, le déroulement de l'histoire est en quelque sorte déterminé par la causalité matérielle et psychosociale. C'est ce qui fait dire à Henri Martineau « que Julien Sorel est prédestiné dès le début du roman *Le Rouge et le noir* à tirer le fatal coup de pistolet sur Madame de Rénal » (*ibid.*, p. 4).

Dans une telle optique, toute description apparaît non seulement superflue mais [...] importune, puisqu'elle vient se greffer de façon parasitaire sur l'action, interrompt son cours, ne fait que retarder le moment où le lecteur va enfin découvrir le sens de l'histoire. (*Ibid.*, p. 5.)

Justement, *La Route des Flandres* s'écarte considérablement de cette structure narrative; le roman ne progresse plus par un enchaînement de perceptions et d'actions, comme dans un roman réaliste, il se lit plutôt comme un collage de longues descriptions tirées de différents lieux et de différentes époques, et constituant un tout énigmatique dépeignant l'univers du héros. Maintenant, le rapport entre les éléments du texte ne relève plus « d'une causalité extérieure au fait littéraire, mais d'une causalité intérieure, en ce sens que tel événement [...] suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres » (*ibid.*, p. 6). Simon affirme dans son *Discours de Stockholm* que, au fil des années, dans l'histoire de la littérature, les descriptions ont tranquillement commencé à se mêler à l'action, puis se sont mises à prendre de plus en plus d'importance dans le texte, « au point qu'à la fin elles vont jouer le rôle d'une sorte de cheval de Troie et expulser tout simplement la fable à laquelle elles étaient censées donner corps » (*ibid.*, p. 5). Ces dernières constitueraient selon lui l'essence même du roman.

Les descriptions romanesques, que Simon défend lors de la remise de son prix Nobel, s'apparentent aux « situations optiques et sonores pures » (Deleuze, 1983, p. 77) dont parle Deleuze dans *Cinéma*. Il s'agit là de séquences qui viennent briser la progression du récit. Selon Deleuze, le cinéma contemporain se distingue du classique par l'apparition, dans la trame narrative, de longs plans ou de séquences qui ne sont pas directement en lien avec le récit. Leur apparition après la Seconde Guerre dans le cinéma italien s'expliquerait par *la rupture du schème sensori-moteur*. C'est dans les cours donnés à l'Université de Vincennes, dans les années quatre-vingt, que Deleuze élabore ce concept.

Le schème sensori-moteur décrit la manière dont les êtres humains fonctionnent généralement : la vue, l'ouïe, ainsi que les autres sens reçoivent l'information en provenance de l'environnement extérieur. Ces informations parviennent au cerveau qui engendre une émotion en lien avec la situation. Le sujet réagira à son environnement en fonction de l'émotion qu'il ressentira. Le cerveau renvoie ensuite des signaux aux muscles moteurs qui produisent une action en retour. Il y a donc eu « un enchaînement de perceptions et d'actions par l'intermédiaire d'affections » (Deleuze, 2006, disque 5, piste 2). Selon Deleuze, « le vieux réalisme, c'était le schéma sensori-moteur à l'état pur » (webdeleuze.com, consulté le 12 octobre 2007). Dans le cinéma classique, l'histoire était présentée selon cette structure : on assiste à la situation dans laquelle se trouve un personnage, un gros plan nous montre l'émotion sur son visage (la peur ou la colère), puis il pose un geste. On suit un personnage qui passe de situation en situation par l'intermédiaire d'actions. Le roman classique est lui aussi construit sur ce modèle. Pour Deleuze, la « causalité » est le principe qui régit ce processus². Le « prétendu implacable mécanisme de causes et d'effets » que critique Simon dans le roman classique est donc identique à ce phénomène dont parle Deleuze dans le cinéma.

Le xx^e siècle a poussé les cinéastes et les romanciers à délaisser le schème sensori-moteur. Les raisons sont d'ordre sociopolitique : les horreurs perpétrées au cours de la Seconde Guerre mondiale, la faillite des grandes idéologies, les progrès techniques fulgurants, les conflits armés toujours plus meurtriers ; tout cela a forcé les Européens à se remettre profondément en question au début de la deuxième moitié du siècle. Apparut alors au cinéma, en Italie, le « néoréalisme » qui, comme nous l'avons dit, insérait dans la trame narrative du film de longs plans-séquences sans lien apparent avec le récit. Ces longs plans, qualifiés de « *perceptions optiques et sonores pures* » par Deleuze, sont coupées de leur prolongement moteur, c'est-à-dire qu'il s'agit de perceptions auxquelles il manque la réaction motrice du personnage. On ne peut donc plus parler de schème sensori-moteur.

Selon Deleuze, ce type de narration est une des conséquences de la défaite de la Seconde Guerre. L'Italie semble avoir encaissé les conséquences de la défaite plus rapidement que la France parce que, suite aux politiques du général de Gaulle, les Français se sont sentis comme faisant pleinement partie des vainqueurs, jusqu'à ce que les artistes et les intellectuels ne commentent à comprendre leur situation sur l'échiquier mondial. C'est pourquoi le néoréalisme apparaît d'abord en Italie, puis en France quelques années plus tard³. L'idée d'une corrélation entre les événements sociohistoriques et

2. « Tous les schèmes sensori-moteurs les plus divers, c'est-à-dire toutes les séries causales [...] » Voir le cours du 31 janvier 1984 sur webdeleuze.com, *Image-temps, image-mouvement*.

3. Voir « Le néoréalisme italien », dans *Cinéma*, de Gilles Deleuze, disque 5, piste 3.

l'apparition de nouvelles formes d'art est affirmée par Claude Simon, dans une entrevue qu'il accorde à Marianne Alphant, pour *Libération*, le 31 août 1989 :

À mon retour, après m'être évadé, j'ai repris la peinture mais surtout, je me suis mis au dessin. Je copiais des feuilles, une touffe d'herbe, un caillou, le plus exactement possible. Un peu dans l'esprit des dessins de Dürer que j'ai découverts plus tard. J'avais banni de moi toute idée d'art. Plus de cubisme, plus de fantaisie, rien. Les choses. *Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent quand on parle du « nouveau roman »*⁴. Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *L'Ère du soupçon*, Barthes *Le Degré zéro de l'écriture*. Que des artistes comme Tapiro ou Dubuffet sont partis des graffitis, du mur, ou que Louise Nevelson a fait des sculptures à partir des décombres. (Simon, 1989, p. 14.)

Lorsque l'ampleur d'un événement dépasse l'entendement du sujet, celui-ci n'a plus de réaction possible. Ce genre de phénomène rappelle l'analyse du « sublime » faite par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*⁵. Le spectacle d'une éruption volcanique ou d'une violente tempête peut susciter ce genre de réaction. Le personnage se retrouve alors devant la scène et il ne peut plus réagir parce que c'est « trop », trop grand ou trop terrible. Il a donc toujours des perceptions, mais elles n'ont plus de prolongement moteur. Les liens du schème sensori-moteur se brisent et les perceptions passent du stade de moyens en vue de l'action pour devenir des fins en soi.

Le traditionnel « enchaînement de perceptions et d'actions par l'intermédiaire d'affections » s'arrête alors, et les perceptions, devenues pures, s'organisent suivant une logique nouvelle qui ne répond plus à la causalité du monde extérieur. L'action cesse de relier les perceptions les unes avec les autres, et le récit de progresser plus linéairement. Il y a donc apparition d'une nouvelle manière de raconter les événements; il s'agit d'un nouveau rapport au monde, qui exige une nouvelle forme narrative :

Le néo-réalisme, c'est la rupture du schéma sensori-moteur, c'est le type qui se trouve devant une situation optique et sonore, comme ça, et puis, qu'est-ce qu'il peut faire, il a pas de riposte, il a pas de riposte, il a pas de réponse, il a pas de schème moteur pour répondre à ça. (webdeleuze.com, consulté le 12 octobre 2007.)

Dans *La Route des Flandres*, Simon exprime justement la faillite des grandes idéologies, tant humanistes que culturelles, de l'après-guerre. La défaite militaire, la stupeur qui saisit le soldat devant la folie meurtrière, la critique des grandes idéologies, tout cela constitue la matière première de son œuvre. La scène où le capitaine de Reixach se fait tuer en sortant son sabre devant les mitrailleuses allemandes *met en abyme* les causes de la rupture du schème

4. Nous soulignons.

5. Se référer à l'analytique du sublime chez Kant.

sensori-moteur. Lorsque la seule action possible s'apparente à un suicide, ou bien le sujet accepte de mourir comme le capitaine de Reixach, ou bien il se décourage dans une impuissance absolue comme Georges. Et les liens sensori-moteurs se rompent. Il va de soi qu'une telle expérience ne peut pas être racontée de manière linéaire en suivant l'enchaînement causal et chronologique des actions; une narration de ce type évacuerait le sens de l'événement vécu. Chez Claude Simon, la rupture du schème sensori-moteur n'est pas seulement décrite, elle est mise en application. C'est tout le système narratif qui s'en trouve transformé.

Les raisons de l'éclatement du récit traditionnel dans l'œuvre de Claude Simon, et plus particulièrement dans *La Route des Flandres*, s'expliquent donc par l'histoire du XX^e siècle. Le roman avait déjà commencé à évoluer de manière à laisser plus d'espace aux descriptions, mais il restait toujours soumis au schème sensori-moteur, et les règles de l'action et de la causalité extérieure présidaient encore à l'organisation du récit. Donc, malgré la place grandissante accordée aux descriptions, il ne s'agissait pas encore de perceptions optiques et sonores pures, car le récit s'articulait autour d'actions dont « l'ordonnance, la succession et l'agencement [relèvent] d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psychosocial » (Simon, 1986, p. 6). Mais la Seconde Guerre a sonné le glas du schème sensori-moteur. Comme le dit Deleuze, « après la guerre, [...] on se découvre dans une impuissance absolue... ». (Deleuze, 2006, disque 5, piste 7). La Seconde Guerre ébranla les consciences à un point tel que le sujet, ne sachant plus comment réagir, en vint à ne plus aborder le monde avec le dessein d'agir sur lui, mais en l'observant simplement comme un spectateur. C'est pour quoi Deleuze qualifiait de « visionnaire » le sujet pour qui le schème se serait rompu. « C'est comme quelqu'un devant une vision » (*ibid.*, disque 5, piste 9).

La phrase de Claude Simon

À la suite de la rupture du schème sensori-moteur, les descriptions peuvent s'articuler librement, autour des qualités artistiques qui leur sont propres, et non de manière à suivre l'action des personnages⁶. En littérature, ces liens nouveaux ne peuvent advenir qu'en inventant un nouveau langage, une nouvelle manière d'écrire (et de décrire). La phrase simonienne, par sa construction, sa longueur et son rythme, permet de poser les faits tels qu'ils apparaissent à la conscience du héros pour qui le schème se serait rompu. Mais avant d'aller plus loin, il est utile de faire un rapide compte-rendu des événements qui sont relatés dans le roman *La Route des Flandres*, afin de

6. « Les éléments entrent dans des rapports, irréductibles à ceux qu'ils avaient... tant que, ce qui leur imposait des rapports, c'était le schème sensori-moteur [...] Cette liberté de rapport... on la connaît, sous sa forme la plus simple, c'est les faux raccords... Les faux raccords d'une image à une autre [...] indique bien, que déjà, d'une image à l'autre, le rapport n'est plus le même, parce que les rapports ne répondent plus à des exigences sensori-motrices. » (webdeleuze.com, consulté le 12 octobre 2007)

mieux comprendre la portée des changements introduits par la rupture du schème. Le roman raconte l'expérience vécue par Georges, un jeune Français fait prisonnier après que son régiment ait été décimé en route vers le front. Pendant son incarcération, lui et son ami Blum essaient d'imaginer la personnalité de Corinne, une fille belle et volage qu'ils ne connaissent que par personnes interposées. Quelque temps après la guerre, Georges décide de retrouver Corinne, avec qui il aura une relation sexuelle. La force du roman est de rendre perceptible le rapport psychologique (épiphanique) entre l'incarcération de Georges et sa relation sexuelle avec Corinne. On voit que dans l'esprit de Georges, le pénible quotidien du camp de prisonniers était rendu vivable grâce à cette sorte de fantasme compensatoire qu'il construisait autour de Corinne. Ses dialogues sans fin avec Blum au sujet de Corinne lui permettaient de passer à travers la réalité inhumaine. La relation sexuelle qu'il eut après la guerre était pour lui une façon (qui s'avérera décevante) de mettre un terme à ses spéculations et de donner un sens aux mille et une hypothèses échafaudées, avec Blum, sur la personnalité de Corinne. Le fond de cet événement, c'est-à-dire l'angoisse qui affecte le sujet lorsqu'il prend conscience que ses doutes ne pourront jamais être dissipés, cette prise de conscience ne peut être communiquée que par la forme que prend le récit. Le mérite de Claude Simon est d'avoir inventé une écriture d'un monde en ruine et capable de suivre les contours de la crise existentielle d'une conscience bouleversée. Dans cette écriture particulière, la phrase y est très fréquemment agrammaticale. C'est un brouillage syntaxique et le mot y est appréhendé comme un « carrefour de sens ». La ponctuation y est capricieuse, haletante ou absente. Et finalement, les instances narratives sont vagues et changeantes; Georges, le personnage principal, est parfois le narrateur intradiégétique, et, à d'autres moments, il répond au vague de la troisième personne du singulier.

Les perceptions optiques et sonores coupées de leur prolongement moteur se retrouvent ici à travers les innombrables descriptions qui s'enchaînent sans lien apparent. Dans l'exemple qui suit, ce n'est plus l'action qui relie les perceptions les unes aux autres.

[...] dans les aubes grises l'herbe aussi était grise couverte de rosée que je buvais la buvant par là tout entière la faisant entrer en moi tout entière comme ces oranges où enfant malgré la défense que l'on m'en faisait disant que c'était sale mal élevé bruyant j'aimais percer un trou et presser, pressant buvant son ventre les boules de ses seins fuyant sous mes doigts comme de l'eau une goutte cristalline rose tremblant sur un brin incliné sous cette légère et frissonnante brise qui précède le lever du soleil [...] (Simon, 1960, p. 246.)

Dans cet extrait, Georges décrit à la fois le quotidien du camp de prisonniers en Allemagne et la relation sexuelle qui eut lieu après la guerre. Cet extrait contient, en fait, trois époques différentes : l'enfance, le camp de prisonniers,

et la relation sexuelle avec Corinne, mises en parallèle grâce à la syntaxe unique de l'auteur. Comme l'explique Simon lui-même dans son *Discours de Stockholm* : « Il m'apparaît tout à fait crédible [...] que Proust soit soudain transporté de la cour de l'hôtel des Guermantes sur le parvis de Saint-Marc à Venise par la sensation de deux pavés inégaux sous son pied. » (Simon, 1986, p. 6.) On passe donc d'un lieu à l'autre par l'intermédiaire d'affections parce que l'action ne sert plus à faire progresser le récit. Il n'est plus question de suivre un personnage qui passe de situation en situation par l'intermédiaire d'actions. Le lecteur moderne peut toujours mettre en doute la vraisemblance de telle ou telle réaction d'un des personnages. Le but de la littérature simonienne n'est plus d'imiter le monde et sa causalité, mais de montrer de véritables *associations d'idées*, plus crédibles que le traditionnel enchaînement de perceptions et d'actions.

Il semble aujourd'hui légitime de revendiquer pour le roman (ou d'exiger de lui) une crédibilité, plus fiable que celle, toujours discutable, qu'on peut attribuer à une fiction, une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psychosocial qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure, en ce sens que tel événement, décrit et non plus rapporté suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres. (*Ibid.*, p. 6.)

Avec la rupture du schème sensori-moteur, de nouvelles voies s'offrent aux romanciers. « Les éléments entrent dans des rapports irréductibles à ceux qu'ils avaient tant que, ce qui leur imposait des rapports, c'était le schème sensori-moteur[...] » (webdeleuze.com, consulté le 12 octobre 2007). Pour le cinéma, Deleuze parle des faux raccords, qui sont un des symptômes facilement identifiables de la rupture du schème. « Les faux raccords d'une image à une autre [...] indiquent bien, que déjà, d'une image à l'autre, le rapport n'est plus le même, parce que les rapports ne répondent plus à des exigences sensori-motrices. » (*Ibid.*, consulté le 12 octobre 2007.) Les faux raccords peuvent être considérés comme des *fautes* cinématographiques, s'ils ne sont pas motivés artistiquement. Et leurs pendants littéraires seraient les phrases agrammaticales qu'on retrouve en grand nombre chez Simon. C'est pourquoi il est nécessaire d'analyser la phrase simonienne pour bien comprendre comment elle parvient à surmonter la rupture du schème sensori-moteur pour rester fidèle au contenu d'expériences. Sans cette longue phrase qui synthétise le tout, les juxtapositions de ces souvenirs resteraient stériles. Les réflexions sur le sens de l'expérience ne seraient pas mises en branle par la lecture de ces mêmes souvenirs narrés chronologiquement par des phrases courtes.

Gérard Roubichou distingue cinq caractéristiques de la phrase simonienne. Elle est généralement longue, chargée de volumineuses digressions, agram-

maticale et comporte de fréquentes énumérations ou accumulations de quasi-synonymes (comme si l'auteur cherchait le mot juste); finalement, on y décèle « *un certain rythme* qui semble emporter la phrase et qui est, à proprement parler, sa "respiration", que la lecture à haute voix ne semble pas très bien restituer. » (Roubichou, 1986, p. 195.) Le texte est donc organisé par *un certain rythme* syntaxique, une certaine mélodie qui découpe la phrase, et qu'une première lecture ne permet pas toujours de saisir. Mais une fois la *respiration* de la phrase comprise, la ponctuation n'y est plus nécessaire. C'est pourquoi l'exemple commençant par « dans les aubes grises » arrive à se passer de ponctuation parce que le rythme de la phrase fait *sentir* où commencent et où s'arrêtent les parties du discours, ce qui permet au texte de dépasser les bornes de la grammaire tout en restant dans les limites de la lisibilité.

Comme l'écrit Roubichou, la stratégie de l'auteur consiste à présenter, dans le texte publié, la *mise en scène* de son travail d'écriture⁷, c'est-à-dire l'hésitation qui entoure la recherche d'un mot ou d'une expression juste. Par exemple, dans l'extrait suivant, on retrouve :

[...] ils ne nous permettaient de nous lever que lorsque le jour était franchement là et en attendant nous restions à grelotter tremblant de tous nos membres étroitement encastrés enlacés je roulai sur elle l'écrasant de mon poids mais je tremblais trop fébrile tâtonnant à la recherche de sa chair de l'entrée de l'ouverture de sa chair [...]. (Simon, 1960, p. 247.)

On remarque l'hésitation entre les termes « encastrés » et « enlacés », ainsi qu'entre « entrée » et « ouverture ». L'incertitude lexicale, rendue possible grâce à l'agrammaticalité de la phrase, montre l'effort de remémoration du héros et la confusion de Georges qui pense à une chose en faisant l'autre (sans que l'on sache très bien à laquelle il pense et laquelle il est en train de faire). Les *transits* s'insèrent dans ces tentatives de description-remémoration. Le passage d'un matin au camp à la relation avec Corinne se produit dans le flou entre « encastrés » et « enlacés ».

La lisibilité du texte est tout de même possible grâce « aux perceptions optiques pures » qui découlent de l'éclatement du schème sensori-moteur. À chaque époque appartient une couleur : le gris pour le camp de prisonniers et le rose pour la relation sexuelle, ce qui permet au lecteur de suivre les *transits* en se basant sur la couleur dominante. Un simple champ lexical permettrait de rattacher un mot à tel ou tel contexte. Le rose est toujours cité dans l'entourage de Corinne, que ce soit sa peau, ses robes, ou les tenues de jockey d'Iglésia. On peut donc voir, dans l'extrait des « aubes grises », le syn-

7. « Nous étant limité au texte lui-même, indépendamment de ses variations antérieures, ce qui est la *genèse* (ou si l'on veut le cheminement réel et historique de sa production), la façon dont s'est fait le livre et que, seule pourrait (peut-être ?) nous restituer l'étude des brouillons de l'œuvre, il nous faut donc admettre que la production à même le texte (ce cheminement de l'écriture que contient le texte achevé et non modifiable matériellement) n'est qu'une sorte de *mise en scène de l'écriture*, conséquence de ce patient travail de bricolage qu'est la fabrication du roman par le romancier et dont la phrase est un témoin privilégié. » (Roubichou, 1986, p. 208.)

tagme « une goutte cristalline rose tremblant sur un brin incliné » comme une superposition des deux époques à la fois, soit comme la description de l'anatomie de Corinne, soit comme la description des gouttes de rosée « qui précède le lever du soleil ». C'est pourquoi l'Académie de Suède s'était adressée à Claude Simon en affirmant que pour caractériser ses romans, on devrait combiner à la fois le métier de peintre et celui de poète. Car sans ces deux aspects de son écriture, sans cette syntaxe nouvelle qui met de l'avant l'ordre psychologique de l'expérience au détriment de l'ordre causal et sans la présence de perceptions visuelles pures esthétiquement recherchées, le contenu d'une expérience vécue à la suite de la rupture du schème sensori-moteur ne saurait être transmis.

En conclusion

« Bien avant la vague des études culturalistes sur le trauma et l'indicible, Simon a mis en lumière la difficulté d'une certaine tradition narrative à dire la violence des conflits qui ont secoué le continent. » (Vox Poetica, consulté le 12 octobre 2007.) La syntaxe de Claude Simon, loin d'être une forme détachée de son contenu, permet en fait d'aller au cœur de l'expérience vécue par le héros, c'est-à-dire qu'elle exprime parfaitement les liens qui se tissent entre les perceptions une fois le schème sensori-moteur rompu. Lorsque le schème se brise, les perceptions (optiques et sonores) ne sont plus dirigées vers les réactions motrices, elles deviennent alors des objets de contemplation esthétique s'organisant entre elles selon une logique différente de celle de la causalité extérieure. Claude Simon avait bien décrit le phénomène dans son *Discours de Stockholm*. Ce texte d'une grande valeur, exprimant la réflexion d'un artiste sur son œuvre, sur la littérature et sur l'art en général, oriente une certaine herméneutique du roman simonien. L'opposition qu'il y fait entre le roman traditionnel et le Nouveau Roman coïncide avec l'opposition que fait Deleuze entre le cinéma classique et le néoréalisme. Les raisons socio-historiques et politiques à l'origine de la non linéarité de la narration dans le cinéma italien d'après-guerre, expliquent aussi pourquoi la prose simonienne en vient à faire éclater l'ordre syntaxique et chronologique de l'action racontée.

L'articulation de *La route des Flandres* se fait autour d'une exploration des sens possible attachés à une expérience personnelle de l'histoire. Cette recherche ainsi que les questionnements qui l'accompagnent n'ont pas pour objet un « quoi faire ? » éventuel, mais plutôt un « quoi en penser ? » nécessaire et urgent à découvrir avant que l'action ne reprenne. Cette recherche de sens, intimement liée à l'esthétique, nous permet d'avoir une image directe du temps. D'après Deleuze, le schème sensori-moteur nous donnait une image indirecte du temps, puisque le temps était compris par le déroulement de ce schème. À l'inverse, les situations optiques et sonores pures,

comme les descriptions qui constituent l'essence du roman simonien, plongent le lecteur dans le temps directement. La raison en est simple, le temps étant d'abord perçu par le mouvement des choses, le sujet établit naturellement une équivalence entre ces deux phénomènes. Par contre, lorsque les faits sont présentés en respectant un certain ordre différent de celui auquel le lecteur est habitué, la fissure qui se crée entre le mouvement habituel des objets et le temps permet de saisir le temps lui-même, épuré de son aspect extérieur qu'est le déplacement des corps. Cette perception directe du temps, dans sa durée pure, est une étape importante dans la réalisation de la nature humaine, qui s'avère être un questionnement sur le sens de l'Être et sur le sens du temps.

Bibliographie

DELEUZE, Gilles. Consulté le 12 octobre 2007. « Deleuze / image mouvement. image temps, Cours Vincennes - 31/01/1984 ».

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=220&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>

———. 1983. *L'image-mouvement*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 298 p.

———. 1985. *L'image-temps*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 378 p.

———. 2006. *Cinéma*. Coll. « À voix haute », Paris : Gallimard, 6 disques.

GARAND, Dominique. Consulté en novembre 2007. « Revenances de l'histoire. Entretien avec Jean-François Hamel ».

www.vox-poetica.org/entretiens/hamel.html

HAMEL, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Coll. « Paradoxe », Paris : Éditions de Minuit, 234 p.

ROUBICHOU, Gérard. 1986. « Aspect de la phrase simonienne ». In *Lire Claude Simon Colloque de Cerisy*, Jean Ricardou et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, p. 191-222. Paris : Les Impressions Nouvelles.

SIMON, Claude. 1960. *La Route des Flandres*. Coll. « double 8 », Paris : Éditions de Minuit, 316 p.

———. 1981. *Les Géorgiques*. Paris : Éditions de Minuit, 477 p.

———. 1986. *Discours de Stockholm*. Paris : Éditions de Minuit, 30 p.

SIMON, Claude / Marianne Alphant. 1989, « Et à quoi bon inventer ? ». *Libération*, 31 août 1989, p. 14.

Julio Cortázar,

| utopiste de l'excentrement

De l'Argentine s'est éloigné un écrivain pour qui la réalité, comme l'imaginait Mallarmé, devait culminer dans un livre; à Paris est né un homme pour qui les livres devront culminer dans la réalité.

JULIO CORTÁZAR

Tenir au creux de ma main les terres de nulle part ou encore traverser l'océan, visiter la lune, faire la révolution. Sur le chemin de l'utopie, le vaste horizon ressemble à un livre ou à un continent, parfois même à une idée. Je suis, à l'instar des penseurs qui s'y sont intéressés, aux prises avec l'ambiguïté d'un lieu proprement indéfinissable. À la recherche de l'essence de l'utopie, rien ne se laisse circonscrire sauf un espace, un territoire traversé par ce qu'il serait juste d'appeler le *possible*. Ou l'impossible. Ce constat n'invalide ou n'affaiblit pas notre capacité à réfléchir les implications du terme, mais nous invite à faire une halte devant un objet de pensée au caractère protéiforme.

Soit deux théories et deux théoriciens. Il ne faut pas s'étonner qu'une idée répandue décrive notre objet à l'aide d'une approche dualiste. Raymond Trousson, en marquant la différence entre l'« attitude mentale » – utopisme – et le genre littéraire – utopie –, participe de cette tendance dichotomique. Il y a, d'une part, l'authentique utopie, noyau dur du concept, qui trouve sa racine profonde dans l'*Utopie* de Thomas More, texte fondateur; et, d'autre part, les dérivés en dispersion qu'il faut isoler dans la catégorie apparentée d'*utopisme* et qui regroupent les autres disciplines, les autres sciences, les autres arts. Trousson l'admet : un choix a été fait, car l'immensité du phénomène pose un problème à la connaissance. Ce choix est méthodologique avant d'être ontologique. Si le genre littéraire est préféré à la multitude des autres manifestations, c'est bien parce qu'il se laisse mieux appréhender comme objet d'étude et non parce qu'en lui seul se concentre la pluralité des formes de l'utopie. (Trousson, 1998, p. 21-22.) Pourquoi, dans ce cas, chercher à cimenter des catégories conjoncturelles dans des moules structuraux ?

Quant à lui, Raymond Ruyer ne creuse pas explicitement la dichotomie proposée par Trousson, et ne considère pas les ramifications que ce dernier appelle l'utopisme dans une définition élargie du concept. Il s'en tient strictement au genre littéraire. Dans ses travaux, il reconstitue l'histoire de cette catégorie depuis la rationalisation de l'idée de société dans l'Antiquité jusqu'aux anticipations de Anatole France, H. G. Wells, Bernard Shaw et Aldous Huxley. Ici, la tension est toute dirigée vers le passé stable de l'Occident : une histoire en ligne droite depuis l'époque des Grecs supporte sa réflexion. Lorsque Ruyer affirme que « l'utopie grecque offre déjà tous les caractères typiques du genre » (Ruyer, 1988, p. 130), ce genre qui s'est transmis jusqu'à Huxley devrait peut-être plus justement se nommer l'« utopie-gréco-européenne d'inspiration ancienne ». Certaines réalités sociales et politiques concrètes, extérieures à un genre millénaire, exercent sur la pensée systématique du bonheur et sur l'idée d'un autre monde une pression grâce à laquelle, pour impénétrable qu'elle soit, l'utopie comme symbole de ces aspirations humaines se modifie amplement.

Lorsque Trousson examine les acceptions du terme « utopie » depuis ses origines (Trousson, 1998, p. 18-20), il décrit une figure en déplacement et surtout en déploiement¹. Puis, il le réduit au genre littéraire qui peu à peu ira en se refermant sur la théorie des genres et du roman, vers l'aporie. Aporie prévisible, oserais-je ajouter, compte tenu du climat d'inquiétude qui règne aujourd'hui à l'égard de ces catégories anciennes : « peut-être que l'utopie ne devient roman que lorsqu'elle cesse d'être utopie » (*ibid.*, p. 18-20). Et le texte s'arrête, rendu muet peut-être par cette navrante tournure.

1. Le parcours débute avec le titre du livre de Thomas More, et s'achève sur les théories contemporaines de la révolution, sans discrimination disciplinaire.

Il est certes plus simple de laisser les paradoxes en suspens que de chercher à écouter les questionnements auxquels ils nous convient. Ce qui devait être fait – consolider dans un corpus défini une tradition fuyante – échoue – l'utopie s'échappe de son cadre – et les termes, s'entrechoquant, sont aussitôt propulsés dans l'indétermination. Même la notion de roman ne peut que vaciller, car nous finissons par nous demander si la fission du noyau ne serait pas due, justement, à une conception trop rigide du genre. L'empêchement duquel Trousson cherche à s'évader d'un coup de fumée aporétique, en plus de rappeler les fuites extrêmes du *Fantômas* de Cortázar dont nous nous entretiendrons plus loin, montre comment il peut être oiseux de définir l'utopie authentique en l'opposant à de soi-disant adjonctions historiques « abâtardissantes ». Ainsi, le rapport intime entre littérature et utopie doit s'articuler en prenant acte de la diversité des formes de cette dernière, et par conséquent de l'organicité d'une notion en expansion qui continue de se transformer et de transformer, par sa projection incessante dans les « possibles latéraux² » et dans le futur, le contemporain.

L'œuvre que je choisis d'étudier ici ne sera pas livrée à la théorie d'autrui, mais sera, par l'analyse du texte et des images qui la composent, interprétée comme une expansion du champ de l'utopie. Elle ne sera pas non plus extraite de son contexte, car elle sera lue comme un manifeste. Le livre, par conséquent, s'accompagne ici de l'auteur, Julio Cortázar, de sa pensée, de son discours, de son œuvre; des pays : la France, l'Argentine; d'une époque : les années soixante-dix, les putschs chilien, brésilien, uruguayen, l'argentin à venir; du continent excentré : l'Amérique latine et son identité morcelée, agressée; la révolution. Il faudra fouiller ces espaces de contact à la recherche de l'utopie qui imagine le monde aux lendemains de la violence. Il est clair qu'une culture fondée sur un âge d'or historique – comme peut l'être, à grand renfort de nostalgie, l'Occident devant la Grèce – ne se sentira jamais qu'une imitation débridée : en découle un monde retourné vers son centre qui voue un culte à l'harmonie du passé; la plus ancienne tradition utopiste. Inversement, l'histoire des peuples d'Amérique latine ne fera regretter aucune idylle. Et particulièrement à l'époque des dictatures militaires, époque à laquelle Cortázar a écrit *Fantômas contre les vampires des multinationales. Une utopie réalisable narrée par Julio Cortázar*, alors que le continent en entier retombait dans le chaos originel des massacres de Pizarro et de Cortés. Nous verrons donc de quelle manière, au lieu de trouver l'utopie dans la tradition spéculative des intellectuels-utopistes d'une Europe-berceau-du-monde, le

2. Sur cette notion, voir Ruyer, 1988, p. 9. En proposant que l'utopie fonctionne comme un « exercice mental sur les possibles latéraux », en ne renvoyant pas tout à fait l'idée de futur, même lorsqu'il parle de roman d'anticipation, l'auteur ancre l'utopie dans la spéculation présentiste où ces mondes possibles ne se sont – fatalement – pas réalisés. Il faut voir qu'ici se dessinent deux points de vue : celui de l'utopiste et celui du critique. De l'utopiste qui peut voir dans sa projection un projet, et de ce critique qui la ramène rationnellement dans un présent déjà joué. Ainsi, une question se posera en filigrane de ce travail : comment penser les enjeux d'une idée dont le caractère atemporel et aspatial (étymologiquement : « nulle part » (Trousson, 1998, p. 18; Ruyer, 1988, p. 3) rend possible l'approche de la réalité la plus intangible, le futur ?

Fantômas de Cortázar construit le futur historique d'un monde en périphérie, un nulle part tissé de devenir.

1. Littérature et politique

L'année 1963 marque le tournant politique du discours de Julio Cortázar. C'est l'année de la publication de *Marelle*, roman expérimental dont la structure audacieuse crée le désordre textuel – forçant le lecteur à prendre charge de ce qu'il lit – qui assoira définitivement la renommée de l'auteur. Cette année est aussi marquée par l'arrivée de Fidel Castro au pouvoir, ce qui fait naître chez Cortázar, Argentin confortablement exilé à Paris, un sentiment de vide politique. En visitant Cuba aux lendemains de la révolution, il affirme avoir retrouvé « un point où convergent et se concilient [s]es convictions en un futur socialiste de l'humanité, et [s]on retour individuel et sentimental à une Amérique latine [qu'il avait] quittée sans regarder derrière [lui] plusieurs années auparavant³. » (Cortázar, 1994, v. 3, p. 38.) C'est à cette époque qu'il commence à partager les vues de ceux qu'il nomme les « écrivains révolutionnaires ».

Le travail de Cortázar se concentre sur les deux aspects qu'il souligne avoir nouvellement contemplés : « le futur socialiste de l'humanité », dont il se fait le héraut surtout dans son œuvre critique, et son appartenance à l'Amérique latine – quoique l'auteur n'ait jamais été déserté par cette identité argentine dont il continue toujours à faire l'apologie tant par sa langue d'écriture, l'espagnol, que par sa constance à mettre en scène et en mots la ville de Buenos Aires. Cette appartenance, toutefois, passe d'une relation personnelle avec la patrie à un élargissement continental : sa voix cherche à s'adresser au peuple. Cette dynamique est analogue à celle qui détermine sa relation au livre, *qui fait passer le point de vue de l'écrivain engagé du livre à l'homme*.

Il importe pour la suite de préciser qu'une nouvelle sensibilité politique s'intègre à son œuvre romanesque d'abord comme un « véhicule littéraire, [que l'auteur ne dirait pas] au service, mais dans une direction qui, [croit-il], peut être utile, politiquement » (*ibid.*, p. 14). L'écriture de Cortázar persiste dans l'esprit ludique qu'on lui connaît même dans ses créations les plus engagées comme le *Livre de Manuel*; puis, pris de ferveur politique, se portant à la défense des droits des peuples exsangues d'Amérique latine, son discours des années 1970 fait germer une forme non pas mitoyenne, à mi-chemin entre la littérature et le discours révolutionnaire, mais synthétique, ou plutôt – puisque nous parlerons de mythes et d'identité latino-américains – synchrétique, arrachant les deux pôles à leurs retranchements pour les tirer vers son œuvre, pour en faire un manifeste du devenir identitaire intitulé *Utopie réalisable*.

3. Traduction libre.

1.1 Tribunal. Première approche

Multiplés mondes, multiplés médias, multiplés postures d'écrivain, ce *Fantômas* de moins de cent pages (quatre-vingt-dix-neuf pages, appendice inclus) concentre dans un mode baroque – éclaté, foisonnant de croisements entre les différents mondes fictionnels en place – nombre de stratégies narratives et formelles (mise en abyme, ironie) et plusieurs figures livresques (écrivains, super héros, autodafé). Le récit intègre aussi plusieurs espaces sémiotiques graphiques (gravure, sérigraphie, schéma), textuels (articles de journaux) ou métissés (collage de documents comme pièces à conviction, bande dessinée). Le réel historique y occupe aussi une part importante.

Le livre peut se diviser en trois parties. Abordons en premier lieu la dernière, qui reproduit en appendice les sentences prononcées par le Tribunal Russell II, tenu d'abord à Rome en avril 1974, puis à Bruxelles en janvier 1975. (Cortázar, 2002, p. 85-99.) Cette initiative avait été créée dans la foulée d'un premier tribunal mis sur pied par le philosophe anglais Bertrand Russell (avec l'appui notoire de Jean-Paul Sartre) entre 1966 et 1967, et avait pour but de juger les crimes de guerre commis par les États-Unis au cours de la guerre du Viêt-Nam (Duffett, 1970)⁴. Cortázar siégeait à ce tribunal en tant que membre du jury aux côtés de seize autres intellectuels réputés, dont plusieurs lauréats du prix Nobel. Cette seconde entreprise de droit international se devait d'élucider la situation politique et sociale des pays latino-américains contrôlés par des gouvernements militaires à la solde des États-Unis, situation tenue obscure par les régimes en place et par les médias – tant nationaux qu'internationaux. Les charges retenues à l'endroit des corporations multinationales et des institutions relevant du gouvernement des États-Unis, dont l'Agence centrale de renseignement (CIA), révélèrent une fois de plus l'emprise du pouvoir étasunien sur le destin des pays d'Amérique du Sud et des Caraïbes. Le tribunal a rendu explicites les intentions commerciales qui liaient les violations constantes des droits humains et des droits à l'autodétermination des peuples aux impératifs économiques des pays industrialisés.

Détournons-nous pour un temps des appendices, en notant néanmoins que la tension du livre est toute dirigée vers ceux-ci, dès les balbutiements de la narration. À la deuxième ligne de l'incipit, une note de bas de page invite le lecteur intéressé à en connaître davantage sur le Tribunal à attendre avant de consulter le document inséré à la fin de l'ouvrage : « Un conseil d'ami : lisez l'Appendice en dernier, pourquoi se dépêcher si ici tout va pour le mieux. » (Cortázar, 2002 p. 5.) Profitez de votre ignorance pendant qu'il est encore temps... Cette invitation se commet dans une double intention : celle

4. Voir à cet effet l'ouvrage sous la direction de John Duffett *Against the Crime of Silence : Proceedings of the Russell International War Crimes Tribunal*, 1970.

d'informer le lecteur de la présence d'une pièce importante disposée à la fin du livre et, ironiquement, annoncer la facticité de l'histoire qu'il s'apprête à lire. L'ironie à l'égard de l'ignorance anticipe un enseignement qui attend à la toute fin du livre et se moque de celui qui préfère ne pas savoir. En projetant le lecteur, dès le début, dans ce qui n'est pas inclus dans le récit mais qui lui sert de source d'information complémentaire, cette fiction devient une approche du Tribunal Russell II. C'est dire que nous sommes appelés à la lire comme un moment plaisant, illusoire et dont la fin interprétative doit se trouver à l'extérieur de sa forme littéraire.

Le corps narratif de *Fantômas* se trouve enserré entre la note de bas de page qui renvoie, dès le début, aux appendices, et l'apparition, à la fin, de passages tirés du rapport du Tribunal dans une conversation téléphonique :

Il se produisait des choses étranges dans ce téléphone, en plus des mots, surgissaient des images quelque peu floues mais reconnaissables, et de temps en temps, une voix de locuteur répétait des phrases que le narrateur connaissait très bien puisque quelques jours auparavant il avait participé à leur rédaction :

– *Le Tribunal Russell II condamne les personnes et autorités qui se sont emparées du pouvoir par la force et qui l'exercent en violant les droits du peuple. Il condamne devant ces charges les personnes qui exercent actuellement le pouvoir au Brésil, Chili, Bolivie, Guatemala, Haïti, Paraguay et en République Dominicaine. (Ibid., p. 73-74.)*

L'emploi de l'italique souligne l'importance de la sentence. La reprise littérale d'une partie de l'annexe multiplie l'espace qu'occupe la parole du tribunal dans le livre. Au début du récit, ce sont les écrivains (Cortázar, Sontag, Paz, Moravia) qui discutent un à un au téléphone. Dans le dernier dialogue entre Susan Sontag et le narrateur, des voix s'ajoutent, des accents se font entendre, le rapport est lu, des images, même, apparaissent. Ce téléphone au carrefour des voix, des personnes, des images, de l'histoire latino-américaine n'est alors plus un combiné avec un fil, c'est l'instrument de transmission de l'espoir. C'est le livre qui rassemble cette multitude humaine.

2. Le texte et l'image

Me concentrer sur le récit de *Fantômas*, dont j'ai fait valoir plus haut la relative insignifiance, n'est pas une marque de zèle ou une invitation à la remise en question de ce j'ai déjà proposé. C'est bien plutôt un souci de saisir l'univers fictionnel⁵ qui rend possible l'émergence de l'utopie. Il sera montré à cet effet que le récit du début, s'effritant, lui cède graduellement l'espace de la fiction.

5. Ne pas confondre mondes fictionnels et univers fictionnel. Lorsque, dans cette étude, il est question d'« univers fictionnel », je fais référence à ce que Thomas Pavel décrit comme un ensemble de mondes fictionnels. Ainsi, il est possible de trouver plusieurs mondes dans un univers. Voir à cet effet Thomas Pavel, *Fictionnal Worlds*, 1986.

Les deux premières parties du livre forment donc un récit. Au sortir de la dernière réunion du Tribunal Russell II, à Bruxelles, Julio Cortázar, le narrateur de l'histoire, se rend compte sur le chemin de la gare que la ville grouille de Latino-Américains. Le lecteur, pour sa part, se sera aperçu que la langue du dialogue demeure ambiguë. Bien sûr, le texte est en espagnol, chose peu étonnante pour une œuvre de Cortázar. Par contre, tout se passe comme si c'était la langue d'usage à Bruxelles. Certaines conversations laissent planer cette incertitude, dont ce dialogue entre le narrateur et une vendeuse de journaux :

[Le narrateur] ne s'attendait pas à l'imprévisible, en forme d'une dame à lunettes pelotonnée dans son réduit de papiers imprimés, qui le regarda sévèrement et attendit.

– Madame, dit le narrateur après avoir jeté un coup d'œil sur le kiosque, ici tout ce qu'on voit ce sont des publications mexicaines.

– Que voulez vous, dit la dame, résignée, il y a des jours où n'importe quoi arrive.

– Mais c'est impossible, pour me tromper, vous avez caché tous les journaux belges.

– *Moi, monsieur ?* [En français dans le texte]

– Oui, madame, bien que les raisons de votre conduite insolite me paraissent pour le moins inconcevables.

– *Ah, merde alors*, [en français dans le texte], dit la vieille, on ne m'arrive pas avec des réclamations, moi je vends ce que le concessionnaire me met dans les présentoirs [...]. (*Ibid.*, p. 8.)

Ce passage est en espagnol. Sont placées dans la bouche de l'interlocutrice deux expressions françaises. Effets de vraisemblance qui, par l'emploi de clichés, ne requièrent pas un haut niveau de connaissance du français de la part du lecteur, elles servent à marquer un réflexe verbal, peut-être l'accent de la dame. Par contre, pour francophone qu'elle soit, la dame ne fait pas la conversation en français. Et rien n'indique que ces deux personnages ne discutent *pas* en espagnol, un espagnol impeccable, en outre, qui pourrait s'entendre au marché de Santiago ou de San Juan. Il importe peu de savoir si la dame fait exception au sein des locuteurs du Bruxelles fictionnel que met en scène Cortázar. Ce qui devient manifeste, c'est que le narrateur, abordant dans la rue une vendeuse de journaux, s'adresse à elle en espagnol et se fait répondre naturellement dans la même langue. Cela, déjà, crée une distorsion avec ce que devrait être la réalité belge. Celui qui achète le journal à un kiosque bruxellois ne s'attend pas à ne trouver que des publications mexicaines et à converser dans sa langue maternelle avec la première inconnue.

L'univers qui se met en place est pris d'une fantaisie qui fait déborder une culture marginale de son continent. D'abord les gens, « la présence indéniable d'une multitude de Latino-Américains » (*ibid.*, p. 6), puis la langue, et enfin les médias envahissent l'espace européen. « En résumé, Bruxelles

semblait sensiblement colonisée par le continent latino-américain [...] » (*ibid.*, p. 6). Le narrateur fait rapidement passer cette constatation du côté du fantasme en le balayant d'un coup de désillusion lorsqu'il se remémore l'oppression politique de son continent – « “Des exilés, bien sûr” pensa[-t-il]. » (*Ibid.*, p. 7.) Ce qu'il rejette comme une triste hallucination s'avère pourtant exact, puisque l'espagnol demeure la langue universelle dans cet univers fictionnel. Nous pouvons y voir ce que David Lewis, en sémantique des mondes possibles, appelle une contrepartie⁶. L'Europe est envahie par l'Amérique latine. La colonisation est renversée. Utopique ? Ce trait ressemble au procédé utopiste que dégage Raymond Ruyer dans sa théorie sur le genre : « l'inversion pure et simple de la réalité » (Ruyer, 1988, p. 49). Ici, toutefois, l'inversion est historique, ce qui complexifie le lien entre le monde créé et la réalité. Nous pouvons dire par là qu'il ne s'agit pas d'une inversion pure et simple de la réalité : si on s'en tient à des considérations logiques d'oppositions, l'inverse de la langue bruxelloise peut difficilement être l'espagnol. Le couple oppositionnel qui se forme par cette mise en scène répond dès lors d'une tout autre structure. Il concentre les rapports complexes des peuples entre eux à travers l'histoire. Or les possibles latéraux de l'utopie dont il était question plus haut tendent à dégager le réel de la géographie, connue pour transposer celui-ci, en accord avec le modèle d'inversion imaginé par l'utopiste, dans un non-lieu; un *nulle part*, pour retourner au sens étymologique, un nulle part précis, tout de même, car il se pose là-même où l'origine n'a jamais subi la rupture de l'événement. Traditionnellement, le regard de l'utopiste est tourné vers cette origine stable et perdue. En ce sens, l'utopie par excellence serait sans contredit celle de l'idéalisme platonicien. Chez Cortázar, par contre, le réel détaché du territoire – celui de l'auteur latino-américain engagé – par un renversement ironique de l'histoire, est forcé de se « reterritorialiser » quelque-part : à Bruxelles, en Europe, lieu connu et reconnu où, à la différence du nulle part de la *République* de Platon et de l'*Utopie* de More, la table est mise et déborde depuis fort longtemps. Cet espace qui fait signe au début de notre récit ne trouve pas l'exil du monde contemporain, mais, en travaillant ses possibles par la permutation des forces historiques, annonce le changement qui doit s'accomplir pour le futur. Le monde se décentre. L'utopie passe d'abstraite à pragmatique.

2.1. Espaces fictionnels

Une fois que le protagoniste embarque dans le train, l'histoire se poursuit sur le mode – toujours halluciné – de l'incertitude. La narration avait débuté avec un titre classicisant et la mise à distance instantanée par l'ironie : « De la manière dont le narrateur de notre fascinante histoire sortit de son hôtel

6. Entre deux mondes possibles ou deux mondes fictionnels, obligatoirement non identiques, un jeu de similitude-dissimilitude entre les manifestations d'une même chose fait le pont. Ce qui est entendu par contrepartie. Voir à cet effet l'article de David Lewis, *Philosophical Papers*, vol. 1, 1970. Pour l'application des théories de Lewis (et de la logique modale) dans les mondes fictionnels de la littérature, voir aussi, Lubomir Dolezel, *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, (1998) Coll. « Parallax » Baltimore : The John Hopkins University Press, p. 12-24.

de Bruxelles, des choses qu'il vit dans la rue et de ce qui arriva à la station ferroviaire. » (Cortázar, 2002, p. 5.) Le ton est conservé et la narration continue de pasticher le liminaire classique. Cela, toutefois, ne dure pas : « De la manière dont le narrateur réussit à prendre le train *in extremis* (et, à partir d'ici, les chapitres cesseront d'être intitulés puisque de nombreuses et belles images viendront diviser et alléger la lecture de cette fascinante histoire). » (*Ibid.*, p. 11.) Il y a ici deux procédés prédominants. Le premier concerne la désignation du personnage-narrateur-auteur à la troisième personne. À partir de la posture de cette triple figure en abyme, le texte systématise les croisements entre les mondes de fiction d'abord, puis entre l'univers fictionnel et la réalité. Le second procédé, d'ordre plus formel, tient à un transfert des repères de lecture. Le liminaire classique (à la Cervantès, à la Rabelais, par exemple) installe un canal direct entre le passé et le présent. Le texte actuel, par cet intertexte anachronique, met en relief sa propre historicité. Et ainsi le premier repère de lecture sera la tradition romanesque depuis les Classiques.

Une fois dans le train, ce qui se présentait comme pur texte devient une bande dessinée – mexicaine – de super héros. Deux trames narratives se superposent à ce moment de l'histoire. Celle du narrateur s'en retournant à Paris avec un exemplaire d'une aventure de Fantômas intitulé *L'Intelligence en flammes*, et celle d'une mutinerie qui met le feu aux bibliothèques du monde entier. Dans cette dernière trame se liguent les écrivains des années soixante-dix et Fantômas, le réputé super vilain du feuilleton français du même nom qui – pour l'occasion – se fait justicier de la littérature – nouvel exemple de notre utopie pragmatique, cette fois-ci appliquée à un objet symbolique : le réel en place représenté par Fantômas-super vilain est renversé et placé au service du monde à venir dont les principales icônes sont les écrivains.

Les deux mondes fictionnels bien distincts occupent aussi deux espaces sémiotiques différents. La bande dessinée d'aventures meuble à la fois l'espace matériel de la page et l'espace virtuel d'une intrigue que va lire le narrateur. De cette lecture, l'écriture se fait le récit, rapportant les réflexions et les interprétations du narrateur-lecteur : « Voyez *FANTÔMAS dans l'urgence, s'entretenant avec les plus grands écrivains contemporains !* "Qui peuvent-ils être ?", pensa le narrateur. » (*Ibid.*, p. 15.) L'« iconotexte » émergent entraîne la division de l'univers de fiction en deux mondes : le monde premier du narrateur, contrepartie du monde actuel de l'auteur, et le monde second de Fantômas, contenu dans un artefact littéraire, dépendant de l'acte de lecture. Entre ceux-ci la relation est asymétrique : le second monde de Fantômas ne peut être connu que par le biais d'un médium et peut influencer seulement symboliquement le monde premier qui l'enchâsse.

Partant de l'idée que l'auteur de *Fantômas*, qui déploie en parallèle deux mondes fictionnels, est aussi le lecteur d'un de ces mondes, ces récits en abyme ne peuvent éviter au lecteur le vertige des croisements fictionnels.

La logique métatextuelle de Cortázar force le narrateur-personnage, qui est aussi l'auteur, à entrer dans sa propre invention narrative. Cortázar apparaît ainsi aux côtés de Fantômas en sa qualité d'écrivain contemporain menacé par les attentats contre les créateurs et contre les bibliothèques. Puis la frontière entre le premier et le second monde éclate lorsque la relation s'inverse : Fantômas traverse dans le monde du narrateur. Lorsque ce dernier revient chez lui, il reçoit un appel de sa collègue Susan Sontag, qui l'exhorte de continuer la lecture de la bande dessinée pour connaître la suite du drame. (*Ibid.*, p. 31.) À ce point, ce sont les mondes fictionnels qui se croisent tout en demeurant à l'intérieur de l'univers fictionnel. Toutefois, lorsque tous s'aperçoivent que les coupables du cataclysme ne sont pas les quelques terroristes fous furieux qu'ils croyaient, mais bien les multinationales qui cherchaient à détourner l'attention des intellectuels, l'abyme s'élargit. Pour expliquer la confusion des coupables à Fantômas, le narrateur lui fait lire les appendices, « les pages finales de ce volume-ci » (*ibid.*, p. 53). Soudainement l'objet matériel que le lecteur tient entre ses mains l'entraîne sur la voie d'une régression dans l'infini des représentations. La fiction et la réalité deviennent perméables. L'espace fictionnel débordant sur le réel permet d'anticiper une autre transgression des frontières : le réel, s'immisçant dans les replis du fictionnel, prend l'apparence d'une inoffensive bande dessinée de super héros. C'est là le traitement que Cortázar réserve au texte juridique en appendice.

2.2. Espaces sémiotiques

Comme nous l'avons vu plus haut, *Fantômas* s'ouvre en pastichant la plus ancienne convention romanesque du titre comme résumé de l'action principale. Ensuite, son rapport avec celle-ci sera renégocié : par l'ironie, elle sera tenue à distance. Puis, pour diviser et alléger la lecture, ou, en d'autres mots, pour organiser celle-ci, l'image sera préférée. Il y a d'abord scepticisme devant la tradition, puis rejet. Ou, vaudrait-il mieux dire, échange de traditions : la bande dessinée prend le relais du roman, mais sans écarter complètement ce dernier; la technique demeure, mais les conventions classiques du roman ne tiennent plus. La disposition physique de la page montre que la fiction se développe selon deux modes narratifs conjoints. Cet abandon du pan classicisant de la tradition romanesque participe d'un processus de dérèglement des formes et des figures disponibles dans la tradition culturelle du livre. Il s'agit, en subvertissant les fonctions et les mécanismes préétablis du roman, d'inventer un mode de représentation qui convienne au propos.

Le problème du langage idéal se pose de nouveau à la moitié du livre, lorsque l'écrivaine Susan Sontag dit au narrateur : « Dommage que je ne sois pas bonne dessinatrice, parce que je me mettrais tout de suite à préparer la deuxième partie de l'histoire, la vraie. *En mots, ce sera moins intéressant pour le*

lecteur. » (*Ibid.*, p. 48. Je souligne) Ainsi, les personnages se préoccupent du moyen de transmission de l'histoire véridique qui s'écrit – et se réfléchit – sous les yeux du lecteur. Cette vérité à communiquer, nous le savons, c'est la sentence du Tribunal Russell II. Et la question est de raconter cette histoire en vue d'accrocher le lecteur... Or, il appert que cette fiction est aussi un objet promotionnel. Pour faire connaître le Tribunal, pour diffuser la vérité, il faut une formule qui sache aller à la rencontre du lectorat. Déceler son intention publicitaire ne me fait pas réduire l'objet artistique à cette seule utilité : la densité et la complexité d'une telle œuvre en compliquent déjà l'accès, et son autoréférentialité achève d'en faire aussi un monde à faire penser. Donc, ce défi qui concerne les repères de lecture est la recherche du langage qui laisse passer les idées, mais qui, alléchant, piège le lecteur. Si, dans la première moitié du livre, l'« iconotexte » se fait bande dessinée, dans la seconde, il devient collage. Conséquemment, le ton ludique du début, sans disparaître tout à fait, se tourne vers la gravité de la contestation.

Des sérigraphies montrant des scènes de répression policière, des logos de multinationales, des armes à feu (*ibid.*, p. 74-79); des reproductions de pièces à conviction : une étant un télégramme révélant l'intention étasunienne de renverser le régime socialiste de Salvador Allende, et une autre montrant les intérêts satisfaits d'une compagnie allemande une fois le coup d'État de Pinochet accompli (*ibid.*, p. 59-60); des illustrations de romans populaires (*ibid.*, p. 63-69); un photomontage surréaliste inspiré de la séquence de l'œil tranché du *Chien andalou* de Buñuel (*ibid.*, p. 54), ponctuent le texte écrit. Cette technique, à la différence de la bande dessinée, qui, elle, est une création originale, fonctionne par emprunt. Le collage extirpe certains objets graphiques de leur contexte d'origine et les dénature, telle la série d'illustrations dont l'usage rappelle celui de la bande dessinée puisque ces images servent de compléments narratifs au texte pour raconter les coups d'éclat de Fantômas. En s'appropriant des images-chocs de répression policière et en les disposant en parallèle avec les extraits du Rapport du Tribunal Russell II, l'iconotexte dénonce ce qu'il récupère. Il recycle.

L'anthropologue argentin Nestor García Canclini aborde la problématique de la culture latino-américaine à l'aide du concept d'hybridité. Il défend « l'hétérogénéité de l'Amérique latine et la coexistence en son sein de différentes époques historiques, qui peuvent s'articuler, mais non pas se diluer dans une quelconque globalisation uniforme » (Canclini, 1996, p. 283). L'hybridité se construit autant géographiquement, par la diversité culturelle, que temporellement, par l'histoire hétérogène à l'opposée de la conscience historique occidentale : un présent plein de son passé le plus primaire. Cela ouvre la voie à une culture du recyclage et de l'invention dont le syncrétisme (invention de nouvelles formes par assimilation des anciennes) pourrait constituer le mode paradigmatique de production, et donne lieu à un mélange de

réel et de simulacre dans la construction identitaire. (*Ibid.*, p. 283.) L'erreur est de croire qu'un monde latino-américain idéal ou utopique serait comparable à celui que la tradition européenne appelle l'utopie. Ce lieu auquel Raymond Ruyer attribue la régularité du cristal, plutôt que celle d'une cellule vivante (Ruyer, 1988, p. 44), est un *possible* européen. *L'Utopie réalisable* narrée par Julio Cortázar prend pied dans un tout autre contexte et dans une tout autre histoire, imagine d'autres possibles.

L'identité latino-américaine est bafouée par une violence (directe et indirecte) de provenance extérieure, mais dont l'insistance au fil des siècles en a fait une donnée structurelle s'appliquant à tout le continent. C'est ce que le Tribunal Russell II fait comprendre. C'est donc dire que la projection utopique d'un salut collectif que construit *Fantômas*, cette « rédemption de l'homme par l'homme » que Raymond Trousson voit naître « d'un sentiment tragique de l'histoire et de la volonté d'en changer le cours » (Trousson, 1998, p. 24), concerne à la fois l'autonomie des peuples et la justice que réclame le Tribunal. Depuis son dialogue intime avec la tradition intellectuelle européenne et son refus d'y participer autrement qu'en habitant ce continent, l'auteur argentin reconfigure un lieu utopique organique et hybride dans une œuvre-collage hétérogène à l'image de la culture pour laquelle elle réclame la libération future.

Pour Canclini, le rôle de la création artistique est primordial dans l'élaboration de cette construction : « Ce que les arts sont en mesure de réaliser pour reconcevoir les identités et les transitions cesse de référer à des territoires uniques pour se situer à l'intersection multiculturelle où se croisent des objets, des messages, des personnes. » (Canclini, 1996, p. 286.) L'artiste a pour mission d'œuvrer à la production et à la transmission des identités hétérogènes de l'Amérique latine, en consolidant dans un artéfact leurs multiples et changeants constitutifs. Le collage dans *Fantômas* fait écho à ces théories. Cette recherche d'un langage fictionnel capable de transmettre le réel aboutit à l'élaboration d'une utopie composite par laquelle transitent les plus divers objets culturels.

Un manifeste

Je le rappelle, *Fantômas contre les vampires des multinationales. Une utopie réalisable* narrée par Julio Cortázar tend vers une révélation extralittéraire. Mais, puisque ce livre existe et qu'une littérature s'y construit, puisque, au lieu de simplement publier le Rapport du Tribunal Russell II sous la forme d'un essai ou d'un pamphlet, Julio Cortázar épaissit le discours juridique qu'il diffuse (et dont il est aussi, parmi d'autres, l'auteur) d'une couche de fiction, le rôle de l'art sur la portée de cette transmission est prépondérant. Par ailleurs, il importe de comprendre que cette utopie est aussi un manifeste. Elle appelle à la mobilisation d'un peuple qui doit se prendre lui-même en charge

contre un oppresseur qui, autant politiquement, économiquement que culturellement, le marginalise. De plus, le texte part à la recherche, à l'instar de ce peuple latino-américain violenté, de son identité. Cortázar explique son statut d'auteur engagé d'une manière qui s'accorde bien avec les dires de Canclini : « Être un écrivain latino-américain suppose [...] de penser et d'agir dans un contexte où réalité géopolitique et fiction littéraire mélangent toujours leurs eaux pour produire la complexité culturelle du continent. » (Cortázar, 1994, v. 3, p. 21.) La littérature de Cortázar prend sa source au truchement du réel, là où la fiction et la réalité ne se différencient pas encore. Le rapport de l'artiste à son époque, celui de l'intellectuel aussi, ne se confine plus à un texte, mais embrasse le destin de l'homme par son œuvre. Le moment de révélation dans *Fantômas* survient lorsque Susan Sontag explique que les attentats contre les bibliothèques n'étaient en fait qu'un piège à intellectuels et qu'en fait, dans cette histoire, partout où il est dit « art », elle aurait dû dire « homme ». (Cortázar, 2002, p. 47.) Cette confusion sur les termes « homme » et « art », la volonté de céder le terrain de l'art au devenir de l'homme, ressassait la littérature – une littérature hybride au croisement des formes, des médias et des réalités – dans son geste créateur du monde.

Affirmer que la tradition profonde du genre romanesque ne fournit pas la forme adéquate pour accueillir, à elle seule, le projet révolutionnaire de Cortázar ne suffit pas. Il faut comprendre aussi que cette tradition représente, par rapport à la culture excentrée et hétérogène d'Amérique latine, le centre homogène d'une culture stable et dominante. C'est ici une des principales fonctions de l'« iconotextualité » que de faire tomber les monuments antiques de cette tutelle.

Une histoire culturelle, la plupart du temps, se présente accompagnée de l'histoire générale. Le destin des peuples de la marge ne sera jamais d'occuper le centre : le noyau de l'Occident continuera toujours de repousser à la limite de sa portée – en lui transmettant de loin les matrices culturelles qui lui permettent de garder son emprise sur ces peuples – ceux qui risquent d'échapper au système. Si le centre, comme le montre l'invasion étasunienne organisée par le biais de militaires locaux ambitieux dans les années soixante-dix, empêche une culture ou une pluralité de cultures de naître à soi en les étouffant sous le poids de la répression, dénoncer les extorsions équivaut à invoquer l'émergence d'un nouvel espace. L'espace de l'homme ménagé par l'art, d'une utopie en collusion avec l'histoire, dirigée vers le futur.

Bibliographie

CANCLINI, Néstor García. 1996. « Stratégie de recyclage : arts cultes populaires en Amérique latine ». Claude Dionne et al. (dir. publ.). *Recyclages : économies d'appropriation culturelle*. Montréal : Balzac, p. 281-291.

CORTÁZAR, Julio. 1994. *Obra crítica. Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki et Saúl Sosnowski* (dir. publ.). Coll. « Colección Unesco de obras representativas », Madrid : Alfaguara, 3 vol.

———. 2002. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Coll. « Áncora y Delfín », Buenos Aires : Destino, 99 p.

DOLEZEL, Lubomir. 1998. *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Coll. « Parallax », Baltimore : The John Hopkins University Press, 339 p.

DUFFETT, John (dir. publ.). 1970. *Against the Crime of Silence : Proceedings of the Russell International War Crimes Tribunal*. New York : Simon and Schuster, 664 p.

LEWIS, David. 1983. *Philosophical Papers*, vol. 1. New York : Oxford University Press, 304 p.

PAVEL, Thomas. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge : Harvard University Press, 178 p.

RUYER, Raymond. 1988. *Les Utopies et les utopistes*. Paris : Gérard Monfort, 293 p.

TROUSSON, Raymond. 1998. *D'Utopie et d'utopistes*. Coll. « Utopies », Paris; Montréal : L'Harmattan, 233 p.

De la porosité des mondes parallèles

| dans *Le Maître du Haut Château*

La science-fiction est un genre qui permet d'explorer les mondes possibles que notre univers pourrait receler. Là où la science s'évertue à étudier les formes de vies qui peuplent notre terre, la science-fiction, elle, toute spéculative qu'elle soit, constitue un terrain où peuvent éclore de nouvelles formes de vie, où il est aisé de parcourir des mondes inaccessibles à la science – que ce soit le monde des morts, sillonné par des thanatonautes, ou une réalité dans laquelle des extra-terrestres décident d'envahir notre planète. La science-fiction, par l'intermédiaire d'auteurs inventifs tels que Bernard Weber ou H. G. Wells, a la capacité de nous faire miroiter d'autres existences et d'autres réalités que celle dans laquelle l'homme moderne est plongé.

D'un point de vue plus particulier, l'uchronie est un genre qui permet de voir le revers de l'Histoire : de mettre en relief des mondes possibles en modifiant les événements historiques avérés. Ainsi, dans ce que l'on appelle une uchronie, l'ordre des choses se voit

basculer dans une autre réalité par la modification d'un événement précis, un point de jonction historique susceptible de tout changer. L'uchronie envisage ce qui serait arrivé si, par exemple, Napoléon avait gagné la bataille de Waterloo, ou encore si les États-Unis n'étaient pas venus au secours de l'Europe durant l'occupation nazie. En un mot, l'uchronie, c'est ce que tout un chacun a un jour expérimenté en se disant que s'il avait agi autrement la situation serait maintenant bien différente.

J'exposerai, dans le présent article, comment le roman de science-fiction *Le Maître du Haut Château*, écrit en 1962 par Philip K. Dick¹, se présente en tant qu'uchronie, instaurant ce faisant une réflexion sur l'histoire du monde occidental moderne et remettant en mouvement un récit figé, celui de la Deuxième Guerre mondiale. En m'attardant à la forme du récit et à sa narration, j'explorerai les artifices littéraires que Dick déploie pour piéger le lecteur dans des mondes parallèles, ce qui permettra de retracer comment *Le Maître du Haut Château* se déconstruit, et devient ainsi porteur d'une réflexion ontologique.

Le Maître du Haut Château nous fait parcourir une réalité dans laquelle les nazis seraient sortis victorieux de la Deuxième Guerre mondiale. Cette uchronie explore un monde possible où auraient triomphé les nazis et les Japonais, où les États-Unis seraient sous le joug des Allemands à l'Est et de l'Empire nippon à l'Ouest. Le centre des États-Unis constituerait alors une sorte de *no man's land* où « nous pouvons vivre nos vies étriquées. Si nous y tenons. Si nous y trouvons un intérêt quelconque » (*M.*, p. 39), sans que les nazis ou les Japonais ne se soucient le moins du monde de ces « États couverts de déserts ou de pâturages » (*ibid.*, p. 39). Dans un San Francisco dominé par les Japonais, nous suivons le cours de la vie de Robert Childan, un commerçant américain d'objets d'art autochtone d'avant-guerre; de M. Nosubuke Tagomi, lui-même collectionneur d'art et dirigeant de San Francisco; de Frank Frink, un Juif caché sous une fausse identité, maître de la contrefaçon d'objets d'art autochtone; et de Juliana, l'ex-femme de ce dernier, qui tente de retracer l'écrivain du roman *La Sauterelle pèse lourd*.

Non content de nous plonger dans une réalité parallèle à la nôtre, Dick en invente une deuxième, qui représente cette fois un monde dans lequel les Alliés ont effectivement gagné la Deuxième Guerre mondiale. Mais cette réalité qui semble se fonder sur des faits historiques se révèle être elle aussi une uchronie. *La Sauterelle pèse lourd*, titre de cette œuvre dans l'œuvre, décrit un monde dominé par les Britanniques, soutenus par les Américains, mais où ceux-ci n'ont pas autant d'influence que celle qu'ils ont acquise historiquement. Ces deux réalités nous sont présentées progressivement, sans passages didactiques harassants. Tranquillement et subtilement, Dick nous fait

1. Les références au *Maître du Haut Château* seront désignées dans cet article par la lettre *M.*

glisser dans d'autres mondes possibles, jouant ainsi sur les rapports entre apparences et réalité. Par le biais d'une mise en abyme – l'insertion d'une œuvre dans une autre –, Dick souligne la relation qu'entretient le lecteur avec le réel ainsi qu'avec l'œuvre de fiction, et éveille un questionnement sur le simulacre, le vrai et le faux.

La contradiction ouverte

Dans l'incipit du *Maître du Haut Château*, Philip K. Dick ne nous dépeint pas le monde initial, celui dans lequel réside Childan, comme une réalité parallèle, mais bien comme une représentation du monde dans lequel vit le lecteur contemporain du roman. Peu à peu, à force d'indices insolites, nous nous enfonçons dans cet univers d'après-guerre dominé par les nazis et par les Japonais. Dès la deuxième phrase du roman, le lecteur se bute à une expression insolite. Il y est question « des États des Montagnes Rocheuses » (*ibid.*, p. 5). Plus loin, Tagomi, un client de Childan, parle d'une voix « sèche, impérative, à peine polie, à peine dans le code » (*M.*, p. 6. Je souligne). Un « code » existe donc, mais que révèle-t-il ? Les écarts avec la réalité du lecteur se multiplient (les bombes qui ont cessé de tomber sur San Francisco, la politesse presque obséquieuse de Childan – un Américain de souche – face aux Japonais, ou encore les cigarettes de marijuana Land-O-Smile commercialisées) et sont les indices d'un univers différent qui prend forme au cours de la lecture. Le didactisme, c'est-à-dire les informations propres à l'intellection du monde imaginaire dans lequel nous sommes plongés, se révèle ainsi de manière progressive.

Cette description d'un monde étranger se déploie par l'intermédiaire des pensées de Frank Frink. Il devient clair que, dans cette réalité parallèle, les forces de l'Axe ont gagné la guerre en 1947 (*ibid.*, p. 13) et que les États-Unis ont été séparés entre le Japon et l'Allemagne nazie. La note est lancée. Le roman, bien qu'il revête des apparences réalistes, se montre finalement beaucoup plus singulier qu'il n'y paraît, ayant pour référent un autre monde. Mais les informations sur ce monde métamorphosé arrivent au compte-gouttes. Le point de divergence avec notre réalité n'est pas immédiatement identifié : il nous est révélé assez tardivement, par la comparaison avec une autre fiction uchronique enchâssée dans le récit. En expliquant les fondements de l'uchronie de *La Sauterelle pèse lourd*, une fille anonyme dévoile l'événement fatidique à l'origine du changement de dimension historique : « Si Joe Zangara avait manqué Roosevelt, celui-ci aurait sorti l'Amérique de la crise et il l'aurait armée de telle sorte... » (*ibid.*, p. 82). Cette affirmation laisse entendre que le premier monde uchronique décrit découle de l'assassinat réussi de Roosevelt. Le point de divergence qui donne lieu à l'uchronie nous est donc révélé, mais tardivement.

Avec l'uchronie, l'imaginaire ne réside pas dans une zone inconnue du réel (telle contrée lointaine, telle époque qui n'est pas advenue), plus ou moins plausible, mais que le lecteur peut toujours croire possible; l'imaginaire entre en collision directe avec le réel, de sorte qu'on passe, irrémédiablement, de la coexistence à la contradiction ouverte. (Saint-Gelais, 1999, p. 44.)

Cette « contradiction ouverte » instaure une distanciation qui vise à confondre le lecteur en mal de points de référence quant au monde qui se déploie sous ses yeux. L'uchronie, nous explique Saint-Gelais, plonge le lecteur en terrain miné, elle cherche à déjouer ses attentes. Le monde fictionnel, sous ses apparences réalistes, s'avère en fait différent, imperceptiblement transformé. Le monde science-fictionnel que nous parcourons dans *Le Maître du Haut Château* acquiert alors quelque chose de l'inquiétante étrangeté : il semble familier, mais ne l'est pas véritablement. Le visage familier de cet univers est peu à peu défiguré, et ce dernier se révèle enfin étranger à lui-même. Ainsi, la ville de San Francisco, et par extension la fresque complète que nous peint Dick, peut générer des sentiments angoissants pour le lecteur puisque la ville, qui au premier abord lui apparaissait familière, se montre en fait déformée. Freud affirme d'ailleurs dans *L'Inquiétante Étrangeté* que « mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté » (Freud, 1985, p. 216). À la lumière de cette affirmation, nous pouvons dès lors déclarer que moins le lecteur se repère dans l'univers diégétique du *Maître du Haut Château*, plus les événements qui s'y produisent sont susceptibles de provoquer chez lui un sentiment d'inquiétante étrangeté.

D'abord immergé dans un monde présenté par défaut comme le sien, le lecteur se voit confronté à des événements singuliers. Puis, peu à peu, il devient manifeste que la réalité représentée n'est pas la sienne, mais un monde possible qui découle d'un assassinat réussi. Dick produit cet effet d'étrangeté non seulement par la progression lente des contradictions entre ce monde fictionnel et le nôtre, mais aussi par l'insertion d'éléments étrangers au lecteur, d'éléments appartenant à une réalité qui se révèle autre.

L'élaboration d'une xénoencyclopédie

Par les perceptions de nombreux personnages, le lecteur pénètre une réalité pour le moins dérangement. Il découvre, grâce à la pensée ou aux sens des protagonistes, un monde faussement familier qui s'avère étranger, par une accumulation de « lignes de fracture entre l'encyclopédie préalable du lecteur et celle que pose le texte » (Saint-Gelais, 1999, p. 143). Selon Richard Saint-Gelais, cet effet de distorsion du réel que crée le texte science-fictionnel réside dans la mise en place d'une *xénoencyclopédie*, principe qui relève de la notion d'encyclopédie préalable d'abord développée par Umberto Eco dans

L'Œuvre ouverte. L'encyclopédie préalable est cette connaissance du monde que tout individu acquiert par son expérience de la vie en société. La xénoencyclopédie, quant à elle, consiste en une sorte de culture étrangère au lecteur qui comprend « des individus imaginaires, des données générales, des règles de fonctionnement, des possibilités elles aussi imaginaires » (*ibid.*, p. 140) fondant la vie au sein même du monde imaginé. Il s'agit du bassin de connaissances, dans l'œuvre qui nous concerne, renvoyant le lecteur au monde possible imaginé par Dick et s'écartant ainsi de l'encyclopédie préalable du lecteur. C'est la xénoencyclopédie, révélée partiellement et graduellement, qui génère un possible sentiment d'angoisse chez le lecteur, autrement dit un certain désarroi, puisqu'elle met progressivement en évidence l'écart entre l'univers dépeint et la réalité qu'habite celui-ci.

La narration, qui se fait d'un point de vue de « focalisation interne variable » (Genette, 1972, p. 205), dévoile au lecteur les pensées de plusieurs personnages du récit et participe à l'élaboration de la xénoencyclopédie qui permet la lecture de l'œuvre. Cette modalité de la narration restreint alors le champ de connaissance du lecteur aux seules perceptions des personnages constituant les points de focalisation du récit. Le fait que cette focalisation interne soit variable multiplie les perspectives et donne une vision multidimensionnelle du monde dépeint. Ainsi, Robert Childan, qui tient un magasin où « seul le passé p[eu]t être représenté » (*M.*, p. 8), nous expose par ses pensées quelle est la place du natif américain dans la diégèse : « Cela ne trompe personne; je n'appartiens pas à ce milieu. À ce pays que les hommes blancs ont défriché et où ils ont bâti l'une de leurs plus belles villes. Je suis un intrus dans ma patrie. » (*Ibid.*, p. 130.) Le voilà étranger au monde qui l'a vu naître, nous voilà évincé, en tant que lecteur, en dehors du San Francisco connu. Nous accédons alors à la formation d'une identité culturelle extérieure à celle qui gouverne notre réalité, nous élaborons ainsi une xénoencyclopédie qui permet l'intellection du monde parallèle. La pensée de l'envahisseur japonais nous est elle aussi transmise, par l'intermédiaire de Tagomi : « J'ai été interrompu par ce barbare blanc, ce Yankee du Néandertal. » (*Ibid.*, p. 284.) Le maître de San Francisco n'est donc plus l'homme blanc d'Amérique, mais le Japonais conquérant. Au fil de la narration, nous discernons également le point de vue des Allemands, des Juifs, des amis des Juifs, à travers les perceptions de Freiherr Hugo Reiss (le chef de la police secrète allemande), de Frank Frink ou de Juliana. Nous promenant d'une perspective de la société à une autre, nous obtenons alors une appréciation d'une multitude d'univers personnels qui s'imbriquent dans une même réalité.

Les mécanismes narratifs permettent donc de mettre au jour la réalité de chaque personnage dans un monde aux apparences trompeuses. La narration à focalisation interne nous donne l'occasion d'explorer plus en détail une autre dimension historique, une réalité parallèle à la nôtre, tout en

présentant la question principale que soulève le roman, à savoir, « qu'est-ce qui est réel ou ne l'est pas ? » Dès le troisième chapitre, Frank Frink, faussaire expert dans la reproduction du matériel de la guerre de Sécession, définit ainsi Robert Childan : « [...] est-il possible que vous, le détenteur, le vendeur de tels objets, *vous ne puissiez distinguer les faux de ceux qui sont authentiques ?* » (*Ibid.*, p. 71.) Comme le vendeur d'objets du passé, le lecteur ne distinguera plus, à la fin du roman, la fabulation du fait digne de foi en ce qui concerne la diégèse principale, et sera même confronté à sa propre perception de la réalité.

La métafiction ou *La Sauterelle pèse lourd*

La Sauterelle pèse lourd, en sa qualité de métafiction, est dans le récit l'élément majeur qui introduit la confusion entre le vrai et le faux. À la suite de Richard Saint-Gelais, je considère en effet *La Sauterelle* comme une métafiction enchâssée au récit : « Métafiction sera entendue comme tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, amène la fiction à se donner pour telle et, donc, à insister, explicitement ou implicitement, sur sa "fictivité". » (Saint-Gelais, 1999, p. 248.) Cette métafiction est ici enchâssée, puisque *La Sauterelle* constitue elle-même un récit fictif qui se donne à lire à l'intérieur de la diégèse. Cette particularité ouvre la porte à des échanges entre les personnages sur le statut de leur propre monde ainsi que sur les particularités de la fiction à l'intérieur de la fiction.

L'apparition de *La Sauterelle pèse lourd* lors d'un souper où Childan est invité permet ainsi une réflexion sur la notion de genre en littérature. Cette intervention des personnages tentant de baliser le genre auquel appartient *La Sauterelle pèse lourd* appelle d'ailleurs un questionnement sur le statut du roman de Dick :

- [Ce] n'est pas un policier, dit Paul. Au contraire, c'est un roman d'un genre intéressant, s'apparentant à la science-fiction.
- Oh non ! dit Betty [...]. Il n'y a aucune science là-dedans. Ni aucune vue sur le futur. La science-fiction traite de l'avenir, en particulier d'un avenir où la science aura progressé par rapport à ce qu'elle est aujourd'hui. Ce livre ne remplit aucune de ces deux conditions.
- Mais, dit Paul, il traite d'un présent différent. Bien des romans célèbres de science-fiction appartiennent à ce genre. (*M.*, p. 136.)

La critique d'une métafiction par ces protagonistes intradiégétiques nous met en présence d'une mise en abyme : « [Est une] mise en abyme [...] tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du récit qu'il signifie au niveau de la diégèse, le degré d'analogie entre signe et référent donnant lieu à divers types de réduplication. » (Dällenbach, 1980, p. 24.) Le lecteur se

trouve effectivement confronté à un « signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du récit » : le genre du roman qu'il lit est souligné. Une définition générale de la science-fiction, à laquelle appartient d'emblée le roman, nous y est même livrée. *La Sauterelle pèse lourd* peut alors être considérée comme une métafiction qui soulève doublement la question des réalités parallèles à l'œuvre dans le récit.

Après avoir permis ce clin d'œil à la notion de genre en littérature, le discours sur *La Sauterelle* mène également à une critique sur le best-seller : « On ne peut pas juger un livre par son aspect commercial, dit-il [Robert Childan]. Nous savons tous cela. Bien des best-sellers appartiennent à la littérature de bas étages. Celui-ci cependant... » (*M.*, p. 136-137.) En plus de définir le genre auquel appartient le roman qu'il a écrit, Dick, sous les traits de Robert Childan, critique la *doxa* ambiante de son époque, qui marginalise la littérature de science-fiction. S'il est légitime d'associer ces paroles à l'auteur réel, c'est que, comme le soulève Dällenbach, « les mises en abyme ont pris le relais de l'«intervention de l'auteur» » (Dällenbach, 1980, p. 32), ce qui aurait permis à Dick de se prononcer sur la place du best-seller dans les sphères cultivées de la société. En soulevant lui-même l'effet de mode qu'engendre la science-fiction, Dick déconstruit l'idée selon laquelle « il est de bon ton d'ignorer poliment, voire de mépriser sans détour » (Saint-Gelais, 1999, p. 150) les best-sellers et la science-fiction.

Dick prend la représentation à son propre piège, puisqu'il parle de la place du best-seller dans la culture tout en nous donnant à lire un best-seller acclamé par la critique, son roman ayant été récipiendaire du prix Hugo. Dällenbach a théorisé ce phénomène ainsi :

Cette manière de prendre la représentation à son propre piège lui impose des ratés qui suscitent un état d'alerte, sapent l'illusion référentielle du lecteur et arrachent celui-ci à son transfert pour lui faire épouser un point de vue critique, la question portant sur le monde comprenant désormais celle qui porte sur la réception, la production du spectacle et le spectacle lui-même. (Dällenbach, 1980, p. 33.)

Sous l'effet de ce jeu, le lecteur se trouve en rupture avec le roman, et il lui est alors facile de transposer les paroles des personnages sur son expérience de lecture personnelle. Une telle transposition crée un effet de distanciation du texte : un lecteur qui se voit dans sa posture de lecteur en vient à développer un point de vue critique et à s'interroger sur ce qu'il lit. Partie prenante de ce processus, les personnages sont justement en train de parler de la diégèse à laquelle ils participent. Il devient alors manifeste que la mise en abyme instaurée par l'arrivée de *La Sauterelle pèse lourd* à l'intérieur du récit donne lieu au retournement de l'œuvre sur elle-même et ouvre les frontières qui séparaient la réalité du lecteur de celle des personnages.

La portée ontologique

Plutôt que d'être fermé et cloisonné, le récit s'ouvre et contamine des régions inattendues. Il critique le phénomène du best-seller : la réflexion amorcée sur la réception du roman contamine alors le monde du spectacle en entier. C'est ici que l'uchronie déploie sa capacité à instaurer une réflexion ontologique sur le monde dans lequel vit le lecteur. Les frontières du *Maître du Haut Château* sont ainsi poreuses, autant en ce qui a trait au genre de ce roman que dans son contenu. N'étant pas complètement dégagé de l'utopie, le roman de Dick donne lieu à des spéculations sur des inventions qui auraient pu aider l'humanité dans sa quête de connaissances, plutôt que de la détourner de sa volonté de savoir et de l'abrutir. La représentation de la télévision dans ce roman constitue un parfait exemple de telles spéculations. Nous savons que la télévision commença à être commercialisée dès 1939 et qu'en 1960 déjà plus de 50 millions de familles américaines possédaient un poste de télévision où au moins trois réseaux diffusaient des émissions de variétés (Encyclopædia Britannica, consulté le 12 avril 2007). Pourtant, dans le monde que nous décrit Dick, Juliana tombe sur un article qui parle justement des dernières avancées technologiques en matière de télévision :

Il y avait dans le dernier numéro de *Life* un grand article intitulé LA TÉLÉVISION EN EUROPE : UN COUP D'ŒIL SUR L'AVENIR. [...] Elle vit la photographie d'une famille allemande en train de regarder la télévision dans son salon. [...] [E]n 1970, on en construira un à New York. (*M.*, p. 95.)

Plus loin, Juliana tombe sur un autre texte faisant référence à la télévision. Celui-ci se trouve dans *La Sauterelle pèse lourd* et décrit ce qu'aurait été la télévision pour le monde que nous présente cette uchronie enchâssée dans le récit :

Il n'y avait que le savoir-faire américain et le système de production en grande série [...] pour réaliser ce prodige, faire déferler jusque dans le moindre village et les régions les plus reculées d'Extrême-Orient un flot irrésistible de postes de télévision en pièces détachées à un dollar [...]. Accroupis devant l'écran, les jeunes gens du village – et souvent les vieux, tout aussi bien – voient les mots. L'instruction. Apprendre à lire, pour commencer. (*Ibid.*, p. 194.)

Ainsi, par le biais d'une réflexion naïve sur le rôle que la télévision aurait pu jouer dans un monde idéal, l'uchronie réciproque permet d'ouvrir les frontières entre fiction et réalité, et suggère une critique du monde contemporain de Dick. Le prodige de la communication par satellite ne saurait être fortuit, car c'est en 1962, l'année même de la parution du roman de Dick, que les États-Unis réussissent pour la première fois à envoyer des ondes télévisuelles par satellite d'un océan à l'autre.

Cet exemple pourtant banal, qui met en scène une technologie et l'utilisation possible qu'aurait pu en faire l'humanité, appelle une réflexion sur les

valeurs mêmes de notre monde, lesquelles peuvent différer de celles des autres mondes possibles. En faisant référence à un objet de consommation en vogue à son époque, Dick ne fait pas seulement qu'exposer d'éventuelles divergences, mais critique de façon implicite le monde dans lequel il vit. La cloison entre la fiction et le réel se fissure alors et devient perméable. En présentant l'utilisation de la télévision comme un moyen de civilisation et d'éducation, Dick souligne l'utilisation futile et *antihumanitaire* perpétrée dans la réalité. Cet exemple permet de comprendre comment notre réalité de lecteur peut être suscitée par un tel roman. En effet, voici deux mondes où la télévision existe, mais n'est pas utilisée de la même façon. Dans l'un, elle est sous-exploitée et ne fait pas partie des priorités de développement alors que, dans la seconde uchronie, elle a été développée d'une manière telle qu'elle soit accessible à tous afin de permettre l'éducation du plus grand nombre. Le contraste entre ces deux façons d'envisager la télévision peut inspirer chez le lecteur un questionnement sur la place que ce média occupe dans son propre monde; le roman de Dick passe alors d'un simple moyen de divertissement à une exploration des possibilités qui s'ouvrent à l'humanité. Lorsque l'on considère l'exploitation que les grandes entreprises font de la télévision, il devient facile de penser ce média non pas comme un moyen éducatif, mais plutôt comme un *mass media* qui subvertit la vision du monde. Cette même mécanique est à l'œuvre dans le roman de Dick puisque le point de vue apporté par la narration est appelé à modifier la perception qu'a le lecteur de son propre monde.

En instaurant un jeu de miroirs qui met en évidence le rapport que le lecteur entretient non seulement avec l'œuvre, mais aussi avec son propre monde, Dick soulève des questions ontologiques sur la perception qu'a l'Homme face à sa réalité. L'appareil autoréflexif à l'œuvre dans *Le Maître du Haut Château*, incarné entre autres par *La Sauterelle pèse lourd* et par la propulsion de Tagomi dans le San Francisco contemporain du lecteur, est capital pour la compréhension des enjeux du roman dickien.

En effet, lorsque Juliana, après avoir tout fait pour sauver l'auteur de *La Sauterelle pèse lourd*, rencontre Abendsen et lui demande si elle peut consulter l'Oracle afin de savoir pourquoi celui-ci a écrit *La Sauterelle pèse lourd*, la réalité fictionnelle perd encore de son étanchéité, et le roman de Dick se voit irrémédiablement renversé :

- Cela veut dire que mon livre est vrai ?
- Oui, dit-elle [Juliana].
- L'Allemagne et le Japon ont perdu la guerre ? dit-il [Abendsen], fou de colère.
- Oui. (*Ibid.*, p. 316.)

Du point de vue de la diégèse, l'histoire que le lecteur a lue se révèle donc fausse. Elle n'est qu'une illusion dont se bercent tous les protagonistes de

l'histoire. M. Nosubuke Tagomi, lui, expérimentera le monde réel après s'être plongé dans la contemplation d'une œuvre d'art américaine moderne. Cette allégation peut être certifiée par l'apparition de l'autoroute de l'Embarcadero dans la vision fugace qu'a Tagomi de notre monde : « C'est l'autoroute de l'Embarcadero. Il y a un tas de gens qui disent que ça gâche complètement la vue. » (*Ibid.*, p. 285.) En fait, l'Embarcadero *freeway* fut terminé en 1959 et, comme le soulignait le badaud, elle fut à l'origine de nombreuses plaintes concernant la pollution visuelle qu'elle engendra. Dick projette donc Tagomi dans le vrai monde. Celui-ci n'est pas une hallucination, au vu de la révélation finale selon laquelle les Alliés ont effectivement gagné la guerre, révélation qui souligne la fictivité de la diégèse principale. Ainsi, trois mondes s'impliquent mutuellement dans *Le Maître du Haut Château*, ce qui a pour effet de mettre l'accent sur la question de la perception et du point de vue.

Par le biais de l'uchronie, Philip K. Dick donne une relecture de l'histoire. Il renoue avec des événements encore marquants pour notre société et remet en question l'utilisation que nous faisons de nos avancées technologiques. L'uchronie sert bien l'histoire en permettant une multiplication des points de vue et une exploration des implications qu'engendre un fait historique.

Par une narration travaillée dont nul ne peut douter de la valeur littéraire et par l'utilisation d'artéfacts métafictionnels comme la mise en abyme, Dick insère la réalité même du lecteur à l'intérieur de ses mondes parallèles. À travers son roman, l'auteur se permet des réflexions sur la représentation artistique, sur le rôle de la littérature de science-fiction et même sur les formes que prend le spectacle dans la réalité avérée.

Les mondes possibles représentés dans le roman de Dick permettent au lecteur de se distancier de sa propre réalité afin de mieux l'apprécier et la juger. La littérature uchronique nous permet dès lors de nous questionner sur les fondements de notre monde et appelle ainsi une vision plus critique de ce qui nous entoure. Par la relecture d'éléments historiques, Dick donne à repenser l'histoire, en instaurant une relation directe entre le passé et la situation actuelle de notre monde. À l'ère du néolibéralisme et de la domination du capital, qui souvent l'emporte sur le bien-être de notre planète, l'uchronie se révèle être un outil précieux pour envisager d'autres modes de fonctionnement pour notre société. Elle pourrait représenter un bon moyen d'évaluer notre monde, de la même façon que la science de la futurologie, de plus en plus en vogue dans des laboratoires scientifiques de renommée mondiale et derrière les portes de certains ministères américains. L'uchronie permettrait dès lors une ouverture sur d'autres façons de concevoir la vie au XXI^e siècle.

Bibliographie

DÄLLENBACH, Lucien. 1980. « Réflexivité et lecture ». *Revue des Sciences Humaines*, vol. 49, n° 177, p. 23-37.

DICK, Philip K. 2006 [1962]. *Le Maître du Haut Château*. Coll. « Science-fiction », Paris : J'ai lu, 318 p.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Consulté le 12 avril 2007. « Broadcasting ». *Encyclopædia Britannica Online*.
<http://www.britannica.com/eb/article-25195>

FREUD, Sigmund. 1927. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Coll. « Folio essais », Paris : Gallimard, 342 p.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figure III*. Coll. « Poétique », Paris : Éditions du Seuil, p. 203-211.

SAINT-GELAIS, Richard. 1999. *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Coll. « Littérature(s) », Québec : Éditions Nota bene, 399 p.

Comment écrire *cette* histoire ?

Enjeux et apories de l'utilisation
de la fiction dans les récits
concentrationnaires de Jorge Semprun

Introduction : du devoir d'histoire dans les récits concentrationnaires littéraires

Une « hémorragie d'expression » (Antelme, 1996, p. 44), selon Robert Antelme¹. Si certains survivants des camps de concentration nazis ont choisi le silence, beaucoup ont émis le souhait et même le besoin de raconter leur expérience extrême. Il faut raconter, s'accordent-ils à dire presque unanimement, pour soi et pour les autres, pour fermer les yeux des morts et ouvrir ceux des vivants. Ces récits concentrationnaires forment une masse hétéroclite, mais parmi eux se distinguent quelques textes à caractère littéraire : pourquoi choisir une écriture littéraire pour dire cette histoire empesée d'une telle responsabilité ? Comme le rappelle Berel Lang en introduction à l'ouvrage collectif *Writing and the Holocaust*,

Lee, Domitille. « Comment écrire *cette* histoire ? Enjeux et apories de l'utilisation de la fiction dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun. », *Les écritures de l'Histoire, Postures*, n° 10, 2008, p. 81 à 93.

la représentation littéraire de la Shoah soulève d'emblée des questions d'ordre moral :

There is a significant relation between the moral implications of the Holocaust and the means of its literary expression. [...] What constraints, whether in use of fact or in the reach of imagination, are imposed on authors or readers by the subject of the Holocaust ? (Lang, 1988, p. 1-2.)

En particulier, que signifie le choix de ces quelques survivants, dont Jorge Semprun, qui ont entrepris de raconter l'histoire des camps par le biais de la fiction ? Il semble a priori exister un paradoxe, voire une antithèse absolue, entre la vérité de l'histoire et le recours à l'imagination impliqué par la fiction. En fait, le rapprochement des notions de déportation et de fiction est jugé non seulement problématique, mais véritablement indécent, comme l'explique David Carroll :

In many instances, one can sense a general uneasiness or even hostility toward the fact that an author or filmmaker, rather than opting for the direct portrayal of experience and data, uses myth, fantasy, imagination and fictional characters and situations in an attempt to relate what is generally acknowledged to be a limit case of experience, knowledge and representation. What is often criticized in such instances is not just the nature, form, and effects of particular fictions but the inappropriateness of *fiction itself*. (Carroll, 1999, p. 69.)

Nombreux sont ceux qui se sont opposés à l'existence de la fiction concentrationnaire. Claude Lanzmann a ainsi déclaré : « La vérité tue la possibilité de la fiction. » (Felman, 1990, p. 57)², ou encore, à propos de la fiction cinématographique américaine intitulée *Holocauste* : « C'est de fiction qu'il s'agit. C'est-à-dire en l'occurrence [...] d'un mensonge fondamental, d'un crime moral, d'un assassinat de la mémoire. » (Lanzmann, 1990, p. 309.) Transgression, trahison, et même crime, autant d'accusations auxquelles se risquent ceux qui osent mêler réalité concentrationnaire et fiction.

De l'indicible à l'irrecevable, du vrai au vraisemblable : la fiction nécessaire

La vérité, toute la vérité et rien que la vérité : le récit concentrationnaire répond à un devoir d'histoire et non de mémoire, comme on l'entend souvent ; il se doit d'être un témoignage *historique*, qui représente les choses exactement telles qu'elles se sont passées. Toute autre forme est rejetée avec effroi, pourtant le témoignage se heurte à plusieurs difficultés, qui remettent

1. Cet article est initialement paru dans *Le Patriote résistant*, n° 53, 15 mai 1948.

2. Cette citation rappelée par Felman est tirée d'une interview de Deborah Jerome ("Resurrecting Horror : the Man behind Shoah") in *The Record*, 25 octobre 1985.

en question sa suprématie et même son caractère adéquat. La plus immédiate de ces difficultés réside dans une apparente insuffisance du langage. Beaucoup d'anciens déportés ont ainsi exprimé leur frustration face à ce que l'on nomme communément l'indicible concentrationnaire, cette incapacité du langage à décrire l'expérience des camps. Robert Antelme décrit ainsi ce sentiment qui l'étreint dès son retour de Dachau :

Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant, c'était impossible. À peine commencions-nous à parler, que nous suffoquions. [...] il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience [...]. (Antelme, 1978, p. 9.)

Autrement dit, le caractère extrême de l'expérience concentrationnaire compromet la possibilité de sa représentation. Selon Georges Molinié, l'expérience concentrationnaire a pour conséquence une véritable « catastrophe sémiotique » qui rendrait tout récit littéralement impossible : « On ne devrait plus, rigoureusement, pouvoir parler. » (Molinié, 1999, p. 384.)³

Charlotte Delbo, survivante d'Auschwitz, exprime aussi la difficulté du dire concentrationnaire : « C'est presque impossible, plus tard, d'expliquer avec des mots ce qui est arrivé à l'époque où il n'y avait pas de mots. » (Delbo, 1971, p. 13.) Effectivement, comment représenter l'absence, le manque qui se trouvent au cœur de cette expérience ? Comment dire toute cette mort, tous ces morts, comment dire l'absence des objets essentiels à l'humanité comme les vêtements et les couverts, et même l'absence du nom, remplacé par un numéro ? Contre la néantisation inhérente aux camps de concentration, Delbo, comme Antelme, Semprun et quelques autres, choisit de se glisser dans cet infime espace du dire concentrationnaire. Pour Semprun, la notion d'indicible n'est qu'un refuge, une solution de facilité, presque un signe de paresse :

Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald. L'histoire est fraîche, en somme. Nul besoin d'un effort de mémoire particulier. Nul besoin non plus d'une documentation digne de foi, vérifiée. [...] La réalité est là, disponible. La parole aussi. [...] On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. On peut nommer le mal, son goût de pavot, ses bonheurs délétères. On peut dire Dieu et ce n'est pas peu dire. On peut dire la rose et la rosée l'espace d'un matin. On peut dire la

3. À la page 384, Molinié parle de « ruine durable et continuée du langage » après Auschwitz; à la page 390, les camps comme entreprise d'extermination d'un peuple sont décrits comme « un excès qui dépasse tout excès, par rapport à quoi tout discours reste en deçà. »

tendresse, l'océan tutélaire de la bonté. On peut dire l'avenir, les poètes s'y aventurent les yeux fermés, la bouche fertile.

On peut tout dire de cette expérience. (Semprun, 1994, p. 23.)

En outre, en remarquant que « le témoignage brut est vite indigeste » (Wieviorka, 1992, p. 190), Anette Wieviorka rappelle indirectement l'importance de la réception du récit. Or, pour Semprun, le réel concentrationnaire est non pas indicible, mais précisément *irrecevable*. Les difficultés liées au récit concentrationnaire ne résident pas tant dans le langage, dans l'expression, que dans la transmission à ceux qui n'ont pas fait l'expérience des camps. Lorsque Semprun s'applique à « montrer », à « faire voir » (Semprun, 1994, p. 131) le crématoire aux jeunes Françaises venues visiter le camp juste après sa libération, la réaction de celles-ci est sans appel : « Je me suis retourné, elles étaient parties. Elles avaient fui ce spectacle. Je les comprenais d'ailleurs. » (Semprun, 1972, p. 133.) Toujours à la libération de Buchenwald, Semprun fait immédiatement l'expérience de l'échec du récit (oral) concentrationnaire, un échec lié à une transmission trop directe de la réalité : les officiers britanniques auxquels il mentionne l'odeur de chair brûlée « sursautent, se regardent entre eux. Dans un malaise quasiment palpable. Une sorte de hoquet, de haut-le-cœur. » (Semprun, 1994, p. 15.) Le problème des témoignages traditionnels est précisément leur caractère invraisemblable qui fait véritablement barrage à leur réception. Alors qu'il vivait dans la clandestinité en tant que dirigeant du parti communiste espagnol sous Franco, Semprun résidait sous une fausse identité chez Manuel Azaustre, lui-même revenu de Mauthausen. Les récits que celui-ci fait de son expérience concentrationnaire sont sans doute véridiques sur le plan factuel, mais leur forme est tellement confuse et décousue qu'ils en deviennent proprement incroyables : « Sa sincérité indiscutable n'était plus que de la rhétorique, sa véracité n'était même plus vraisemblable. » (*Ibid.*, p. 249.) La vérité se heurte à l'incapacité d'utiliser le langage pour partager l'expérience; le récit d'Azaustre, par sa forme inadéquate, se ferme à toute possibilité de réception, de transmission. Semprun le dit lui-même⁴, c'est précisément de ces écoutes *décus* qu'est née la volonté d'écrire, et en écrivant de transformer l'expérience pour la rendre accessible aux autres; c'est ainsi que Semprun écrira le premier jet du *Grand Voyage* en trois semaines, chez Manuel Azaustre.

Lorsque Antelme raconte à la fin de *L'Espèce humaine* l'échec des récits de déportés aux soldats américains qui viennent de libérer Dachau, il constate que la réalité a besoin d'être transformée pour être transmissible :

4. Voir notamment L'Écriture ou la vie, p. 249 et suivantes. Dans *Autobiographie de Federico Sanchez* (1978), Semprun évoquait déjà les exposés « confus, trop prolixes » (Semprun, 1978, p. 219), « décousus et répétitifs » (p. 224) de Manuel Azaustre, qui « racontait longuement, avec prolixité, perdant à maintes reprises le fil principal de son récit. » (p. 218.) Dans *Quel Beau Dimanche !* c'est Fernand Barizon que le narrateur semprunien écoutait raconter son expérience à Buchenwald; déjà ce récit l'avait laissé insatisfait : « j'écoute les récits de Barizon, hoche la tête et ne dis rien. Je fais semblant de m'y intéresser, mais je suis plutôt déçu. Il ne raconte pas bien sa vie, Fernand. Les souvenirs s'accrochent les uns aux autres, à la queue leu leu, dans la confusion la plus totale. Il n'y a pas de relief dans son récit. Et puis, il oublie des choses essentielles. » (Semprun, 1980, p. 66.)

Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulいたé. Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation. (Antelme, 1978, p. 317-318.)

De la même façon, Semprun évoque la nécessité de l'artifice pour que les récits puissent être reçus :

– [...] Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées ? [...]

– Ça veut dire quoi, « bien racontées » ? s'indigne quelqu'un. Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices ! [...]

– Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! [...] La vérité que nous avons à dire [...] n'est pas aisément crédible... Elle est même unimaginable... [...] Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc ! (Semprun, 1994, p. 135.)

Autrement dit, pour Semprun, le récit n'a de sens que s'il est reçu. Il doit donc transformer la réalité qu'il souhaite représenter pour la rendre acceptable par le lecteur. Un déporté rencontré par Semprun peu après la libération de Buchenwald se demande : « Il faudrait une fiction, mais qui osera ? » (*Ibid.*, p. 138.) Dans le souci du partage de l'expérience concentrationnaire, Semprun ose. Parce que les écritures de l'histoire des camps sont amenées à devenir des lectures de l'histoire, Semprun ose. La fiction transforme le vrai en vraisemblable, elle est cet artifice qui permet de faire entendre l'histoire des camps. Elle ne transgresse pas la réalité concentrationnaire, mais vient à son secours :

Il me faut [...] un « je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... Une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable. (*Ibid.*, p. 175.)

Comme le formule Alain Parrau à propos du recours à la fiction par Soljenitsyne dans le contexte de la littérature des camps soviétiques, la fiction est au service de la vérité : « La fiction ne peut devenir un mode d'exploration de la réalité des camps sans une disposition subjective appropriée, un désir du vrai qui est condition de la littérature elle-même. » (Parrau, 1995, p. 177.) Pour Semprun, la fiction vient enrichir la réalité quel que soit le contexte historique : dans le film *La Guerre est finie*, dont Semprun fut le scénariste, la création du personnage antifranquiste Diego Mora permet de s'éloigner de la fiction de la réalité, grâce à la réalité de la fiction » (Semprun, 1983,

p. 139). Il semble donc que toutes les représentations de l'histoire, même et peut-être surtout ses périodes les plus traumatiques, puissent se nourrir de la fiction pour aller au plus près de la réalité.

Dire l'autre pour mieux dire le même

La fiction permet de dépasser le caractère individuel de l'expérience et confère donc au récit une dimension universelle, par exemple en simplifiant la réalité. À cet égard, les personnages inventés par Semprun sont parfois le résultat d'une synthèse entre plusieurs déportés ayant vraiment existé : « Dans *L'Écriture ou la vie*, j'ai "fondu" deux officiers français en un seul [...] parce que ce raccourci porte davantage que la simple réalité. » (Semprun, consulté en janvier 2004.) Cette simplification est parfois assortie d'une sorte d'hommage, comme pour l'invention du personnage de Hans : « Je l'ai inventé pour qu'il prenne dans mes romans la place que Koba et d'autres copains juifs ont tenue dans ma vie. » (Semprun, 1994, p. 145.) De façon similaire, dans son récit *Le Monde de pierre*, Borowski choisit de représenter le camp à travers un personnage représentatif de la dégradation humaine à laquelle peuvent mener les camps : le Tadeusz de son récit est impitoyable, cruel et cynique, alors que plusieurs déportés d'Auschwitz ont rapporté que Borowski avait été un détenu dévoué, héroïque même⁵. Si elle simplifie la réalité, la fiction peut également, paradoxalement, exprimer sa complexité, notamment à travers les changements de point de vue sur l'expérience concentrationnaire. Multipliant les personnages inventés, Semprun pourrait faire sienne la conception chalamovienne de la fiction, décrite ainsi par Alain Parrau :

[...] un mode de connaissance, le moyen d'une exploration de la réalité, une réalité elle-même tissée d'imaginaire. [...] [L]a fiction propose un parcours où il s'agit d'opérer des percées dans la complexité et l'obscurité du réel : elle ouvre, par les ressources de l'imagination, un espace à la pensée. (Parrau, 1995, p. 173-174.)

L'imagination permet de représenter une multitude de personnages et par-là même de compléter l'histoire individuelle : dans *Le Grand Voyage*, Semprun déclare *imaginer* les circonstances de la mort de Hans lors du massacre du « Tabou » : « Il est resté seul, pour finir, accroché à son f.m., tellement content, je l'imagine, de voler aux S.S. une mort toute pétrie de résignation [...]. » (Semprun, 1972, p. 222.)

Ce courage *prêté* à Hans montre par ailleurs que Semprun souhaite insister sur la profondeur humaine des victimes du nazisme. La fiction devient

5. On peut également citer, dans le contexte des camps soviétiques, le choix de Soljénitsyne dans *Une Journée d'Ivan Denissovitch* (1962) qui s'appuie tout entier sur la création de Choukhov, un personnage fictif très éloigné de Soljénitsyne. Celui-ci est notamment motivé par la volonté politique de représenter non pas son expérience privilégiée, mais celle d'un déporté ordinaire issu d'un milieu paysan modeste.

un instrument de lutte contre le processus de déshumanisation entamé par les nazis et, involontairement sans doute, reproduit par les films documentaires qui représentent le plus souvent des victimes immobiles et/ou anonymes⁶. Elle est la forme qui permet d'exprimer les émotions, les sentiments, l'*expérience* de ceux qui ont subi les camps, comme le résume María Semilla Durán :

Tout l'enjeu est là : trouver la configuration narrative capable de transformer le vécu en récit, tout en sachant que la vérité n'est pas forcément dans le récit des faits, mais dans la « vivencia » de l'homme qui les subit ou les traverse [...]. (Semilla Durán, 2005, p. 106.)

Alors que l'histoire privilégie les faits et les dates, la fiction se tourne vers les sensations; elle n'entrave pas la quête de vérité, mais propose une redéfinition de celle-ci.

La fiction coupable

La fiction est un moyen légitime de représenter l'histoire des camps, mais son emploi demeure problématique. Il est écrit dans le Talmud : « Fais attention. Si tu oublies ou ajoutes un seul mot, tu pourrais détruire le monde. » (Young, 1988, p. 21.) Effectivement, les transformations que la fiction opère peuvent mener à la confusion, voire aux doutes, et Semprun ne parvient pas à se détacher d'une certaine culpabilité par rapport à son emploi de la fiction, comme le montrent de nombreuses références directes à celui-ci. Dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun évoque le souvenir d'un soldat allemand qu'il doit éliminer dans le cadre de ses activités de résistant, en particulier la couleur bleue des yeux de cet ennemi. Il prévient dans une parenthèse : « Attention : je fabule. Je n'ai pas pu voir la couleur de ses yeux à ce moment-là. Plus tard, seulement, lorsqu'il fut mort. Mais il m'avait tout l'air d'avoir les yeux bleus. » (Semprun, 1994, p. 42.) Un peu plus loin, il revient à nouveau sur cet épisode et il s'agit là, à nouveau, de rectifier une version fictive :

Tout est vrai dans cette histoire, y compris dans sa première version [...]. Mais j'étais avec Julien, lors de cet épisode du soldat allemand, et non pas avec Hans. Dans *L'Évanouissement*, j'ai parlé de Hans, j'ai mis ce personnage de fiction à la place d'un personnage réel. [...] Voilà la vérité rétablie : la vérité totale de ce récit qui était déjà véridique. (*Ibid.*, p. 45-46.)

Semprun oppose alors ce personnage fictif d'Hans avec le déporté mourant sur lequel il veille à la libération de Buchenwald : « Le survivant juif qui chantonnait la prière des morts est bien réel, lui. Tellement réel qu'il est en train de mourir, là, sous mes yeux. » (*Ibid.*, p. 47.) L'œuvre semprunienne est

6. Dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun commente ainsi ces films : « Les images [...], tout en montrant l'horreur nue, la déchéance physique, le travail de la mort, étaient muettes [...]. Il aurait surtout fallu commenter les images, pour les déchiffrer, les inscrire non seulement dans un contexte historique mais dans une continuité de sentiments et d'émotions. [...] Il aurait fallu, en somme, traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction. » (Semprun, 1994, p. 210-211. Nous soulignons.)

parsemée d'exemples similaires⁷ qui dévoilent un narrateur inquiet, comme doutant de son choix narratif. À cet égard, il est finalement assez symbolique que dans *Le Grand Voyage*, le gars de Semur, personnage fictif, meurt juste avant l'arrivée au camp, comme si la fiction n'avait pas droit d'entrée, comme si elle ne pouvait pas représenter le cœur de l'expérience concentrationnaire, mais devait se limiter à ses contours. En fait, Semprun n'est jamais totalement en paix avec son utilisation de la fiction, car elle peut entraîner une remise en cause de la véracité de son récit par certains lecteurs, contre laquelle Semprun tente manifestement de se défendre :

J'invente des personnages [...]. Mais j'ai une limite, une limite absolue : ne jamais faciliter le travail des négationnistes. Chaque mot est pesé afin que l'on ne puisse pas, sous prétexte que tel ou tel détail est faux, remettre en cause la véracité de mon témoignage. (Semprun, consulté en janvier 2004.)

Semprun a effectivement connu ce danger après la mention de la présence d'une bibliothèque à Buchenwald, présence que plusieurs lecteurs ont contestée alors qu'elle est avérée par les historiens, et a plusieurs fois exprimé, au sein même de ses récits, la douleur de voir ses propos remis en question; dans *Le Mort qu'il faut*, il consacre plusieurs pages à la citation d'un livre d'historien qui fait référence à cette bibliothèque⁸. Le narrateur de *Quel Beau Dimanche !* semblait déjà échaudé et précisait ainsi à propos de l'un des personnages du récit :

Il est souvent souriant, Daniel. En ce qui me concerne, je l'ai toujours vu souriant. Mais enfin, je suppose que ça doit lui arriver aussi de ne pas être souriant. [...] Alors, par souci de vérité, je ne dis pas qu'il est toujours souriant je dis seulement qu'il est souvent souriant : je suis un écrivain réaliste, n'en doutez pas. (Semprun, 1980, p. 205.)

De la même façon, le narrateur de *L'Écriture ou la vie* multiplie les précisions temporelles au début du second chapitre pour affirmer la véracité de ses propos : « Je donne tous ces détails, probablement superflus, saugrenus même, pour bien montrer que ma mémoire est bonne [...]. » (Semprun, 1994, p. 37.) Face à la menace du négationnisme, la représentation des camps se voit donc limitée et l'on ne peut plus exiger un quelconque droit à la liberté esthétique :

7. Voir aussi *Le Mort qu'il faut*, p. 184-185. où Semprun explique la vérité autour des personnages de Kaminsky, Walter Barel et Ernst Busse, ou encore ce passage de *Quel Beau Dimanche !* dans lequel Semprun fait référence aux prénoms des prostituées de Buchenwald, permet d'entrevoir ce problème : « On s'inquiétera sans doute de savoir si j'invente, ou bien si je connais vraiment, sinon les prénoms, que j'ignore en effet, du moins les noms des filles du bordel [...] de Buchenwald. Mais je n'ai rien inventé, bien sûr. Je donne les vrais noms, certains des vrais noms. Je pourrais donner ainsi tous les autres vrais noms des filles du bordel de Buchenwald. [...] Je n'invente rien, dans ce cas. Il m'est arrivé d'inventer d'autres choses, dans ce récit. On n'arrive jamais à la vérité sans un peu d'invention, tout le monde sait cela. [...] L'histoire est une invention, et même une réinvention perpétuelle, toujours renouvelable, de la vérité. » (Semprun, 1980, p. 401-402.) S'ensuit une page et demie de justification sur sa connaissance des véritables noms des prostituées de Buchenwald.

8. Voir *Le Mort qu'il faut*, p. 67-70. Voir aussi *Autobiographie de Federico Sanchez*, p. 26 et l'entretien avec les élèves de Polytechnique : « [...] j'ai reçu des lettres de gens indignés. N'empêche, je ne l'ai pas inventé : il y avait une bibliothèque à Buchenwald [...]. »

If the risk always exists that fiction will obscure, if not deform, « the truth », nowhere does the obligation to memory and historical truth seem to weigh heavier than on survivors, not just outweighing but even perhaps eliminating what in all other circumstances would have to be considered a fundamental right of all writers : the right to imagination and creativity, the right to fiction. (Carroll, 1999, p. 70.)

Pierre Vidal-Naquet s'appuie sur des arguments antirévisionnistes pour affirmer l'opposition sans appel qui sépare l'histoire et la fiction :

S'il est vrai que le travail historique exige une « rectification sans fin », la fiction, surtout quand elle est délibérée, et l'histoire véritable, n'en constituent pas moins deux extrêmes qui ne se rencontrent pas. (Vidal-Naquet, 1990, p. 205.)

La vérité, toute la vérité, rien que la vérité; dévier de cette ligne de conduite revient à risquer le retour d'une telle horreur et à nourrir les propos des négationnistes, ces *Assassins de la mémoire* (Vidal-Naquet, 1987)⁹. La fiction se retrouve alors liée aux notions d'appropriation et de profit, comme le constate Friedrich Wolfzettel dans un article sur la littérisation de l'horreur :

Il semble que, depuis [Auschwitz], la littérature ait toujours été soupçonnée d'altérer et de falsifier la vérité historique supposée exister telle quelle, et prête à s'offrir sans façon à tous ceux qui la cherchent. Dans une perspective pareille, toute trace de littérisation est suspecte d'une sorte de mise à profit impure de l'horreur. (Wolfzettel, 2006, p. 73-74.)

On voit ici que c'est finalement toute la littérature, et non seulement la fiction, qui se retrouve marginalisée : l'art devient suspect et se retrouve indubitablement lié à la notion d'économie.

Conclusion : vers d'autres formes d'écriture littéraire des camps ?

Semprun estime qu'il existe une limite parfaitement claire pour lui entre ce qui peut être « fictionnalisé » et ce qui demeure intouchable, limite qu'il juge absolument essentielle dans la lutte contre le négationnisme. S'il s'entête à utiliser la fiction pour dire les camps, et ainsi à se rendre coupable d'une « transgression » de la réalité, c'est peut-être aussi parce qu'il refuse de donner raison à ceux qui veulent emprisonner le langage, la pensée, à la manière des régimes totalitaires qui ont créé les camps. À cet égard, on peut rapprocher cette démarche à celle qui consiste à ressasser des motifs liés à une certaine transgression sexuelle – parfois au sein même des récits

9. Le terme de négationnisme renvoie au déni de la réalité du génocide pratiqué par les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'une démarche biaisée, qui cherche notamment à souligner les incohérences ou erreurs parfois présentes dans les récits des survivants pour remettre en question l'existence même de certaines réalités des camps telles que les chambres à gaz ou les crématoires.

principalement consacrés aux camps. Pour Semprun, l'écriture est fondamentalement liée à l'expression de la liberté.

Quoi qu'il en soit, la fiction concentrationnaire semble condamnée à une certaine stigmatisation : si Semprun a légitimement choisi de ne pas s'en détourner, il a toujours simultanément envisagé d'autres formes d'écriture littéraire des camps. À cet égard, le ressassement, marque essentielle de l'écriture semprunienne, apparaît comme une autre possibilité de dire autrement pour mieux dire le même : une façon de représenter l'omniprésence de la mort dans les camps, mais aussi, notamment, le bouleversement de l'histoire telle qu'on l'entendait avant les camps, c'est-à-dire dans une linéarité conceptualisée par Hegel¹⁰. Une autre forme d'écriture, a priori opposée au ressassement mais aux objectifs en fait similaires, est le fragment, tel qu'on le trouve principalement dans les récits de Charlotte Delbo. Celui-ci présente l'intérêt de représenter matériellement, par les blancs typographiques qui le constituent, l'espace du néant, du manque et du vide, tous trois caractéristiques fondamentales de l'expérience concentrationnaire. Fiction, ressassement et fragment ne s'opposent pas, mais présentent au contraire une complémentarité, ces formes permettant chacune à leur façon de représenter la vérité concentrationnaire, c'est-à-dire une vérité qui ne s'impose ni d'emblée ni dans sa totalité, et que Georges Perec a très bien repérée dans le récit de Robert Antelme :

Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes; c'est une erreur de le croire. Ou, s'ils parlent, il faut bien se persuader qu'on ne les entend pas, ou, ce qui est plus grave encore, qu'on les entend mal. La littérature concentrationnaire a, la plupart du temps, commis cette erreur. Cédant à la tentation naturaliste caractéristique du roman historico-social (l'ambition de la *fresque*), elle a entassé les faits, elle a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs. Mais ils ne l'étaient pas. Ils ne l'étaient pas pour nous. [...] Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. [...] Ce qui est implicite dans les autres récits concentrationnaires, c'est l'*évidence* du camp, de l'horreur, l'évidence d'un monde total, refermé sur lui-même, et que l'on restitue en bloc. Mais dans *L'Espèce humaine*, le camp n'est jamais donné. Il s'impose, il émerge lentement. (Perec, 1996, p. 177-178.)

Au moment où disparaissent les derniers survivants des camps et où émerge une littérature concentrationnaire dite « indirecte », la question de la fiction concentrationnaire ressurgit : comment écrire les camps lorsqu'on n'en a pas soi-même fait l'expérience ? La fiction revêt-elle alors une plus grande légitimité, ou est-elle au contraire marquée par l'interdit ? En tant

10. Nous préparons actuellement une thèse de doctorat sur les écritures du ressassement dans l'œuvre de Jorge Semprun.

qu'académicien, Jorge Semprun a contribué à l'obtention en 2006 du Prix Goncourt par Jonathan Littell, pour son récit intitulé *Les Bienveillantes*. Par là, Semprun semble affirmer le droit à la fiction des récits concentrationnaires indirects. Pourtant, les limites de la représentation fictionnelle que Semprun, par son expérience de Buchenwald, saisit d'emblée, ne sont-elles pas difficiles à entrevoir lorsqu'on n'a pas soi-même vécu dans les camps ? Ces récits sont-ils condamnés à être donnés en pâture aux historiens des camps ? Alors que les écritures collaboratives sont de plus en plus envisagées et envisageables, la « nouvelle » littérature des camps pourrait naître du travail commun d'un historien et d'un écrivain, travail qui réconcilierait fiction et camps, mais aussi, de façon plus générale, littérature et histoire.

Bibliographie

- ANTELME, Robert. 1978. *L'Espèce humaine*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 321 p.
- . 1996. « Témoignage du camp et poésie ». Chap. in *Textes inédits sur L'Espèce humaine, Essais et témoignages*. Paris : Gallimard, NRF, p. 44-48.
- BOROWSKI, Tadeusz. 1992. *Le Monde de pierre*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 391 p.
- CARROLL, David. 1999. « The Limits of Representation and the Right to Fiction : Shame, Literature and the Memory of the Shoah ». *Esprit créateur*, vol. 39, n° 4, hiver, p. 68-79.
- DELBO, Charlotte. 1971. *Auschwitz et après (III) : Mesure de nos jours*. Coll. « Documents », Paris : Éditions de Minuit, 214 p.
- FELMAN, Shoshana. 1990. « À l'âge du témoignage : Shoah ». Chap. in *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. Paris : Belin, p. 55-145.
- LANG, Berel. 1988. *Writing and the Holocaust*. New York & London : Holmes and Meier, 301 p.
- LANZMANN, Claude. 1990. « De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser ». Chap. in *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. Paris : Belin, p. 306-316.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline. 2003. « La Littérature et la vie. À propos de trois livres de Jorge Semprun : *L'Écriture ou la vie, Adieu vive clarté...*, *Le Mort qu'il faut* ». *Autour de Semprun : mémoire, engagement et écriture*. Marne-La-Vallée : Travaux et Recherches de l'UMLV. Numéro spécial, mai, p. 33-45.
- MOLINIÉ, Georges. 1999. « Après Auschwitz : quel régime possible ? ». *Parler des camps, penser les génocides*. Textes réunis par Catherine Coquio. Coll. « Idées », Paris : Albin Michel, 680 p.
- PARRAU, Alain. 1995. *Écrire les camps*. Coll. « Littérature et politique », Paris : Belin, 380 p.
- PEREC, George. 1996. « Robert Antelme ou la vérité de la littérature ». *Textes inédits sur L'Espèce humaine, essais et témoignages*. Paris : Gallimard, NRF, p. 173-190.
- SEMILLA DURAN, María Angélica. 2005. *Le Masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*. Coll. « Hespérides », Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 253 p.

- SEMPRUN, Jorge. 1972. *Le Grand Voyage*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 279 p.
- . 1978. *Autobiographie de Federico Sanchez*. Coll. « Points », Paris : Seuil, 318 p.
- . 1980. *Quel Beau Dimanche !* Coll. « Les Cahiers rouges », Paris : Grasset et Fasquelle, 437 p.
- . 1983. *Montand, la vie continue*. Coll. « Folio », Paris : Denoël/Joseph Clims, 346 p.
- . 1994. *L'Écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, NRF, 319 p.
- . 1995. Consulté en janvier 2004. « Rencontre avec Jorge Semprun : Propos recueillis par Lise Breuil, Catherine Sueur et Gilles Mentré ». <http://www.polytechnique.fr/eleves/binet/xpassion/numeros/xpnumero20/xpnum20pdfsi/semprun20.pdf>
- . 2001. *Le Mort qu'il faut*. Paris : Gallimard, NRF, 197 p.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. 1995. *Les Assassins de la mémoire*. Coll. « Points essais », Paris : Seuil, 226 p.
- . 1990. « L'Épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste ». Chap. in *Au Sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. Paris : Belin, p. 198-208.
- WIEVIORKA, Anette. 1992. *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*. Coll. « Pluriel ». Paris : Plon, 506 p.
- WOLFZETTEL, Friedrich. 2006. « La Littérisation de l'horreur ». Chap. in *Écrire après Auschwitz*. Coll. « Passages », Lyon : Presses Universitaires de Lyon, p. 73-94.
- YOUNG, James. 1988. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 243 p.

Danilo Kiš et l'affaire *Boris Davidovitch*

au nom du fait historique,
faire douter de l'Histoire

Danilo Kiš¹ est déjà un écrivain reconnu à Belgrade lorsqu'il publie, en 1976, *Un Tombeau pour Boris Davidovitch : sept chapitres d'une même histoire* (*Grobnica za Borisa Davidovčija*). Ce livre portant sur quelques disparus, absents de l'Histoire officielle du stalinisme, lui vaut un procès médiatique. La réaction du public, mais surtout celle, particulièrement haineuse, des autorités en la matière (les membres de l'Académie de Belgrade), pousse Danilo Kiš à s'installer définitivement en France, où il meurt dix ans plus tard. Aujourd'hui, trente ans après les événements, il demeure pertinent de se demander ce qui, dans cette œuvre littéraire, a pu susciter une telle réaction de haine envers son auteur.

Officiellement, Kiš est accusé de plagiat : ses compatriotes lui reprochent d'avoir puisé dans les témoignages des survivants des purges staliniennes, notamment dans ceux de Karlo Stajner et de Soljenitsyne, pour écrire les sept petites biographies d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch*. Posons d'emblée que l'emprunt

Morache, Marie-Andrée. « Danilo Kiš et l'affaire *Boris Davidovitch* : au nom du fait historique, faire douter de l'Histoire », *Les écritures de l'Histoire, Postures*, n° 10, 2008, p. 95 à 104.

à ces sources ne fait aucun doute. Alexandre Prstojevic, spécialiste de Kiš, a lu en parallèle *Un Tombeau pour Boris Davidovitch* et *7000 Jours en Sibérie* de Karlo Stajner : il en conclut que cinq des sept sujets de biographie d'*Un Tombeau* ont été trouvés dans le livre de Stajner. Dans l'article qu'il consacre à cette affaire, Prstojevic retrace également des éléments de l'œuvre de Kiš issus du livre de l'historien Roy Medvedev, *Le Stalinisme*, et de *L'Art russe* de Louis Réau. L'accusation portée contre Kiš s'appuie donc sur un aspect incontournable de son œuvre et nous devons renoncer à la tentation de la rejeter sans examen par respect pour l'auteur :

Il serait pourtant imprudent de rejeter en bloc toutes les objections soulevées contre les procédés utilisés dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch* car, même si une grande partie des thèses soutenues par les opposants à Kiš relèvent de la simple incohérence logique, il n'en reste pas moins que celui-ci s'est servi plus d'une fois de textes et de témoignages accessibles au grand public en « oubliant » parfois de le préciser. Ces oublis fâcheux, relevés minutieusement par les critiques, sont irréfutables [...] (Prstojevic, 2001, p. 3.)

Il serait donc inutile de tenter de nier la présence de ces références ou de minimiser leur importance. Là n'est pas notre intention. D'autant plus que Kiš lui-même n'a jamais nié avoir lu *7000 Jours en Sibérie* de Karlo Stajner. Il est allé rencontrer Stajner en personne et l'a interrogé dans le but avoué d'écrire un livre. D'ailleurs, l'une des sept biographies d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch* est dédiée à Stajner : c'est dire à quel point Kiš a tout fait pour *se faire prendre* ! Plus important encore, Danilo Kiš n'a jamais prétendu être un survivant d'un camp soviétique. S'il emprunte à Stajner, ce n'est pas dans le but d'usurper son identité de survivant et de témoin. Kiš ne fait pas de l'imposture, ce n'est pas un Bruno Grosjean².

De plus, il faut préciser que des références sont introduites à plusieurs endroits dans le livre de Kiš, des références dont Alexandre Prstojevic dit avoir vérifié l'exactitude :

Nous voyons donc que, d'une part, les références, les citations et les témoignages sont pour la plupart des cas exacts (ou très proches des documents authentiques) et que, d'autre part, les références bibliographiques, même si elles restent souvent incomplètes, sont rarement inventées. (*Ibid.*, p. 10.)

Ces références sont exactes « pour la plupart », et à cet arbitraire vient s'ajouter le manque d'informations concernant les références exactes. En effet, Kiš ne brise pas la trame narrative de son œuvre littéraire pour intro-

1. Danilo Kiš naît le 22 février 1935 à Subotica, dans le nord de la Serbie (Voïvodine). Il commence à publier ses récits au cours des années soixante et connaît le succès au début des années soixante-dix avec son livre *Sablier* (*Peščanik*, 1972).

2. Sous le nom de Benjamin Wilkomirski, Bruno Grosjean a publié *Fragments. Une enfance (1939-1948)* comme étant son autobiographie. Il s'est alors fait passer pour un survivant des camps nazis.

duire une notice complète à chaque fois qu'il a recours à un document. Des noms d'auteur, parfois des titres d'ouvrage, passent discrètement, insérés dans la trame narrative. Dans une des biographies, seuls des guillemets marquent l'emprunt. Kiš insère les matériaux puisés dans les témoignages et les travaux d'historiens dans un cadre narratif qui, par moments, camoufle leur origine, et il invente des références : « rarement » nous dit M. Prstojevic, mais reste qu'il le fait ! Alors il y a, pour tout lecteur n'étant pas spécialiste du stalinisme, facilement confusion entre l'élément historique et l'élément romanesque, ou disons plutôt, entre l'intertexte et l'invention. Ses pairs de Belgrade reprochent à Kiš ce flou qui risque de tromper le lecteur : il aurait fallu, pour ce récit mettant en scène des gens ayant existé, non seulement souligner la présence des références, mais indiquer si quelque chose a été ajouté par rapport à la donnée d'archive ou au témoignage. Or, il y a bel et bien des indices. Par exemple, le passage suivant paraît faire allusion à une donnée d'archive : « L'annonce que fit paraître la police tchèque dans le journal *Hlasatel Policejni*, donnant la description d'une noyée de dix-huit à vingt ans, dentition intacte et cheveux roux, resta sans réponse. » (Kiš, 1979, p. 17), alors que celui-ci semble clairement issu de l'imagination de l'auteur :

Je vois Verschoyle quitter Malaga, à pied, vêtu d'un manteau de cuir pris à un phalangiste (sous le manteau, il n'y avait qu'un maigre corps nu et une croix d'argent pendant à un cordon de cuir); je le vois attaquer à la baïonnette, soulevé par son propre cri comme par les ailes de l'ange exterminateur; je le vois hurler pour couvrir les clameurs des anarchistes dont le drapeau noir flotte dans la vallée dénudée autour de Guadalajara et qui sont prêts à périr d'une mort sublime et insensée [...]. (*Ibid.*, p. 27.)

Mais pouvons-nous, sans vérification, en être sûr ? À propos de Sablier, sans doute son roman contenant la plus grande part de documents authentiques, Kiš a mentionné dans un entretien qu'il avait, en plus des faits vérifiables, « [...] présenté des faits non scientifiques, par manque de preuves matérielles, comme des découvertes "scientifiques" positives » (Kiš, 1995, p.663). Il a également dit que dans son recueil de nouvelles *Encyclopédie des morts* « ce sont justement les nouvelles qui paraissent le plus documentaires qui sont le plus imaginaires » (Kiš, 1985, p. 134). Ce qui nous laisse penser que le lecteur non spécialiste risque de ne pas être en mesure de distinguer, dans *Un Tombeau pour Boris Davidovitch*, références et inventions. Il y a aussi de fortes chances que ce lecteur parcoure tout le livre sans jamais se faire une idée arrêtée de son genre (récit historique ? témoignage ? ou nouvelles puisant dans le folklore ?). Or, notre hypothèse est que Kiš tient à produire cet effet. Exceptionnellement, nous adoptons le point de vue des détracteurs de Kiš qui voient dans cette façon de faire de l'auteur un geste intentionnel et

3. Dans ce livre sont réunis vingt-huit entretiens auxquels Danilo Kiš s'est livré entre 1972 et 1989.

non de la négligence : oui, dirons-nous, Danilo Kiš a bel et bien souhaité tromper son lecteur...

Il est vrai que par moments le lecteur d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch* ne doit plus très bien savoir à quel genre appartient le livre qu'il est en train de lire, mais gageons qu'il continuera de lire quand même, captivé par l'anecdote, ce qui est sans doute le but ultime de l'auteur. Pour bien évaluer l'intérêt que cela peut avoir, pour Kiš, qu'un lecteur ne comprenne pas l'importance de la référence, ne perçoive pas tout le caractère scientifique d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch*, il faut se replacer dans le contexte qui a vu naître cette œuvre. De 1973 à 1976, Kiš est lecteur de serbo-croate à l'Université de Bordeaux. Il est alors frappé par l'hostilité de la gauche française envers toute critique des différents modèles de communisme. Il constate, à la parution en France de *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne, que des intellectuels refusent catégoriquement de lire ce livre qui pourrait remettre en question leur conception manichéenne de l'Europe : « l'Est est le paradis, l'Occident est l'enfer » (Kiš, 1995, p. 122). Kiš découvre cependant que, lorsqu'il raconte une histoire intéressante, il est écouté, peu importe l'idée derrière l'anecdote :

[...] au début, le monde refusa d'admettre la terrible réalité des camps soviétiques – dont l'existence est un des faits cruciaux de ce siècle –, raison pour laquelle les intellectuels de gauche refusèrent même de lire ce livre, *L'Archipel du Goulag*, sous prétexte qu'il était le fruit d'un sabotage idéologique et d'un complot de la droite. Comme il était impossible, donc, de discuter avec ces gens sur le plan des idées générales, car ils avaient des opinions a priori et agressives, je me suis vu contraint de développer mes arguments sous forme d'anecdotes et d'histoires, en me basant sur ce même Soljenitsyne, ainsi que sur Stajner, les Guinzbourg, Nadejda Mandelstam, Medvedev, etc. Ces anecdotes étaient la seule forme de discussion acceptable pour eux, c'est-à-dire qu'ils écoutaient, à défaut de comprendre. (*Ibid.*, p. 123.)

... D'où les sept petites histoires d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch*. Pour que le livre soit lu, le message politique se fait discret, s'efface au profit du destin singulier des personnages. La réalité historique du Goulag est présente dans l'œuvre, elle passe dans le texte clandestinement, accrochée derrière des individus mis en avant plan. Ainsi, Kiš réussit à faire entendre l'histoire de ces communistes sacrifiés pour le bien du Parti, de ces morts oubliés dont personne ne veut plus entendre parler. Il met la fiction au service du témoignage, au service de l'archive, ce qu'il appelle « corriger l'Histoire » :

La littérature doit, je pense, corriger l'Histoire, parce que l'Histoire est généralité, et la littérature, elle, est concrète. L'Histoire c'est le nombre, la littérature c'est l'individuel. [...] Le non-objectif de l'Histoire devient un seul individu subjectif, et la littérature corrige l'indifférence des données historiques. (*Ibid.*, p. 157.)

La donnée tirée de l'archive et rendue comme telle ne redonne pas aux morts leur individualité : le mort disparaît derrière l'Histoire. Kiš fait de la mort d'un seul de ces révolutionnaires un événement en soi, presque une intrigue policière; comme dans sa trilogie romanesque, *Le Cirque de famille*, il avait fait de la disparition de son père, c'est-à-dire d'un Juif pendant la Shoah, une énigme mystérieuse. Pour ce faire, Kiš ajoute à la donnée d'archive et au témoignage : ce qui fait une demi-page dans le livre de Stajner fait vingt-six pages dans *Un Tombeau*, note Alexandre Prstojevic (Prstojevic, 2001, p. 16). Vingt-cinq pages de plus pour que même un intellectuel de gauche accepte de prêter oreille à l'histoire de A. L. Tchelioussnikov.

Alors oui, d'une certaine façon, Danilo Kiš piège ses lecteurs : pour les forcer à lire sur les camps. Kiš lutte contre l'effet de la propagande soviétique, et ce qui est paradoxal dans sa démarche est qu'il contre-attaque avec les armes du stalinisme. En mélangeant les matériaux, en ne donnant pas toutes ses sources et en ayant recours à l'imagination pour faire accepter une autre version de l'Histoire, Kiš paraît reprendre à son compte la manipulation de l'imaginaire collectif dont le stalinisme a fait usage. Guy Scarpetta a déjà proposé quelque chose dans ce sens. À propos du travail d'écriture de Danilo Kiš, il écrit :

Comme si l'écrivain, précisément, ne pouvait que s'approprier les armes de l'ennemi, pour les retourner contre lui, que répondre à la falsification généralisée par l'exaspération des procédés mêmes de la falsification. Car lui aussi, en somme, manipule les documents, truque la réalité, suscite des effets d'illusion, piège le lecteur, invente des stratagèmes – sans qu'aucune « vérité » solide ou définitive ne constitue le cran d'arrêt d'un processus à jamais incertain. (Scarpetta, 2003, p. 53.)

Ces derniers mots marquent une différence cruciale entre ce que fait Kiš et ce que font les artisans de la propagande soviétique qui imposent une vérité définitive et proscrivent le doute, qui écrivent l'Histoire et non des histoires. Chez Kiš, l'objectivité de l'historien, affichée dans certains passages, est balancée par d'autres passages où le narrateur démontre qu'il est en train de construire un texte en choisissant parmi plusieurs possibilités, plusieurs sources, plusieurs versions possibles : « Les autres témoignages le concernant sont très contradictoires et sont donc peut-être négligeables. Je les cite quand même, bien que certaines sources nous poussent à en douter [...]. » (Kiš, 1979, p. 39.) Ce narrateur indique également que, là où aucune source ne procure le contenu désiré, il se permet d'inventer :

« Le service religieux commença quelques minutes avant sept heures », note le camarade Tchelioussnikov, qui nous fait d'ailleurs le récit détaillé de toute la cérémonie. (Cependant, une étrange nécessité créatrice d'ajouter au document authentique, sans réel besoin peut-être, des couleurs, des sons et des

odeurs, cette décadente et sacro-sainte trinité des modernes, me permet d'imaginer ce qui ne figure pas dans le texte de Tchelioussnikov : le tremblement et les crépitements des cierges dans les chandeliers d'argent [...] (*Ibid.*, p. 55.)

La présence de cette narration au « je », qui se pointe elle-même en train d'élaborer le récit, empêche toute impression d'adhésion entre le discours et la réalité, impression d'adhésion garantissant l'efficacité d'une propagande totalitaire. Dès la première phrase du livre, le narrateur attire l'attention du lecteur sur la présence d'un artisan : « Ce récit, né dans le doute et l'incertitude, a le seul *malheur* (que certains nomment chance) d'être vrai : il a été consigné par des mains honnêtes et d'après des témoignages sûrs [...] » (*Ibid.*, p. 7). Le lecteur d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch* ne peut oublier que ces mains, toutes honnêtes soient-elles, sont à l'œuvre et que ce récit *vrai* est consigné *d'après* des références. Encore une fois, nous allons profiter du talent de Guy Scarpetta pour la synthèse et lui emprunter deux de ses commentaires sur ce phénomène d'une narration qui sabote la prétention à l'objectivité qu'elle s'était forgée à coups de références, phénomène que Scarpetta retrace dans un autre recueil de textes de Danilo Kiš, *Encyclopédie des morts*⁴ :

Le tour de force de Kiš, ici, est d'avoir réussi à élaborer un discours qui se discrédite, insidieusement, au fur et à mesure qu'il se développe; et donc d'avoir créé un effet grandissant d'incertitude au cœur même d'une narration censée garantir la vérité des faits rapportés. (Scarpetta, 2003, p. 49.)

[...] comme si Kiš s'était évertué à introduire un certain coefficient de doute « réaliste » dans la fiction, et un certain coefficient de fiction dans la prétention à la vérité de la narration historique. Façon, si l'on veut, de laisser une part d'incertitude s'infiltrer au sein même de conventions génériques vouées statutairement à l'exclure. (*Ibid.*, p. 44.)

Un effet d'incertitude est créé par la narration d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch*, mais aussi par sa thématique, par l'anecdote elle-même. Dans ses petites biographies, Kiš présente l'histoire du communisme soviétique en train de se faire écrire par des fonctionnaires. Ces artisans de la propagande tentent, en manipulant les faits, de leur donner un sens qui aura un impact sur la population, qui aura un effet sur sa mémoire collective, un effet de fiction garantissant au peuple un avenir meilleur. Par exemple, dans la cinquième biographie du livre, des fonctionnaires travaillant pour le Parti exigent d'un certain Boris Davidovitch qu'il reconnaisse publiquement la biographie officielle qu'ils sont en train de lui écrire au moment de son procès :

4. Dans ce recueil de nouvelles, il est également question des oubliés de l'Histoire : tous ces morts dont le nom ne figure dans aucune encyclopédie mériteraient de se retrouver réunis dans un livre qui s'appellerait... *L'Encyclopédie des morts*.

Les deux hommes, essoufflés et épuisés, penchés sur ces pages dans la fumée épaisse des cigarettes, se battent des nuits entières avec le texte des aveux, et chacun essaie d'y mettre une part de ses passions, de ses convictions, sa vision du monde d'un point de vue plus large (Kiš, 1979, p. 117).

Au nom de l'avenir des siens, on force Davidovitch à endosser un mensonge, la fausse biographie servant davantage la cause, la fausse biographie étant davantage « historique » que les faits empiriques : historique dans un contexte où l'Histoire se doit de présenter un progrès. On oblige donc Boris Davidovitch à mentir, à participer à la mise en scène de son procès et à signer, de son nom de héros national, une fiction. Ce qui, pour Fedioukine, l'instructeur (le bourreau) de Davidovitch, équivaut à faire son devoir :

Ce qui provoquait chez lui la fureur et une haine loyale, c'était justement cet égoïsme maladif des accusés, leur besoin pathologique de prouver leur *innocence*, leur petite *vérité* personnelle, cette façon de tourner maladivement en rond autour des prétendus faits enfermés dans les méridiens de leur crâne dur, et l'incapacité de leur *vérité* aveugle de se placer dans un système de valeurs supérieur, en regard d'une justice supérieure qui exige que l'on sacrifie pour elle et ne peut tenir compte des faiblesses humaines. Ainsi pour toutes ces raisons, devenait l'ennemi mortel de Fedioukine quiconque ne pouvait comprendre ce fait simple, évident, que signer des aveux *au nom du devoir* n'était pas seulement une affaire d'honneur logique, mais aussi de morale, donc un acte digne de respect. (*Ibid.*, p. 118.)

Au nom d'une cause plus importante que les faits empiriques, plus importante que les individus impliqués, une Histoire s'écrit en exploitant le pouvoir de la fiction, le pouvoir d'une biographie bien construite sur l'imaginaire d'une collectivité. Ici, la fable rejoint sa narration : un texte est une construction élaborée par des individus et ne procure pas d'accès direct à la réalité. Ce qui nous encourage à penser que Kiš choisit de ne pas insérer des notes pour chaque paragraphe, qu'il choisit de ne pas distinguer clairement la part du récit qui a été inventée de celle provenant d'archives historiques et de témoignages de survivants. Cette confusion quant à la nature des matériaux utilisés et au genre de l'œuvre doit être reliée à l'objet traité, et resituée dans la pensée d'un auteur qui affirme :

[...] l'on a répondu à la question du sens de l'évolution historique – du bas vers le haut – et la grande équation a été résolue positivement, de façon exacte et entière, « sur une base scientifique »; et il n'y a plus aucun mystère, plus aucun doute... Et les seuls qui demeurent dubitatifs devant cette équation comme devant le mystère du ciel étoilé, ce sont les poètes. Ce sont eux qui sèment un peu de trouble et de doute dans cette confiance généralisée dans l'homme et le monde [...]. Voilà à peu près le sens de ma réflexion

ironique : je cherchais pour le doute une place au soleil, c'est-à-dire une place pour la littérature et l'art, et pour les poètes avant tout. (Kiš, 1995, p. 126.)

Ce doute que suscite Kiš par son travail d'écrivain, cette méfiance envers le document écrit et cette remise en question de l'autorité de l'instance responsable du discours peuvent-ils conduire le lecteur au relativisme ? Relativisme qui pourrait entraîner le lecteur sur le chemin du révisionnisme ? C'est là pousser la pensée de Kiš jusqu'à une limite où elle paraît se contredire. Nous le faisons à dessein, afin de souligner à nouveau le paradoxe dans la posture d'écrivain de Danilo Kiš, pour qui, s'il importe de faire en sorte qu'aucune vérité définitive ne constitue un cran d'arrêt pour la pensée, c'est toujours au profit d'une vérité factuelle, d'une ouverture à des faits historiques « oubliés » par une certaine Histoire officielle. Danilo Kiš, depuis *Psaume 44* (1962), son œuvre de jeunesse, n'a cessé de parler des camps de la mort. Toute sa vie, il a été obsédé par la nécessité d'affirmer l'existence des camps (nazis, soviétiques, chinois), et de poser comme événement majeur du XX^e siècle le fait qu'au nom d'un idéal humaniste, on a fait disparaître des pans entiers de l'humanité, que *pour un monde meilleur*, une part du monde a été sacrifiée. Or, la preuve indubitable du crime, le cadavre, manque dans une majorité des cas. Les morts sont des disparus. Le narrateur d'*Encyclopédie des morts* insiste sur la présence du cadavre comme conférant à la scène un gage de réalité, comme si le cadavre était seul en mesure d'offrir une rencontre avec le réel : « La scène, pourtant, est réelle, comme sont réels les cadavres. »⁵ (Kiš, 1985, p. 125.) Quand le corps est perdu, tel le corps du père dans *Le Cirque de famille*, il ne reste que des textes, que des documents qui ne donneront jamais accès à ce « réel » du cadavre : « L'histoire est écrite par les vainqueurs. Le peuple tisse les légendes. Les écrivains imaginent. Seul [sic] la mort est indéniable. » (*Ibid.*, p. 162.) Bien sûr, il y a les témoignages, mais encore faut-il les lire, et Kiš voit bien, à la parution du livre de Soljenitsyne, que l'on ne croit pas les survivants sur parole.

Comme écrivain, Kiš ne peut prouver hors de tout doute l'existence du camp. Il ne peut que pointer obstinément cette disparition des corps au XX^e siècle, et surtout, mettre en scène la manipulation de l'imaginaire collectif qui l'a rendue possible. Il ne s'agit donc pas pour lui de dénoncer l'invention comme mensonge. Ce qui est dénoncé, ce sont les discours qui s'imposent comme vérité incontestable en utilisant des procédés narratifs, un ton et un cadre qui donnent au lecteur l'impression d'un accès direct au réel. « [L]a crédulité humaine n'a pas de limite [...] » (Kiš, 1979, p. 54), dit le narrateur d'*Un Tombeau* et, dans la première nouvelle du recueil *Encyclopédie des morts*, il est dit que « [l]orsqu'un mensonge est répété sans cesse, le peuple commence

5. La formulation revient, presque identique, dans une autre nouvelle : « La scène est pourtant réelle, comme sont réels les cadavres. » [*Ibid.*, p. 163.]

à y croire. Car la foi est nécessaire au peuple » (Kiš, 1985, p. 15). Des livres tels que *Le Protocole des Sages de Sion*, *La Bible*, *Le Coran* ou *Mein Kampf* ne deviennent vraiment dangereux que lorsqu'ils sont posés comme une vérité, lorsqu'ils sont confondus avec la réalité factuelle et ne sont pas saisis comme écriture, comme des textes parmi d'autres textes⁶. Le devoir de l'écrivain ne serait donc pas, d'après l'exemple donné par Danilo Kiš, de distinguer le vrai du faux, de faire de la littérature un art sans trucage, mais de pratiquer l'artifice dans une visée éthique, qui est de renvoyer son lecteur à la duperie inhérente à tout discours et donc au danger de l'adhésion à un discours unique.

Le travail d'écriture de Kiš s'attaque à ce besoin que nous avons de croire, d'adhérer au discours de l'autorité. Il brise toute impression de coïncidence entre un discours se voulant objectif et le réel. Cette tentative de désaliénation collective provoque une forte réaction de défense, presque une envie de meurtre : un des articles de 1976 attaquant le livre de Kiš était titré « Un Tombeau pour Danilo Kiš ». Christian Salmon écrit à ce propos que parmi ceux qui s'en prennent à Danilo Kiš en 1976 se trouvent « les idéologues de la purification ethnique », il n'hésite pas à affirmer que « [l]e procès à Belgrade de Danilo Kiš fut le premier acte de la tragédie qui s'est jouée en ex-Yougoslavie au début des années 90 » (Salmon, 1999, p. 35). Présenté sous cet angle, le caractère scandaleux d'*Un Tombeau pour Boris Davidovitch* se déplace, de l'arbitraire de son système de référence à cette élaboration de l'Histoire qu'il met en scène à la fois dans sa forme et dans son contenu. L'accusation de plagiat paraît alors n'être qu'un prétexte, le vrai motif de la haine suscitée par ce livre réside ailleurs. Il est plus probable que si ce livre a tellement dérangé, c'est qu'il renvoie tout texte à son appareil narratif, tout discours à son énonciation, tout document, aussi officiel soit-il, à une écriture. En cela l'œuvre de Kiš est subversive et représente une menace pour l'ordre établi, en cela ses choix stylistiques sont des gestes politiques.

L'affaire *Boris Davidovitch*, cette réaction de haine à l'endroit d'un romancier, dirige notre attention sur le danger que peut représenter le libre usage de la fiction pour une autorité étatique ou religieuse dont le pouvoir repose (en partie ou en totalité) sur une fiction, c'est-à-dire sur l'adhésion de ses sujets à une fiction. La censure imposée à un écrivain dans ce contexte manifeste la volonté de s'octroyer un usage exclusif et nous apparaît comme une tentative de conserver un monopole, le monopole du pouvoir de la fiction sur un imaginaire collectif, avec tout ce que cela implique.

6. Nous pensons, avec Danilo Kiš, que ce n'est pas de lire tel ou tel livre qui peut conduire au fanatisme, mais de ne lire qu'un seul livre.

Bibliographie

KIŠ, Danilo. 1979. *Un Tombeau pour Boris Davidovitch : sept chapitres d'une même histoire*. Paris : Gallimard, 158 p.

———. 1985. *Encyclopédie des morts*. Paris : Gallimard, 190 p.

———. 1989. *Le Cirque de famille (Chagrins précoces, Jardin, cendre, Sablier)*. Coll. « L'imaginaire », Paris : Gallimard, 491 p.

———. 1995. *Le Résidu amer de l'expérience*. Paris : Fayard, 313 p.

PRSTOJEVIC, Alexandre. 2001. Consulté le 25 octobre 2007. « Un certain goût de l'archive (sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš) ». <http://fabula.org/effet/interventions/13.php>

SALMON, Christian. 1999. « Sur une fatwa passée inaperçue, Danilo Kiš (1935-1989) ». In *Tombeau de la fiction*, p. 26 à 36. Paris : Denoël.

SCARPETTA, Guy. 2003. « Le livre des incertitudes ». In *Temps de l'histoire : Études sur Danilo Kiš*, sous la dir. de Alexandre Prstojevic, p. 41-53. Paris : L'Harmattan.

Truman et le jazz

| dans *On the Road*

The rebellion was individual and nihilistic;
each of the rebels simply refused to accept any model,
in literature or life, that older people asked him to emulate.
[...]

[He] liked to be cool, that is, withdrawn.

MALCOLM COWLEY, *THE LITERARY SITUATION*

Dans un ouvrage publié en 1954, décrivant la scène littéraire américaine de la fin des années quarante, Malcolm Cowley annonçait déjà la « rébellion » de la génération beat. Il divisait la jeunesse américaine en deux groupes : une majorité conformiste, dépourvue de toute ambition, si ce n'est celle d'avoir une jolie maison près d'un terrain de golf, une jolie famille et un emploi stable; ainsi qu'une minorité anticonformiste, tout aussi dépourvue d'ambition. Selon Cowley, c'était un certain « John Kerouac » qui allait le mieux représenter cette minorité « nihiliste », avec un long récit à paraître, intitulé *On the Road*.

Pour plusieurs, ce roman de Jack Kerouac, publié trois ans après le texte de Cowley, constitue la première inscription dans le monde littéraire de l'après-guerre d'une génération d'écrivains américains en réaction contre l'*establishment*. Si Cowley faisait allusion à une certaine absence d'idéologie, on verra ici que c'est sans doute parce que l'opposition chez les beat est beaucoup plus générale. Il s'agira de démontrer comment ce « nihilisme » des beat, ce *withdrawal* que décrivait Cowley, renvoie plutôt à une conscience sociale bien ancrée dans la réalité contemporaine. Et cette idée se vérifie dans le roman de Kerouac en suivant deux thèmes spécifiques : la présidence de Harry S. Truman aux États-Unis et le jazz des années quarante.

On insistera d'abord sur les références textuelles contemporaines par rapport au contexte de production pour en faire ressortir une certaine critique sociale. On constatera aussi comment la « prose bop spontanée » de Kerouac (Weinreich, 1987, p. 39), inspirée du jazz, renvoie en fond et en forme à un désir d'anticonformisme dans une société à l'aube de la Guerre froide et du maccarthysme. Ainsi, malgré une inclinaison plus formaliste vers le jeu langagier et une certaine marginalisation, Kerouac finit bel et bien par décrire l'Amérique du début des années cinquante. Et, plus fortement, il y prend position.

Publié en 1957, *On the Road* décrit les voyages de Sal Paradise à travers l'Amérique sur une période de trois ans, de 1947 à 1950. Dans la tradition du roman de quête, Kerouac décrit la désillusion des Américains à la fin des années quarante et au début des années cinquante, à travers ce que Regina Weinreich appelle « the search for something holy » (*ibid.*, p. 35). Le roman capte l'essentiel de la génération beat, notamment l'idée d'anticonformisme véhiculée par les deux personnages centraux : Sal Paradise et Dean Moriarty.

L'invention de la bombe nucléaire, et surtout sa première utilisation en 1945, sont venues clore une première moitié du vingtième siècle teintée de morts massives et de conflits idéologiques sans précédent. Alors que la fin de la Première Guerre mondiale avait fait émerger des thématiques sociales à fortes influences marxistes dans les pays occidentaux, la fin de la Seconde Guerre mondiale marque aux États-Unis un virage plus freudien. On délaisse les problématiques de classes pour des préoccupations plus individualistes, plus domestiques (Haut, 1995, p. 8). Après deux Guerres mondiales, la grande dépression et l'avènement du communisme comme contre-poids féroce au capitalisme, le peuple américain cherche à revenir à une certaine normalité.

C'est dans ce contexte qu'émerge une forte tendance conservatrice dans le spectre politique. La Guerre froide viendra renforcer une vision manichéenne du monde aux États-Unis, où le communisme, du moins dans les discours des politiciens tels que Harry S. Truman, représente le mal absolu. Sous la présidence de Truman, de 1945 à 1953, on verra naître le maccar-

thysme et différents programmes « patriotiques » visant à contrer l'infiltration communiste et à justifier la guerre de Corée. En ce sens, voyons maintenant comment *On the Road* constitue une réaction aux valeurs véhiculées par les conservateurs américains.

Kerouac vs Truman

Bien que, selon Ann Charters, Kerouac cherchait plus souvent qu'autrement à esquiver les problématiques sociales du début des années cinquante (Charters, 1975, p. 317), les préoccupations de son époque sont bien présentes dans son œuvre. Concernant la Guerre froide, sans évoquer d'opinions directement, le narrateur Sal Paradise utilise l'opposition Russie/États-Unis pour décrire Dean Moriarty et Carlo Marx. D'abord, en parlant de Dean, Paradise dit qu'il avait l'énergie d'un « new kind of American saint » (Kerouac, 1976, p. 38). Puis Carlo, Marx est décrit comme ayant la chambre d'un « Russian saint » (*ibid.*, p. 47). Le parallèle avec la Guerre froide, dans l'optique de la génération beat, est d'autant plus intéressant ici du fait que le narrateur se sert de deux idéologies diamétralement opposées pour décrire de bons amis, abolissant ainsi toute opposition. Comme Marx l'explique à Paradise, ils ont une relation toute particulière, basée sur l'authenticité : « We're trying to communicate with absolute honesty and absolute completeness everything on our minds. » (*Ibid.*, p. 41.) Refusant donc d'adhérer à la vision manichéenne du conflit historique réel, abolissant tout contraste entre les deux amis, Kerouac rend compte de son anticonformisme.

Les clins d'œil à la présidence de Truman et à la récession de 1949 sont multiples. À quelques endroits, Kerouac fait référence au Fair Deal, une récupération par Truman du New Deal élaboré par Roosevelt avant la guerre, visant à réajuster l'économie américaine en accordant une plus grande importance aux droits civiques comme l'aide sociale et les soins de santé (Freeland, 1972, p. 225). Pour justifier le fait qu'il ait volé, un des personnages de Kerouac dit : « You know what President Truman said [...]. We must cut down on the cost of living. » (Kerouac, 1976, p. 70.) Autre symbole du refus, chez les beat, d'adhérer aux politiques instaurées par le gouvernement : le cynisme du personnage rend justice à des actes illégaux. Il donne au vol des vertus politiques, celui-ci contribuant à faire baisser le coût de la vie. On remarque ici le regard que portent les beat vis-à-vis des doctrines de l'*establishment*, le refus y est total.

Alors qu'ils traversent le Texas, Dean, Sal et Marylou écoutent une station de radio qui ne diffuse que de la musique country ou mexicaine entrecoupée de publicités d'éducation par correspondance. Dean fait alors une critique corrosive de la station : « [It is the] worst program in the entire history of the country and nobody can do anything about it. They have a tremendous

beam; they've got the whole land hogtied. » (*Ibid.*, p. 162.) En 1947, dans un effort pour contenir l'infiltration communiste aux États-Unis, l'administration Truman a créé le *Zeal for American Democracy Program* (Freeland, 1972, p. 230). Ce programme impliquait une certaine réforme de l'éducation, au sein de laquelle les jeunes apprendraient à reconnaître les caractéristiques du totalitarisme, au profit, bien sûr, de la démocratie. Bien que Dean affirme avoir écouté cette station de radio avec les mêmes publicités longtemps avant 1947, le parallèle est intéressant. À l'époque où un programme national d'éducation sur les dangers du totalitarisme est mis sur pied par le gouvernement, Dean décrit le pays comme ayant les mains et les pieds liés par une station de radio-propagande. Cet extrait exprime assez clairement l'esprit critique des personnages de Kerouac quant au système politique établi. Ce « they » – eux, cette classe politique à laquelle la génération de l'auteur peine à s'identifier – marque certainement une séparation entre peuple et gouvernement. Comme quoi, dans l'optique des politiques « patriotiques » de la Guerre froide, cette crainte du gouvernement envers sa population trouve une réciprocité chez les beat. L'avènement de la bombe nucléaire et tout le secret qui entourait son développement à Los Alamos, une dizaine d'années plus tôt, a sans doute contribué à instaurer cette méfiance envers le pouvoir qui agit dans la confidentialité et qui, manifestement, gagne en puissance. L'exécution de Ethel et Julius Rosenberg pour avoir transmis le secret de la bombe nucléaire à l'ennemi soviétique, en 1953, a alimenté chez certains une méfiance envers un gouvernement de plus en plus paranoïaque.

Entre 1947 et 1952, 6,6 millions de personnes ont été sous enquête, soupçonnées d'avoir mené des activités communistes aux États-Unis : c'était la chasse aux sorcières du sénateur McCarthy (Haut, 1995, p. 15). Dans ce que Woody Haut appelle le cauchemar américain, la Guerre froide, la bombe atomique et la guerre de Corée ont contribué à installer une paranoïa presque généralisée dans la psyché américaine. Cette paranoïa est palpable dans *On the Road* notamment à travers la réflexion de Old Bull Lee, un ami plus âgé que le narrateur, quand il dit : « Man ain't safe going around this country anymore without a gun. » (Kerouac, 1976, p. 145.) Old Bull rend ainsi compte de la paranoïa qui s'est généralisée dans la période du maccarthysme aux États-Unis. Ce commentaire prend toute sa valeur par rapport au contexte social lorsque Old Bull s'oppose de façon féroce à la bureaucratie, aux syndicats et à l'idéologie libérale, à la fin du chapitre. On comprend qu'il représente en fait cette majorité d'Américains paranoïaques des années quarante et cinquante, largement influencés par les discours des politiciens axés sur la peur et la sécurité nationale.

Même si Kerouac prétend refuser l'engagement, une critique sociale s'inscrit inmanquablement dans son écriture. À cet égard, on pourrait postuler que ce refus lui-même marque une forme d'engagement. Dans un contexte

si restrictif, le désengagement social peut être très dénonciateur. Les personnages sont perçus comme des victimes de la structure législative et condamnent le gouvernement. Quand des policiers arrêtent Dean, Sal et Marylou, Kerouac fait référence au *Mann Act* (*ibid.*, p. 136). Au tout début du XX^e siècle, le gouvernement américain a émis une loi interdisant le transport de prostituées d'un État à un autre. On a baptisé le projet de loi en l'honneur de son auteur James Robert Mann (Shortess, consulté de 3 janvier 2008). Dans le roman, les policiers cherchent à se servir de la loi Mann pour inculper Dean, en présumant que Marylou est une prostituée. Évidemment, ici, la référence historique sert beaucoup plus au récit qu'à une quelconque dénonciation – bien qu'on pourrait peut-être y voir une certaine critique féministe. À tout le moins, la référence évoque l'opinion de l'auteur quant aux méthodes d'interventions policières de l'époque.

Par-dessus tout, les exemples précédents ont montré que cette génération nihiliste, que Malcolm Cowley décrivait comme une jeunesse qui ne savait pas trop ce qu'elle voulait, savait certainement ce qu'elle ne voulait pas. Ce que Sal Paradise et Dean Moriarty rejettent par leur cynisme et leur délinquance, c'est l'Amérique de la Guerre froide et du maccarthysme. Ils refusent d'obéir à l'urgence de la conformité qui envahit la nation. Comme on le verra plus amplement avec le traitement du langage dans l'écriture de Kerouac, ils choisissent plutôt d'être en marge.

Kerouac, le jazzman

Si l'œuvre de Kerouac est imprégnée par des éléments de la réalité, son ambition littéraire n'appartient pas au courant réaliste pour autant. Kerouac s'inscrit peut-être plutôt dans cette catégorie d'auteurs pour qui, comme le suggère Susan Strehle, la « réalité », notamment depuis l'avènement de la théorie de la relativité ou de la physique quantique, ne peut plus vraiment être considérée comme « réaliste » (Strehle, 1992, p. 66-92). L'œuvre de Kerouac surgit à l'aube d'une période dans laquelle de nouveaux modes de représentation langagière du réel deviennent imminents¹.

Marc Chénétier affirme que le traitement de l'oralité chez des auteurs comme Jack Kerouac « fait peser le soupçon sur la capacité du langage à rendre d'une quelconque façon le réel » (Chénétier, 1989, p. 37). On ne peut passer outre l'importance de l'oralité dans l'œuvre de Kerouac. Son style renvoie précisément à la notion de « réalité » avancée par Strehle. Bien que l'emploi de l'oralité chez Kerouac ne relève peut-être pas d'une volonté réaliste, il est

1. Pour être exact, Strehle explique que cette catégorie d'auteurs apparaîtra plutôt dans la génération suivante, notamment chez Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover et Donald Barthelme. Ceux-ci investiront plus directement, selon elle, l'espace textuel d'un nouveau rapport au réel. Il est toutefois pertinent de souligner l'importance de l'écriture de Kerouac dans cette rupture avec les postulats de la tradition réaliste américaine.

marqué par une volonté de marginalisation qui a poussé les auteurs de la génération beat à se rapprocher de la culture afro-américaine : « [...] rather than working for the integration of marginalized peoples into the American mainstream, in their discourse and their behavior the Beats expressed a desire to join the excluded others on the margins – not on the barricades. » (Holton, 1995, p. 267.) Plus fortement, l'oralité chez Kerouac crée un effet de réel puissant dans la lecture. Comme on l'observera dans les paragraphes suivants, cette oralité est évocatrice du contexte de production, particulièrement à travers un style de prose spontanée.

André Hodeir rappelle que les années quarante représentent l'âge d'or du bop, une forme musicale qui a ouvert les frontières du jazz plus classique avec ses métriques plus éclectiques, plus expérimentales, et qui appelait l'auditeur à s'asseoir pour écouter la musique plutôt qu'à danser (Hodeir, 2003, p. 23). Or, comme le bop des années quarante, la prose de Kerouac, particulièrement dans sa structure, vise à créer un style délibéré qui produit une illusion de spontanéité. Kerouac comparait d'ailleurs sa tâche d'écrivain à celle du trompettiste de jazz, consistant à souffler dans son instrument « till he runs out of breath » (Weinreich, 1987, p. 9).

Un exemple de cette conception de l'écriture se trouve au premier chapitre de *On the Road* : « I said, "Hold on just a minute, I'll be right with you soon as I finish this chapter", and it was one of the best chapters in the book. » (Kerouac, 1976, p. 4.) Pour le narrateur, comme pour Kerouac, ce chapitre terminé hâtivement constitue un des meilleurs chapitres du livre qu'il écrit. Or, Kerouac prétendait ne jamais réviser ses textes. En concordance avec les expérimentations de la génération beat, notamment avec la drogue, il fondait son travail d'écriture sur la découverte d'expériences et sur l'improvisation. Comme l'explique Regina Weinreich, « Kerouac's writing is an attempt to discover form, not to imitate it, and to discover experience in the act of writing about it [...]. » (Weinreich, 1987, p. 4.) Cette conception de l'acte d'écriture s'inscrit parfaitement dans son contexte social : considérons simplement l'essor du bop, sa prédominance dans la culture afro-américaine et les coïncidences entre les caractéristiques de celui-ci et celles de l'écriture de Kerouac. D'ailleurs, la présence même de la musique bop à travers le roman ne fait qu'appuyer cette idée. De Stan Getz à Charlie Parker, de Dizzy Gillespie à Lester Young, le roman déborde de références aux figures marquantes du jazz.

Du point de vue rythmique, la description du travail de Dean en tant que valet de stationnement, toujours au premier chapitre, laisse certainement une impression de spontanéité et de musicalité, comme le ferait une pièce bop :

The most fantastic parking-lot attendant in the world, he can back a car forty miles an hour into a tight squeeze and stop at the wall, jump out, race among fenders, leap into another car, circle it fifty miles an hour in a narrow space,

back swiftly into a tight spot, hump, snap the car with the emergency so that you see it bounce as he flies out; then clear to the ticket shack, sprinting like a track star, hand a ticket, leap into a newly arrived car before the owner's half out, leap literally under him as he steps out, start the car with the door flapping, and roar off to the next available spot, arc, pop in, brake, out, run [...]. (Kerouac, 1976, p. 6.)

Dans le roman, le rythme rapide de cette phrase s'étend sur treize lignes; on en vient presque à manquer de souffle. L'effet bop est certainement réussi et rappelle l'essor de cette forme musicale.

Dans l'écriture même, on voit, on entend et on sent l'urgence de la scène décrite. Quand, à la fin du passage, les propositions descriptives sont remplacées par l'énumération de mots monosyllabiques décrivant l'action, leur sens cède pratiquement sa place aux sons qu'ils évoquent. La métonymie se voit doublement enrichie par le caractère onomatopéique du vocabulaire choisi. Quand on lit « arc, pop in, brake, out, run », on entend très bien ce que ces actions pourraient produire comme bruit. Il y a certainement là quelque chose de très musical, s'inscrivant dans l'esthétique du bop. Kerouac se servira également de nombreuses allitérations pour créer le même effet spontané, cette fois-ci à travers la répétition sonore.

Il y a aussi le vocabulaire qui rappelle le *jive-talking* des Afro-Américains, ce que Kerouac nomme le « jazz American » (*ibid.*, p. 61), qui rappelle cette volonté de marginalisation des beat. On retrouve souvent des phrases dépourvues de prépositions ou certaines expressions appartenant à la langue populaire, comme : « [...] he done lost her » (*ibid.*, p. 30). De plus, Kerouac utilise les termes « Sams » ou « saint » pour désigner un homme. L'utilisation de formes de langage, d'accents ou d'expressions contemporaines contraste avec le discours de la *white normality* et, comme l'explique Robert Holton, contribue à la démythification de la culture dominante (Holton, 1995, p. 268).

Il faut rappeler qu'avec l'essor du bop grandira la figure du jazzman, entre autres comme celles de Charlie Parker, de Miles Davis et de Thelonious Monk. Ce n'est pas un hasard si Cowley décrivait la génération beat comme étant « cool ». Être cool, c'est aussi le propre du jazzman. C'est ce *Birth of the Cool*, album fétiche de Davis. C'est cette attitude décontractée, nonchalante et toujours au-dessus de la situation (Weinstock, consulté le 8 janvier 2008). Devant une performance d'un groupe jazz, Dean observe un des musiciens : « [...] the leader, that cool cat, tells him not to worry and just blow and blow – the mere sound and serious exuberance of the music is all he cares about. » (Kerouac, 1976, p. 240.) Le passage est suivi d'un bref historique de la musique bop, écrit au rythme de la musique jouée sur la scène.

Le détachement des beat, par leur langage comme par leur cynisme, en vient à traduire un fort désir de marginalisation. À travers toute l'hystérie du

macarthysme, les personnages du roman de Kerouac choisissent plutôt de rester « cool ».

Si Jean-Paul Sartre affirmait que l'écrivain « ne survole pas [...] l'histoire : il y est engagé » (Sartre, 1948, p. 77), *On the Road* de Jack Kerouac le confirme assurément. Sur le plan du contenu, la présence de nombreux éléments politiques et du caractère paranoïaque de Old Bull Lee évoque la tendance conservatrice de l'Amérique après la Deuxième Guerre mondiale et l'opposition qu'elle rencontre chez les beat. Concernant la forme, l'effet spontané de la prose de Kerouac rappelle le style expérimental et révolutionnaire du bop des années quarante. L'usage d'une oralité décadente, rythmée et pensée dans une volonté d'abolir les conventions romanesques, cède la place à un effet de réel expérimental qui détonne. Sur le fond et sur la forme – en cynisme, en musicalité, en oralité – Kerouac parvient à subvertir la tradition réaliste américaine sans jamais s'extraire de la réalité socio-historique dans laquelle il écrit. Même si l'attitude détachée des beat traduisait pour certains une absence d'idéologie, force est de constater que le roman qui les aura définis en dresse un tout autre portrait : leur désir de marginalisation est évocateur d'une prise de position ferme contre les politiques du gouvernement américain.

Pourtant, en 1954, les prédictions de Malcolm Cowley quant au sort de la génération beat étaient bien pessimistes :

My one complaint against them would be that they weren't yet producing new works of literature. They weren't expressing their new sense of life. They weren't coming forward with myths and heroes – that is, with archetypal stories and characters – for the new age in which they lived. (Cowley, 1958, p. 242.)

Cowley se raviserait peu après en convainquant la maison d'édition Viking de publier *On the Road* (Malcolm, 1999, p. 86). Inspirant les mouvements de la *counterculture* des années soixante, la génération beat, avec Kerouac, Ginsberg et Burroughs en tête, s'inscrira certainement dans l'histoire littéraire américaine. Et, à sa façon, Jack Kerouac deviendra un important modèle d'anti-conformisme à l'ère du macarthysme.

Bibliographie

- CHARTERS, Ann. 1975. *Kerouac, le vagabond*. Outremont : L'Étincelle, 462 p.
- CHÉNETIER, Marc. 1989. *Au-delà du soupçon*. Paris : Seuil, 453 p.
- COWLEY, Malcolm. 1958 [1954]. *The Literary Situation*. New York : The Viking Press, 259 p.
- FREELAND, Richard M. 1972 [1971]. *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism*. New York : Alfred A. Knopf, 419 p.
- HAUT, Woody. 1995. *Pulp Culture : Hardboiled Fiction and the Cold War*. Londres : Serpent's Tail, 230 p.
- HODEIR, André. 2003. *Le B-A-Be du bop*. Paris : Rouge Profond, 50 p.
- HOLTON, Robert. 1995. « Kerouac Among the Fellahin : On the Road to the Postmodern ». *Modern Fiction Studies*, vol. 41, n° 2, p. 265-283.
- KEROUAC, Jack. 1976 [1957]. *On the Road*. New York : Penguin Books, 307 p.
- MALCOLM, Douglas. 1999. « "Jazz America": Jazz and African America Culture in Jack Kerouac's *On the Road* ». *Contemporary Literature*, vol. 40, n° 1 (printemps), p. 85-110.
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Coll. « Folio/essais », Paris : Gallimard, 307 p.
- SHORTESS, John. Consulté le 3 janvier 2008. *Unforgivable Blackness : Knockout*.
<http://www.pbs.org/unforgivableblackness/knockout/mann.html>
- STREHLE, Susan. 1992. *Fiction and the Quantum Universe*. Chapel Hill; Londres : UNCP, p. 66-92.
- WEINREICH, Regina. 1987. *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 180 p.
- WEINSTOCK, Len. Consulté le 8 janvier 2008. « The Birth of the Cool 1927 ».
<http://www.redhotjazz.com/coolarticle.html>

Entre émeutes algériennes et Mille et une nuits :

I l'histoire en fiction chez Salim Bachi

La conscience de l'histoire joue un rôle crucial dans le parcours de plusieurs auteurs algériens francophones. Comme Beïda Chikhi l'affirme dans l'essai *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, « c'est souvent une conscience historique aiguisée qui distingue les écrivains algériens de leurs voisins maghrébins » (Chikhi, 1997, p. 9). À cet égard, les romans de Salim Bachi constituent un exemple flagrant.

Né en 1971 à Alger et ayant grandi dans la ville d'Annaba dans l'Est algérien, Bachi a été profondément bouleversé par les émeutes qui ont ébranlé son pays en octobre 1988, et en est ressorti effrayé, puis désenchanté. Après ses études universitaires en lettres, l'arrêt du processus électoral en janvier 1992, la montée des intolérances et de l'intégrisme ainsi que l'assassinat du président Boudiaf l'ont particulièrement frappé. C'est précisément dans la ville où il a grandi, à Annaba, le 29 juin 1992, lors d'une réunion

avec de jeunes cadres et des chefs d'entreprises, que Boudiaf a été assassiné par l'un des officiers chargés de sa sécurité.

Ce ne sera cependant qu'à la fin des années quatre-vingt-dix, à Paris, dans l'éloignement géographique et avec le recul psychologique, que Bachi racontera ces événements à travers le filtre littéraire dans son premier roman, *Le Chien d'Ulysse*. Pour aller au-delà de certains clichés de la littérature du témoignage, Bachi présente une analyse impitoyable de la société algérienne des années quatre-vingt-dix par le biais de la dislocation spatiale et temporelle : les circonstances de la nuit de l'assassinat de Boudiaf sont vécues à rebours, le 29 juin 1996, soit exactement quatre ans après, par un quatuor de personnages romanesques qui vivent leur odyssée d'une nuit dans les ruelles de la ville imaginaire de Cyrtha.

Pour comprendre les romans de Bachi dans leur polysémie figurative, il faut toutefois avoir recours à la notion bakhtinienne de « chronotope », à savoir la relation mutuelle entre le temps et l'espace :

Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité. Aussi contient-il toujours un élément privilégié, qu'on ne peut isoler de l'ensemble du chronotope littéraire qu'au moyen d'une analyse abstraite. En art et en littérature, toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres. (Bakhtine, 1978, p. 384.)

De toute évidence, ce concept répond avant tout à une appropriation cognitive du monde, l'espace et le temps étant des dimensions subjectives qui s'établissent entre ce qui est perçu, mesuré, vécu, et ce qui relève de l'imaginaire.

Dans le domaine de la littérature francophone algérienne, la définition de « chronotope » acquiert toute son importance. Ne figurant pas comme une catégorie distinguée de l'espace, le temps fusionne avec ce dernier en mettant l'accent sur les méandres de la temporalité orientale que les auteurs visent à reproduire dans leurs écrits. Chez Bachi, cela s'exprime par une composition polyphonique qui unit des éléments hétérogènes dans une architecture romanesque soigneusement orchestrée. Par ailleurs, la construction des personnages, dont la complexité rapproche l'écriture de Bachi de celle de Kateb Yacine, participe aussi de l'enquête « chronotopique » ; nouveaux Ulysses, pourtant chargés d'une mémoire mythique ancestrale, Hocine dans *Le Chien d'Ulysse* ou Hamid Kaïm dans *La Kahéna*, deviennent les instruments dont Bachi se sert pour remonter le temps, pour observer l'espace. Conscient de la difficulté de raconter son pays natal, l'auteur, profondément lié aux valeurs et aux principes qui s'inspirent de cette réalité algérienne, opte pour une distanciation, qui lui permet de mieux analyser cette dite réalité.

Fictionnaliser l'histoire : la ville de Cyrtha et la maison de la Kahéna

Tout en exploitant une temporalité complexe, le premier roman de l'auteur se fonde, comme nous l'avons vu, sur la nuit de l'assassinat du président Boudiaf. Le meurtre est toutefois vécu à rebours, dans l'espace multiple et changeant de Cyrtha, ville romanesque imaginaire autant que mythique. Tous les romans de Bachi renvoient à cet espace urbain qui, d'une part, évoque une ville historique, Constantine, mais qui, d'autre part, réfère à toute une tradition mythologique avérée (on pense à la Grande et à la petite Sirte, à l'île des Lotophages, mais aussi à l'île de Cythère évoquée par la sonorité du mot « Cyrtha¹ »). En créant cet univers romanesque à facettes multiples, l'auteur affirme son désir de sortir du factuel par la construction d'une ville polymorphe, qui se charge de plusieurs significations. Utilisée comme un moyen pour passer du travail de journaliste à l'élaboration littéraire, Cyrtha devient ainsi un lieu à la fois historique et fictif. Elle permet à Bachi d'écrire non seulement sur l'Algérie contemporaine, mais aussi sur les mythes fondateurs – ou destructeurs – qui ont façonné son histoire.

La ville de Cyrtha est significative pour l'auteur au point d'être également à l'origine du deuxième roman de Bachi, *La Kahéna*, qui se greffe au premier telle une bouture. Inséré dans le même monde fictionnel², peuplé par les mêmes personnages que *Le Chien d'Ulysse*, le roman *La Kahéna* est consacré à la naissance de la ville labyrinthique de Cyrtha et à son évolution spatio-temporelle par le biais des souvenirs des personnes qui l'ont habitée. Dans ce deuxième roman, Cyrtha apparaît à l'arrière-plan, s'effaçant pour laisser place à un autre lieu narratif « mythique ». L'énigmatique Kahéna est une demeure mystérieuse³ bâtie par un colon maltais sur les terres d'une tribu de guerriers-poètes, les Beni Djer. Elle fut ainsi nommée en l'honneur de la reine rebelle des Berbères⁴. La maison de la Kahéna semble porter l'histoire de la ville de Cyrtha, voire celle de toute l'Algérie. Espace mystérieux où se croisent, pendant plus d'un demi-siècle, plusieurs générations, la Kahéna est

-
1. Au sujet des significations plurielles et déroutantes de la ville de Cyrtha nous renvoyons à l'étude de Bernard Aresu, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi » (2004, p. 177-187).
 2. On pourrait effectivement parler d'un cycle romanesque, qui comprend *Le Chien d'Ulysse*, *La Kahéna* et *Les Douzes Contes de minuit*. Il n'est pas anodin de remarquer que même les ouvrages de Bachi qui n'appartiennent pas directement à ce cycle (*Autoportrait avec Grenade* et *Tuez-les tous*) citent également la ville fictionnelle de Cyrtha ou encore certains personnages qui la peuplent.
 3. Dans la représentation de cette résidence algérienne, on lit évidemment une référence à *La Grande Maison* (1952) de Mohammed Dib, premier volet de la trilogie « Algérie » que compléteront *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957). Chez Dib, Dar-Sbitar, la « grande maison », qui avait jadis servi d'hôpital, est une vaste demeure avec patio central où s'entassaient plusieurs familles. Comme la Kahéna, elle est dépositaire de l'Histoire et d'histoires.
 4. Kahéna, reine des Berbères qui fédéra les tribus des Aurès face aux envahisseurs arabes, fait partie d'une imagerie très ancienne. Nous retrouvons ici une autre quête mythique des sources, si chère à Bachi.

la résidence que Louis Bergagna, « colon de la dernière averse », débarqué en 1900 en Algérie après avoir vu la Guyane et l'Amazonie, fait bâtir à Cyrtha après avoir acquis une certaine notoriété grâce au commerce du tabac et du vin. Cette imposante villa, chargée de secrets, sera la toile de fond où se déploiera peu à peu l'histoire de l'Algérie de l'époque coloniale jusqu'aux émeutes sanglantes d'octobre 1988.

Poser comme point de repère central du roman la construction de cet édifice n'est pas un choix anodin : ce bâtiment cache un sens très profond pour Louis Bergagna, qui, à travers cette demeure, veut lancer son message de puissance à la ville colonisée⁵. La *Kahéna* semble ainsi participer de l'histoire encore plus que les personnages qu'elle abrite, et finit par être l'objet d'une prosopopée : « La maison, comme surmontée d'une perruque, était vivante : un visage, la façade; une crinière touffue, le jardin suspendu qui balançait ses épis. » (Bachi, 2003, p. 64.)

Par le biais de cette personnification, Bachi complète ainsi le tableau de l'histoire récente de l'Algérie. *La Kahéna* raconte la période du colonialisme, puis celle de l'indépendance, sans oublier la prise du pouvoir par Ben Bella en 1962, le coup d'État de Boumédiène en 1965, la montée du Front Islamique du Salut (FIS) et le départ forcé de Chadli en janvier 1992. La trame narrative rend compte des différentes étapes de cette époque charnière, en manipulant les espaces spatiotemporels grâce à *flash-back* et à l'anticipation.

De toute évidence, l'histoire fait ici l'objet d'un véritable travail de fictionalisation. Dès l'incipit, *La Kahéna* prend les allures d'un conte merveilleux où les références aux *Mille et une nuits* se réverbèrent. Élaboré à partir de la structure des légendes mythiques de Shéhérazade et de leurs constructions emboîtées, le roman de Bachi se construit ici en trois nuits. Ainsi, *La Kahéna* est composée d'un ensemble de récits où l'appel du merveilleux, de la sensualité et de l'aventure se fait entendre grâce aux sorcières, aux cavaliers arabes aux cous coupés, aux cartomanciennes, aux génies, aux fées et au Beni Djer, ce peuple mythique et mystérieux qui occupait la ville de Cyrtha avant la conquête de l'Algérie. Par ailleurs, les savoirs de Shéhérazade semblent appartenir de droit à Hamid Kaïm, personnage du premier roman de Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, qui revient dans le deuxième, *La Kahéna*, pour y jouer un rôle de narrateur. Conteur talentueux, sorte de Shéhérazade au masculin, Hamid Kaïm étale devant son amante, pendant trois nuits, les histoires légendaires qui ont hanté la vieille villa de ses parents.

5. La construction de la *Kahéna* invite pourtant à réfléchir sur d'autres significations. Comment ne pas céder, par exemple, au charme de la complexe équation selon laquelle l'édifice équivaut au texte que Bachi est en train de créer en bâtissant l'histoire en même temps que Louis Bergagna érige sa maison ? Corrélation qui est ici palpable, d'autant plus que l'éloquence verbale de l'auteur ressemble, de façon croissante dans le roman, à une véritable architecture littéraire.

Ainsi, la maison de la Kahéna se fait dépositaire d'un double espace : celui de l'Algérie réelle, qui défile à l'extérieur de ses fenêtres, et celui de l'Algérie romanesque, qui trouve place à l'intérieur de ses salles. Dans cet entrelacs métافictionnel, le temps aussi est transformé : d'un côté, il y a le temps présent, palpable, parfois violent, de l'histoire algérienne; de l'autre, le temps flou et indéfini des rêves de Hamid Kaïm, qui raconte *son* Algérie en ayant recours à la savoureuse magie des contes des *Mille et une nuits*.

Pendant qu'il raconte à son amante l'histoire de la Kahéna, Hamid Kaïm est décrit comme un mage, un djinn qui émerge de sa lampe, une odalisque alanguie sur son lit qui écoute sa propre voix s'élever pour ensuite se perdre telle une volute de fumée. (*Ibid.*, p. 21, 30, 98.) De nombreuses descriptions de Kaïm sont par ailleurs déclinées au féminin, comme si Bachi voulait continuellement évoquer une figure *in absentia*, celle de Shéhérazade, en traçant en même temps un lien entre la féminité et l'art de raconter, comme s'il s'agissait d'un pouvoir dont les femmes étaient prioritairement dépositaires⁶. On assiste alors à un véritable renversement des rôles, qui fait dire à la maîtresse de Kaïm : « N'était-il pas capable de tous les subterfuges pour me retenir dans ses rets ? Il me faisait l'effet d'une Schéhérazade de pacotille, et moi, femme, je devenais son roi, son amante au bras suspendu. » (*Ibid.*, p. 98.)

En véritable conteur modèle, Hamid Kaïm fait aussi appel à la curiosité de l'auditoire; il sait déployer son récit en mêlant fiction et réalité, en déclenchant le jeu des prolepses et des analepses, stimulant ainsi l'intérêt de son public, à savoir son amante, à son tour narratrice du roman. Comme elle le souligne : « Une magie ancienne permettait à Hamid Kaïm de conjurer la misère. Il avait beau malmenager la réalité, altérer les faits, ne respecter aucune chronologie, je ne pouvais me soustraire à son étrange pouvoir. » (*Ibid.*, p. 30.) Ce passage souligne le pouvoir du conteur qui, comme Shéhérazade, sait tenir en haleine son auditoire en conjurant les ténèbres, la mort, le « sabre tendu au-dessus de sa tête » (*ibid.*, p. 98). Ce pouvoir, qualifié d'« étrange », ne peut être vaincu. Même si l'amante de Hamid Kaïm sait que les récits de Kaïm ne correspondent pas toujours à des faits réels, elle ne peut s'empêcher d'y croire en succombant au charme de cette « Shéhérazade de pacotille » :

Cherchait-il à creuser entre les faits, tels qu'il les rapportait, et la réalité, telle qu'elle dut se manifester dans sa cruelle vérité, un abîme de nonchalance et de retenue, non pas ce frein imposé par les convenances, l'homme s'en moquait, mais cette marge instaurée par l'imprécision, le désir de complaire, l'étonnante volonté du conteur qui, assuré de tenir son public, cherchait à s'en amuser, l'attirant dans ses rets, l'agaçant comme un enfant agace un insecte, lui arrachant les ailes pour l'empêcher de voler ? (*Ibid.*, p. 98.)

6. D'après Malek Chebel, la narration au féminin serait aussi à même de créer un récit non conflictuel, situé hors du temps. (Chebel, 2002, p. 51.)

Dessinées en filigrane, les occurrences des termes « rêve », « légende », « merveille » au cours du récit des trois nuits dans *La Kahéna* sont considérables et ne font que souligner une fois de plus l'influence des contes de Shéhérazade sur l'auteur même si, dans le chaos bouleversant du monde arabe contemporain esquissé par Bachi, il ne s'agit plus que d'un souvenir lointain, voire d'un rêve. La narratrice de *La Kahéna* poursuit :

Il rêvait, je crois, porté par sa propension à enrober la réalité d'un voile propice au séjour de la parole. Le mythe prenait naissance dans sa bouche. Et les titans à cheval, qu'il paraît de toutes les vertus, auraient pu tout aussi bien naître de ses dents plantées dans le rêve. (*Ibid.*, p. 53.)

Il est aussi intéressant de noter que le narrateur de *La Kahéna* est, en quelque sorte, « féminisé » par sa capacité à raconter, et que l'auditrice de son histoire – à son tour narratrice dans le roman – est elle aussi une femme. En fait, dans le deuxième roman de Bachi, tout commence et s'achève avec un personnage féminin, comme l'explique l'écrivain :

Shéhérazade dans *La Kahéna* est celle qui sauve le monde de l'oubli et donc de la mort. Elle est la parole qui fait surgir les spectres qui peuplent les recoins de la grande maison algérienne. J'ai cherché à faire du lecteur une femme, une Shéhérazade en puissance. Cela m'amuse de féminiser le monde. C'est peut-être cela le plus important chez elle : elle féminise le monde. Elle le civilise par la parole. C'est la victoire du verbe sur le glaive. (Vitali, 2006b, p. 366-372.)

Cette « féminisation du monde » est d'autant plus intéressante qu'elle répond à la nécessité de « civiliser par la parole », comme si la complexité historique de l'espace algérien ne pouvait être expliquée que par les mots d'un conteur, voire par la voix littéraire. Qui plus est, en choisissant d'appliquer une stratégie d'embrouillement des pistes temporelles et spatiales, l'auteur tente de mettre en actes la description d'une réalité qui fait de l'hétérogénéité le caractère prédominant du texte. Par ailleurs, l'exceptionnelle mosaïque de langues et de cultures que l'Algérie a (re)produite et continue de (re)produire a sans doute influencé l'auteur dans son travail créatif. La rencontre mythique entre l'Orient et l'Occident repose toutefois sur des jalons et des points de repère bien précis. Espace multiple, le contexte littéraire algérien est émaillé par des références culturelles et historiques incontournables qui reviennent, de fil en aiguille, dans le discours littéraire, comme cet extrait sur la construction de la ville de Cyrtha le démontre :

[...] les rues de Cyrtha tant de fois arpentées, tant de fois perdues et retrouvées où le temps lui-même se mordait la queue et se jouait des tours, où les siècles se télescopaient, permettant ainsi aux Romains de croiser les Numides, aux Arabes de frayer avec les Francs, où le Croissant et la Croix se confondaient et formaient une singulière géométrie, un signe cabalistique dont les

branches et la semi-circularité reproduisaient avec une fidélité effrayante le plan de la ville dressée sur l'écume et la roche, pont jeté entre deux univers inconciliables, et pourtant réconciliés. (Bachi, 2001, p. 90.)

Dans cet alliage d'époques, de cultures et de mythes, nous avons déjà indiqué l'importance des *Mille et une nuits*, influence aussi bien culturelle que littéraire et renvoi symbolique vers un ailleurs mythique atemporel. De toute évidence, Bachi traverse les étapes d'un parcours qui débute avec les événements réels des massacres et des émeutes de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, en entrecroisant celui-ci avec l'Orient rêvé des *Mille et une nuits*, pour ainsi mieux dépouiller ces épisodes récents de leur caractère purement factuel.

En évoquant la figure de la Sultane des Aubes, Bachi poursuit un discours jadis amorcé par d'autres écrivains maghrébins, notamment Assia Djebar, Leïla Sebbar, ou encore Abdelkébir Khatibi, qui plaçait la conteuse des *Mille et unes nuits* à un « niveau hautement théorique », comme « théorie de récits » (Khatibi, 1988, p. 19). C'est sans aucun doute en ce sens que Salim Bachi entend exploiter la figure de la conteuse, qui devient « l'enchantement de la parole. La construction merveilleuse de l'univers et du texte. L'enchâssement des contes jusqu'au vertige. » (Vitali, 2009, p. 366-372.)

Élargir l'enquête « chronotopique » : Cyrtha-Grenade, aller-retour

Dans le troisième ouvrage de Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, la ville de Cyrtha, lieu dépositaire des valeurs symboliques, demeure un élément de réflexion prolifique qui continue à exercer son charme même si le roman se détache de la problématique algérienne⁷. Ce roman-confession aux allures foncièrement métafictionnelles se présente en étonnant autoportrait sur le fond d'une ville, Grenade, où l'Orient et l'Occident se confrontent pour donner naissance à un espace original. Dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi semble abandonner les images multiples de Cyrtha, qui avaient hanté ses romans précédents, pour se pencher sur lui-même, sur les méandres labyrinthiques de son inconscient d'écrivain, et pour mieux définir les thèmes et les motifs qui ont ponctué toute son œuvre. Surgie dans l'isthme de « l'entre-deux » cultures, avec une histoire qui mêle l'Orient et l'Occident, et pourtant située dans un espace « autre », en dehors de la France et de l'Algérie, Grenade offre à Bachi un lieu propice à la réflexion. C'est le narrateur d'*Autoportrait avec Grenade*, qui porte le nom de Salim Bachi, qui nous l'avoue :

7. Dans un entretien paru dans *Le Nouvel Observateur*, Bachi a souligné qu'il lui serait impossible de traiter de la condition d'un pays « tellurique » comme l'Algérie sans y vivre : « Ça fait quatre ans que je suis en France, et je me sens bénéficiaire d'une situation dont mes amis ne peuvent profiter. Dans mon livre [*Le Chien d'Ulysse*], je parle de l'année 1996, parce que je vivais encore là-bas, mais je me sentirais coupable de parler de l'Algérie actuelle dans ma situation. En plus, je me méfie de la parole des Algériens en France, qui est souvent dévoyée, et sert des bénéfices personnels. » (Jacob, 2001, p. 100.)

Face à Sacromonte, Grenade m'apparut dans toute sa splendeur. Quelques instants où tout me parut en harmonie : le ciel et la vallée s'épousaient sous le regard bienveillant de la forteresse arabe. Je ressentis une joie intense mais néanmoins paisible. Toutes mes angoisses se diluaient dans l'espace où, entre les pentes grises et mauves, s'accrochaient des figuiers de barbarie. Les jours s'effaçaient, regagnaient une zone d'ombre, bien éloignée de moi. La vie vécue, me semblait-il, appartenait à une autre personne. Comme j'aurais aimé naître ici ! (Bachi, 2004, p. 172.)

Même dans ce roman qui se détache des autres, nombreuses sont les références à Cyrtha, réapparaissant sous forme de souvenirs liés à l'enfance du narrateur, dont le soubassement se fait entendre de temps à autre, en filigrane, jusqu'à être rendu explicite par un parallèle Grenade-Cyrtha : « J'ai l'impression d'avoir rêvé cette ville avant de la connaître. Se peut-il que mes descriptions de Cyrtha, avec ses collines reliées par un port, aient été des préfigurations de cette cité que je découvre en marchant ? » (*Ibid.*, p. 19.)

Dans *Autoportrait avec Grenade*, par le biais du personnage de Hamid Kaïm, qui réapparaît ici dans un jeu métatextuel très poussé en un double fictionnel du narrateur, Bachi nous dit : « Je trouve l'Albaicin semblable à certains de nos villages. » (*Ibid.*, p. 80.) En effet, la description de Cyrtha dans *Le Chien d'Ulysse* présente plusieurs points communs avec celle de Grenade dans *Autoportrait avec Grenade* :

Plusieurs ponts relient les ravins entre eux, tissant une toile infinie sur les habitants du *Rocher*, captifs, emmurés dans le dédale de ses rues, enfouis dans les entrailles de ses venelles. (Bachi., 2001, p. 14. Nous soulignons.)

Plusieurs ponts de pierre, d'un mètre cinquante de large et de deux à trois mètres de long, arriment Grenade au *rocher* où se dressent le palais nasride et ses fortifications. (Bachi, 2004, p. 24. Nous soulignons.)

Par la présence de références ponctuelles qui sont autant de points d'ancrage mimétiques, on constate dans ce deuxième passage une volonté de précision géographique, presque didactique, absente dans le premier. La raison est qu'*Autoportrait avec Grenade* se veut, selon le dessein de l'éditeur Christian Giudicelli, un récit d'impressions de voyage, une sorte de roman-guide touristique, inséré dans une collection au nom évocateur et transparent : « La fantaisie du voyageur ». Gage de vraisemblance et d'authenticité, la précision descriptive de la dimension des ponts, de leurs matériaux de construction, ainsi que les références géographiques et historiques au palais nasride, témoignent d'une volonté explicative absente dans *Le Chien d'Ulysse*, où la ville de Cyrtha était bâtie d'une matière onirique, mouvante et floue au point de se transformer de page en page : « Et Cyrtha me semblait lointaine, à l'image d'un songe dont la tonalité particulière se serait perdue, effacée par le temps, emportée par la brise. » (Bachi, 2001, p. 238.)

Encore une fois, espace et temps s'estompent dans le flux de conscience des protagonistes. Au cours du *Chien d'Ulysse*, Cyrtha devient chimérique et irréelle, atopique et utopique, à un point tel que l'hypothèse qu'elle soit inventée par les personnages qui peuplent le roman – notamment Hamid Kaïm et Hocine – prend de plus en plus d'importance :

Les remparts s'écroulaient. Les pierres millénaires se descellaient et glissaient dans la mer en projetant des trombes, blanches, irréelles. Cyrtha *bâtie de mes mains*, sortie de ma cervelle, me fuyait et mourait sous les coups répétés. Les rues pavées désertaient ma cervelle. Les enfants se noyaient. Leurs cris peuplaient mes entrailles, ouvertes. Tout chutait, signes sur le sable, sous le vent. (*Ibid.*, p. 130. Nous soulignons.)

[...] deux hypothèses s'opposaient dans mon esprit. La première, *l'invention* pure et simple, au mieux le cauchemar, au pire le délire. La seconde, la vérité stricte, parfaite, méditée, et accomplie, dont nous étions les rouages infimes, les particules libérées par un champ magnétique, une fission atomique. (*Ibid.*, p. 157. Nous soulignons.)

Cela nous amène à observer que, chez Bachi, la représentation éclatée de l'histoire dans l'élaboration de l'univers fictionnel de Cyrtha, l'évolution des personnages et leur arrêt dans certains lieux, qui figurent souvent comme autant d'étapes initiatiques d'un rite perdu ou d'un mythe à retrouver, font basculer l'espace-temps d'un statut d'entité donnée à celui de construction mentale susceptible d'influencer, voire de fonder, la structure du texte littéraire. La reprise de cet univers polymorphe dans les ouvrages les plus récents de l'auteur, comme le recueil *Les Douze Contes de minuit* (2007), montre bien que l'auteur continue d'être hanté par le « chronotope » algérien qu'incarne la ville de Cyrtha.

À travers les destins de ses personnages, Bachi crée donc un univers romanesque oscillant entre histoire et fiction, tout en dépassant la littérature de témoignage. À ce sujet, l'auteur lui-même l'a affirmé : « Je ne suis pas un écrivain-témoin au sens traditionnel du terme. Je pense avoir décrit l'esprit plus que la lettre d'une époque. » (Temlali, consulté le 12 février 2008.) En tressant de façon magistrale réalité et mythes, textes et métatextes, repères historiques et inventions romanesques, l'œuvre polyphonique de Bachi aura atteint son but : non seulement celui de dire l'Algérie dans sa complexité historique, mais surtout celui de brosser le portrait spirituel d'un pays.

Bibliographie

Œuvres de Salim Bachi

- BACHI, Salim. 2001. *Le Chien d'Ulysse*. Coll. « Blanche », Paris : Gallimard, 272 p.
- . 2003. *La Kahéna*. Coll. « Blanche », Paris : Gallimard, 312 p.
- . 2004. *Autoportrait avec Grenade*, Paris : Éditions du Rocher, 2004.
- . 2007. *Les Douze Contes de minuit*, Coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 192 p.

Essais critiques et entrevues avec Salim Bachi

- ARESU, Bernard. 2004. « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi ». Charles Bonn (dir. publ.). *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Paris : L'Harmattan, p. 177-187.
- JACOB, Didier. 2001. « Je ne crois plus en l'Algérie », *Le Nouvel Observateur*, 25 janvier, p. 100.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 488 p.
- CHEBEL, Malek. 2002. *Psychanalyse des Mille et une nuits*. Paris : Payot & Rivages, 407 p.
- CHIKHI, Beïda. 1997. *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. Paris : L'Harmattan, 233 p.
- GAUVIN, Lise. 1997. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 182 p.
- KHATIBI, Abdelkébir, 1988. *Ombres japonaises*, précédé de *Nuits blanches*. Montpellier : Fata Morgana, 70 p.
- MATHIEU-JOB, Martine. 2004. « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi ». *L'Entredire francophone*. Bordeaux : Presses de l'Université de Bordeaux, p. 335-360.

TEMLALI, Yassin. 2007. Consulté le 12 février 2008. « Je suis un romancier pas un témoin ».

<http://dzlit.free.fr/sbachi.html>

VITALI, Ilaria. 2006. « Autoritratto tra Oriente e Occidente. Il caso di Salim Bachi ». *Trasparenze*, n° 26, p. 11-31.

VITALI, Ilaria. 2009. « Si Shéhérazade ne s'arrête jamais ». In « Entre les mille et une nuits et Internet. La concurrence des genres et de discours dans la nouvelle littérature algérienne de langue française ». Thèse de doctorat à paraître, Bologne et Paris, Université de Bologne et Université Sorbonne-Paris IV, p. 366-372.

Le roman *Alamut* de Vladimir Bartol :

I des rapports troublants avec l'Histoire

Les attentats terroristes des dernières années ont remis la question du fanatisme religieux au cœur des préoccupations des sociétés occidentales. En écrivant son roman *Alamut*, publié en 1938, l'écrivain slovène Vladimir Bartol a voulu mettre en garde ses contemporains contre les dangers du fanatisme nazi et fasciste. *Alamut* est un roman historique sur Hassan Ibn Saba, le fondateur de la secte des Assassins en Perse. Au XI^e siècle, ils ont semé la terreur au Moyen-Orient par des attentats-suicides qui ressemblent à ceux que l'on voit aujourd'hui. Les Assassins s'intégraient à un village, à une ville, à une cour royale; ils pouvaient même fonder une famille et fréquenter pendant des années leur victime avant de passer à l'action. Au lieu de voitures piégées et d'avions détournés, les Assassins utilisaient des poignards et ils se suicidaient en absorbant une forte dose de poison dès qu'ils avaient réussi à remplir leur mission. À l'automne

2001, le journaliste André Clavel a d'ailleurs intitulé un article portant sur *Alamut* « Ben Laden : mode d'emploi » (Clavel, 2001).

Bien qu'*Alamut* soit un texte de fiction, il se déroule dans un passé connu et il comporte de nombreux éléments véridiques que nous soulignerons ici. Parce que l'histoire de Hassan Ibn Saba et des Ismaéliens était lacunaire et qu'elle se présentait sous forme de documents épars, Vladimir Bartol a été obligé de mélanger une part de fiction aux faits avérés afin de former un récit qui se tient comme un tout. Les caractéristiques du genre « roman historique » ont permis à l'auteur d'effectuer une fusion entre l'Histoire et la fiction, et d'exprimer ainsi une réflexion sur le sens de l'Histoire qui est encore pertinente aujourd'hui.

Vladimir Bartol et *Alamut*

Vladimir Bartol, né à Trieste en 1903, fut témoin de la prise de pouvoir des régimes fascistes en Europe. Le roman *Alamut*, qu'il mit dix ans à écrire, fut publié dans l'indifférence générale, à la veille du déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale. Paradoxalement, ce roman historique a paru déphasé par rapport à l'actualité aux yeux de ses contemporains. Pourtant, bien qu'il se déroule au tournant du XI^e siècle en Perse, ce récit est une dénonciation explicite des dictatures de son époque. Vladimir Bartol avait d'ailleurs dédié, par dérision, son roman à Mussolini. Longtemps oublié, *Alamut* a été redécouvert à la fin des années quatre-vingt lorsqu'il a été traduit en plusieurs langues. Son auteur, mort en 1967, n'a pu connaître le succès tardif de son œuvre, à laquelle certains événements récents ont donné une tournure prémonitoire. L'Histoire allait remettre *Alamut* à l'avant-scène grâce au curieux « flair » de l'auteur quant au choix de lieu et du temps où il campait son « dictateur idéal », ainsi qu'à sa fine analyse de la manipulation des foules par l'usage de la terreur. Bien que les figures de Mussolini et d'Hitler aient inspiré l'auteur dans la construction de son « dictateur idéal », comme l'a souligné Jean-Pierre Sicre, le personnage de Hassan Ibn Saba apparaît plutôt comme l'« inventeur des commandos-suicide et [le] premier théoricien "actif" du terrorisme politico-religieux » (Sicre, 1988, p. 8).

Alamut se déroule donc en Perse au XI^e siècle et met en scène la secte chiïte des Ismaéliens qui lutte contre le pouvoir des sultans seldjoukides de Bagdad, ces derniers régnaient alors sur un vaste Empire. On a donné plus tard aux membres de cette secte le nom d'« Assassins » et, selon la légende, leur chef Hassan Ibn Saba, aussi appelé « le Vieux de la Montagne », droguait ses plus fidèles partisans, les fedayins, avec du hachisch. Il leur faisait croire ensuite qu'ils se réveillaient au paradis, lequel était en réalité un jardin qu'il entretenait en secret derrière la forteresse d'Alamut et créé à partir de toutes les caractéristiques du paradis évoquées dans le Coran. Hassan Ibn Saba

possédait ainsi un grand pouvoir sur ses fedayins, qui étaient prêts à tout pour retrouver ce paradis qui leur était promis s'ils mouraient en martyrs pour cause ismaélienne.

La fiction et l'histoire

Un roman historique comme *Alamut* peut combler les lacunes de l'Histoire : les livres sur les Ismaéliens sont rares et « cela s'explique peut-être par le fait qu'il s'agissait d'une communauté minoritaire sans cette dimension territoriale et institutionnelle dont l'historien médiéval avait besoin pour concevoir et écrire l'histoire » (Lewis, 1984, p. 53). Par ailleurs, selon Bernard Lewis, si les informations au sujet des Ismaéliens qui nous sont parvenues sont incomplètes et souvent contradictoires, cela tient du fait qu'ils formaient une véritable société secrète « fondée sur un système de serments et d'initiations, et sur une hiérarchie du rang et de la connaissance » (*ibid.*, p. 86). Afin de pallier ce manque historiographique, Vladimir Bartol s'est inspiré de ce qui se déroulait sous ses yeux à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, *Alamut* est aussi le fruit de recherches minutieuses et comporte de nombreux éléments historiques. Par exemple, le roman abonde en références géographiques cohérentes, l'auteur utilisant plutôt les anciennes dénominations des villes ou des lieux, même s'ils ont changé de nom depuis le XI^e siècle. Les notes en bas de page nous informent de leurs noms actuels.

Parmi les documents qui proviennent de la forteresse d'*Alamut* et que l'on peut consulter encore aujourd'hui, se trouve une « liste d'honneur » des assassins du XI^e siècle, avec les noms des victimes et de leurs assassins. Les noms que l'on trouve sur cette liste concordent avec ce qui est raconté dans *Alamut*. Alors que l'Empire seldjoukide est aux prises avec une guerre de succession, l'alliance conclue dans le roman entre Hassan Ibn Saba et le sultan Barkiyaruq semble véridique puisque plusieurs ennemis de Barkiyaruq se trouvent sur cette liste. Par contre, l'histoire du pacte entre Omar Hayyam, Hassan Ibn Saba et Nizam al-Mulk, alors qu'ils étaient « condisciples », n'est pas véridique : « Pour la plupart des chercheurs modernes, ce récit pittoresque est une fable [...] » (*Ibid.*, p. 77). Tous les faits racontés à ce propos dans le roman sont cependant relatés tels quels dans de nombreux écrits perses et font partie de la légende entourant Hassan Ibn Saba. Si on considère les recherches approfondies effectuées par Vladimir Bartol, on peut supposer qu'il ne devait pas ignorer la vérité et qu'il a plutôt choisi délibérément de mettre en scène cette légende. L'auteur y combine donc des éléments historiques et des éléments légendaires comme c'est le cas avec les jardins secrets derrière Alamut et la consommation de hachisch par les Assassins.

Au XIII^e siècle, Marco Polo rapportait dans ses écrits ce qu'on lui avait raconté sur Alamut au cours de ses voyages. Il évoque l'existence de jardins

remplis de jeunes filles derrière la forteresse d'Alamut, c'est-à-dire le « paradis », où Hassan Ibn Saba aurait amené ses fedayins. Ces éléments appartenaient à la légende des Ismaéliens; par contre, Marco Polo ne précise pas qu'ils sont légendaires. On ne retrouve nulle attestation de ce « faux paradis » dans les écrits des Ismaéliens d'Alamut, c'est seulement dans des textes tardifs, influencés par la légende, que cette idée est exprimée. D'autre part, certains indices remettent en question la crédibilité de Marco Polo sur le sujet :

En appelant Assassins les Ismaéliens de Perse et le Vieux leur chef, Marco Polo, ou le rédacteur de son livre, utilisait des termes déjà répandus en Europe. Mais ceux-ci venaient de Syrie et non de Perse. En effet, il ressort clairement de sources arabes et persanes que le mot « assassin » [...] s'appliquait seulement aux Ismaéliens de Syrie et ne désigna jamais ceux de la Perse ou de tout autre pays. Le titre de « Vieux de la Montagne » était également syrien. Pour les Ismaéliens, il était naturel d'appeler leur chef le Vieux ou l'Ancien [...], terme de respect répandu chez les musulmans. La désignation spécifique le « Vieux de la Montagne » semble cependant n'avoir été utilisée qu'en Syrie et peut-être même seulement par les croisés, car aucun des textes arabes de l'époque connus à ce jour n'en fait mention. (*Ibid.*, p. 42-43.)

L'utilisation du hachisch n'est pas non plus confirmée par les écrits des Ismaéliens et il est très peu probable que cette drogue ait servi à faire croire aux fedayins qu'ils se trouvaient au paradis. L'usage récréatif du hachisch était déjà répandu en Perse et en Syrie à cette époque, et ses effets étaient connus. C'est pourtant le mot arabe *hachichi*, littéralement « consommateur de hachisch », qu'on retrouve dans les récits de Marco Polo, qui a engendré les mots français « assassin » et « assassinat ». Comme le remarque Bernard Lewis, le mot *hachichi* provient de Syrie, et non de Perse, et parmi

« toutes les explications proposées, la plus plausible est qu'il s'agissait d'une expression de mépris, d'un jugement moqueur sur les croyances effrénées et le comportement excessif des sectaires, plutôt que d'une description de leurs mœurs » (*ibid.*, p. 46-47).

Selon lui, le hachisch fut ajouté à la légende par les Occidentaux, et « en toute vraisemblance, ce fut le nom qui engendra l'histoire et non l'inverse » (*ibid.*, p. 47). L'usage de la drogue permettait une « explication rationnelle » du comportement de ces fanatiques à propos desquels circulaient de nombreuses légendes depuis les Croisades et contre lesquels se heurtaient la sensibilité et la compréhension occidentales.

Il est malheureux qu'une erreur de temporalité évidente se soit glissée dans la traduction française du roman par l'emploi des mots « assassin » et « assassinat ». Comme nous venons de le voir, ces mots n'ont été « inventés » ne peuvent donc pas se retrouver dans la bouche des personnages de ce

roman : « Le messenger se jeta à ses pieds. – Ô maître ! Hussein Alkeïni est mort assassiné ! » (Bartol, 1988, p. 403.) Après avoir été touché par la lame empoisonnée d'un fedayin, le grand vizir lui demande qui il est et le traite d'assassin. Ce qui est plutôt absurde par rapport au contexte de l'époque : le vizir répond lui-même à sa question en traitant son agresseur d'« assassin ». D'autre part, ce meurtre est le premier perpétré par un fedayin d'*Alamut*, un de ceux que la légende appellera plus tard des « Assassins ». Le grand vizir ne peut pas dire « assassin », puisqu'il ne connaît pas encore l'existence de ces fedayins. Ils ne font pas encore partie de la légende au moment où le vizir est lui-même victime du premier « assassinat » de l'Histoire. L'emploi des mots « meurtre » et « meurtrier » aurait été plus approprié, étant donné l'étymologie des mots « assassinat » et « assassin ».

Les « assassinats » font partie d'un plan à partir duquel le « chef suprême » des Ismaéliens, Hassan Ibn Saba, veut « expérimenter ce que peut la *foi* » (*ibid.*, p. 158). En dehors de ce personnage historique qui est au centre du roman, on suit les destins particuliers de personnages inventés par l'auteur, mais dont l'existence est vraisemblable. Les houris Halima et Myriam sont des jeunes filles qui habitent le paradis artificiel visité par les futurs « poignards humains » que sont les fedayins. Si l'existence de leur « ordre » est attestée, les fedayins que Vladimir Bartol met en scène, comme Ibn Tahir et Suleïman, sont des personnages fictifs. Notons que le grand-père d'Ibn Tahir a réellement existé. Effectivement, il est attesté qu'un dénommé Tahir a été le premier Ismaélien condamné à mort par le grand vizir Nizam al-Mulk, tel que le rapporte le roman au sujet du grand-père de Ibn Tahir, ce qui rend crédible la présence de son petit-fils parmi eux.

Le personnage principal du roman, Hassan Ibn Saba, n'apparaît qu'au cinquième chapitre. Auparavant, il apparaît tour à tour comme un prophète ou un criminel, selon le point de vue du personnage qui y fait allusion. Certains le condamnent, alors que d'autres le considèrent comme un saint. Aujourd'hui, l'opinion publique au sujet de Ben Laden est du même ordre. Le mystère est donc créé autour de Hassan Ibn Saba, et il va s'accroître jusqu'à ce que son personnage apparaisse dans le récit. La « foi » des fedayins est grandissante à mesure que le mystère s'épaissit autour de leur maître. On retrouve d'autres personnages historiques dans *Alamut*, comme le grand vizir Nizam al-Mulk et le sultan Malik Chah (dont les assassinats sont attestés historiquement).

Un roman historique exemplaire

Les personnages inventés par l'auteur côtoient donc des personnages historiques. Selon la typologie des personnages du roman historique établie par Jean Molino (1975), les « grands hommes », les « héros moyens » et la « foule »

y sont présents, ainsi que certains marginaux. Par exemple, le médecin grec Al-Hakim fait figure de marginal dans ce récit : « Il avait [...] une façon bien à lui d'expliquer les origines de l'homme, mêlant les inventions de son cru aux leçons des penseurs de la Grèce et aux préceptes du Coran [...]. » (Bartol, 1988, p. 81). Non seulement parce qu'il n'est pas d'origine musulmane, mais aussi par son scepticisme face à l'Islam auquel il s'est converti. Le rôle de ce personnage est de relativiser la foi de ceux qui l'entourent. Par ailleurs, le scepticisme du médecin s'oppose parfois au cynisme des dirigeants de la secte, ce qui fait de lui un libre-penseur face à la foi des uns et au cynisme des autres.

Un des attributs du roman historique qui le distingue des manuels d'histoire est de permettre la présentation simultanée d'un sujet sous plusieurs angles distincts. En dehors du fait que l'on trouve dans *Alamut* la perspective des Ismaéliens et celle de leurs opposants sur les mêmes événements, certains personnages ont également des points de vue différents sur la secte et sur son fonctionnement. Par exemple, on dit que Buzruk Umid, un des proches de Hassan Ibn Saba, a froid dans le dos lorsque celui-ci lui expose son plan, puisqu'il a déjà songé à lui confier son fils en tant que fedayin. L'historiographie ne retient que l'action de la secte : les faits historiques, auxquels elle se restreint, sont le résultat d'actions concrètes perpétrées au nom du groupe. Les historiens ne peuvent tenir compte des sentiments divergents qui pouvaient animer les membres de la secte lors de ces événements, surtout lorsque les sources sont rarissimes, et c'est exactement ce que permet le roman. Dans *Alamut*, le narrateur assume rarement de raconter le « passé historique » : c'est souvent par l'entremise d'un personnage qu'il s'y inscrit. Par exemple, l'enseignement fait aux fedayins nous apprend l'histoire de leur secte. Lorsque des messagers ou des espions informent Hassan Ibn Saba de ce qui se passe à la cour des Seldjoukides, le narrateur leur cède la parole. Ainsi, il n'a pas à affirmer sa présence temporelle, puisque ce sont des personnages contemporains au récit qui nous relatent les faits historiques.

À propos du roman historique, Garcia Gual a fait remarquer que « le romancier a la possibilité de donner la parole aux vaincus et aux marginalisés pour que ceux-ci fournissent une autre version des faits historiques » (Garcia Gual, 1999, p. 10-11). Cette liberté lui permet de présenter dans un récit « des figures auxquelles leur maigre importance publique eût interdit l'inclusion dans une chronique historique » (*ibid.*, p. 9). Par exemple, la vie des femmes a été longtemps exclue des livres d'histoire. Dans *Alamut*, le quotidien des houris vivant recluses dans le « faux paradis » de Hassan Ibn Saba occupe une grande place. Les propos sur ce que les jeunes filles vivent ou ont vécu avec leurs précédents maris sont vraisemblables et permettent au lecteur d'imaginer à quoi ressemblait la vie des femmes dans un harem

au XI^e siècle. Le roman permet donc de donner une voix à ces femmes, dont on ne possède aucun témoignage réel.

Il n'y a donc pas que les événements historiques qui forment le cadre « historique » du roman. Plusieurs détails sur la nourriture, la présentation des mets, les habits des personnages et leurs coutumes permettent de familiariser le lecteur avec la vie quotidienne de l'époque. Des indices culturels accentuent la vraisemblance du récit :

Il [le grand vizir Nizam] eut quelques mots amers sur l'ingratitude du souverain, et ces paroles ne manquèrent pas de revenir aux oreilles du sultan qui s'en fâcha de plus belle, allant jusqu'à menacer Nizam de lui ôter le porte-plume, l'encrier et le bonnet qui sont les insignes de la charge de vizir. (Bartol, 1988, p. 415.)

L'emploi de l'indicatif présent est ici très habile, puisque cet extrait fait partie d'un ensemble de paroles rapportées concernant le grand vizir. L'emploi de l'imparfait aurait donné au lecteur un indice sur la contemporanéité du narrateur, ce qu'évite toujours Vladimir Bartol. Puisque ce sont des paroles rapportées, le locuteur précise son information dans l'ignorance qu'il est des connaissances de son vis-à-vis sur les usages de la cour. Cela représente aussi une façon colorée, exotique, avec laquelle le sultan annonce au grand vizir qu'il lui retire sa charge en le menaçant de lui enlever ses insignes.

D'un point de vue historique, il convient également de souligner que les passages où Hassan Ibn Saba autorise les hommes d'Alamut à boire du vin ne sont pas véridiques puisque, selon Bernard Lewis, « [p]endant les trente-cinq ans qu'il [Hassan Ibn Saba] vécut à Alamut, personne ne but de vin en public ni en privé. » (Lewis, 1984, p. 101.) Des chroniqueurs de l'époque rapportent même qu'« il fit exécuter un de ses fils pour avoir bu du vin; un autre fut mis à mort pour avoir été l'instigateur du meurtre du *da'i* Husayn Qa'ini » (*ibid.*, p. 101). La mise à mort de ce second fils est racontée dans le roman. Quant à la mise à mort de ce fils qui aurait bu du vin, nous croyons que Vladimir Bartol ne l'a pas rapportée afin de rendre Hassan Ibn Saba plus conforme avec le personnage cynique qu'il voulait décrire : buvant du vin avec ses proches, mais l'interdisant aux autres. Lorsqu'il permet aux gens d'Alamut de boire du vin, le dictateur s'abroge ainsi un droit divin face aux interdits d'Allah.

Il faut noter que Vladimir Bartol n'invente pas complètement ce trait important de la personnalité de Hassan Ibn Saba. Les écrivains sunnites ont souvent dépeint les dirigeants d'*Alamut* sous les traits d'êtres cyniques et sans foi : « Certains polémistes orthodoxes ont dépeint les Ismaéliens comme une bande de nihilistes fourbes qui abusaient leurs dupes par une dégradation progressive dont l'ultime étape révélait l'abomination de leur incroyance. » (*Ibid.*, 1984, p. 86.) Cette conception se trouve dans le roman, lorsque

Hassan Ibn Saba révèle le principe fondamental de l'ismaélisme, lequel ne doit être révélé qu'aux initiés les plus élevés dans la hiérarchie de la secte : « Rien n'est vrai, tout est permis ! » (Bartol, 1988, p. 248.) Hassan Ibn Saba est croyant ou athée selon l'interlocuteur qu'il tente de convaincre du bien-fondé de ses actions. Il joue avec différents arguments qui sont, tantôt politiques, tantôt religieux, pour justifier sa folie meurtrière. Il apparaît ainsi comme éminemment conséquent avec son propre enseignement : « Travaillez ainsi chaque individu selon son caractère et sa façon de penser, et amenez-le insensiblement à mettre en cause le bien-fondé de l'ordre existant. » (*Ibid.*, p. 143.) Aujourd'hui, on peut très bien imaginer cette manière de procéder parmi les recruteurs des organisations terroristes.

On ne saura jamais si Hassan Ibn Saba était animé par la foi ou par des calculs politiques et s'il était aussi cynique que le personnage de Vladimir Bartol. Il faut se rappeler que ce dernier a voulu présenter sous ces traits les dictateurs de son temps. Des fragments d'une « autobiographie » de Hassan Ibn Saba ont été retrouvés, et Bernard Lewis en cite de longs extraits dans son ouvrage *sur Les Assassins*. Les éléments narrés par Hassan Ibn Saba sur sa vie et sa découverte de l'Ismaélisme concordent parfaitement avec ceux dépeints dans le roman. Il est évident que l'auteur a consulté cette autobiographie au cours de la préparation de son livre. D'une part, le contenu ainsi que le ton et la façon de raconter sont similaires à ceux employés par le personnage dans le roman. Le narrateur souligne à de nombreuses occasions le caractère légendaire du personnage de Hassan Ibn Saba, notamment lorsque sa vie est enseignée aux fedayins :

« Lorsque vous aurez entendu tous les récits merveilleux qui forment la trame de cette existence, et qui semblent plus tenir de la fable que de la réalité, vous ne pourrez faire autrement que de voir en Notre Maître un grand et puissant prophète. » (*Ibid.*, p. 121.)

Alamut se termine par : « La légende le [Hassan Ibn Saba] prit sous son aile » (*Ibid.*, p. 542), comme si le roman représentait la vraie vie de Hassan Ibn Saba, et que la légende correspondait à quelque chose qui adviendrait par la suite. La fin renvoie au début, puisque la légende est autant à l'origine du roman que les faits historiques. Vladimir Bartol a donc réécrit l'histoire du terrible chef des Ismaéliens en se basant à la fois sur des éléments historiques véritables et sur des fables qui ont circulé autour de son personnage. La légende personnelle que Hassan Ibn Saba se forge et qu'il entretient lui-même de son vivant occupe également une place importante. Dans le roman, le culte de la personnalité, qu'on retrouvait dans les régimes totalitaires des années trente, est un des éléments importants du « plan » de Hassan visant la manipulation de fidèles fanatisés. Certains de ses propos pourraient être ceux d'un théoricien nazi :

Plus bas est le niveau de conscience d'un groupe, plus grande est l'exaltation qui le meut. C'est pourquoi je partage l'humanité en deux camps bien distincts. D'un côté la poignée de ceux qui savent de quoi il en retourne, de l'autre l'immense multitude de ceux qui ne savent pas. Les premiers sont appelés à diriger, les autres à être dirigés. (*Ibid.*, p. 296.)

La plupart des personnages non historiques, comme les fausses houris et les fedayins, sont victimes de leurs dirigeants ou plutôt, victimes de l'Histoire, puisque ces dirigeants cherchaient à influencer l'Histoire à travers les fedayins. En dehors des personnages historiques, les « gens du commun », qui sont tous fictifs, sont ceux « l'existence est entraînée par le flux de l'historicité » (Garcia Gual, 1999, p. 9). Nous retrouvons donc, inscrit dans le roman même, un questionnement sur le sens de l'Histoire.

***Alamut* et le sens de l'Histoire**

Lorsque Hassan parle de son « plan », c'est un plan « tel que le monde n'en avait jamais connu de pareil » (Bartol, 1988, p. 191), il veut « transformer la légende en réalité, de façon que l'histoire en parlât encore longtemps après » (*ibid.*, p. 191). *Alamut* est ponctué de réflexions de ce genre : « Je te le dis : ouvre bien les yeux. Ce qui va se passer devant toi ne s'est encore jamais produit dans l'histoire des hommes » (*ibid.*, p. 441); « On n'a encore jamais vu dans l'histoire ce que nous avons vu ce matin à Alamut... » (*ibid.*, p. 453); « Il va en effet se passer ici des choses qui frapperont d'étonnement les générations futures... » (*ibid.*, p. 164), etc. Il est étonnant que les personnages discutent de cette façon sur l'Histoire, qu'ils semblent en connaître suffisamment pour savoir ce qui ne s'est jamais produit, et ce qui frappera « d'étonnement les générations futures ». D'autre part, il est significatif de noter que le plan de Hassan consiste à changer le cours de l'Histoire et à imprimer sa marque sur celle-ci. L'époque dans laquelle vivait Vladimir Bartol était imprégnée de réflexions sur l'Histoire de ce genre : en Allemagne, le parti nazi prétendait faire exactement la même chose en instaurant un Reich qui durerait mille ans...

L'Histoire ne sert donc pas uniquement de décor à ce roman, elle y est un enjeu majeur. L'Histoire, en tant que « science », ne s'attache qu'à la « réalité » des faits historiques, mais c'est un des rôles importants du roman historique que d'éclairer le lecteur sur la connaissance que celle-ci peut lui apporter. Jean Molino affirme que « la vocation profonde » du roman historique est sa complémentarité avec l'histoire : « Le roman historique est ainsi, à tout moment, le témoin et le créateur de l'intelligibilité de l'histoire. » (Molino, 1975, p. 234.) La manipulation des individus et des foules telle que le conçoit Hassan Ibn Saba, qui fait l'objet de descriptions minutieuses dans le roman, apparaît aujourd'hui comme un « mode d'emploi » que pourrait utiliser un

Oussama Ben Laden, s'il existe, ou un autre individu aux commandes d'un groupe terroriste : « Dans un domaine, les Assassins n'eurent aucun précédent : celui de l'utilisation planifiée, systématique et à long terme de la terreur comme arme politique. » (Lewis, 1984, p. 174.) De l'Égypte aux frontières de l'Inde, Hassan Ibn Saba exerçait un pouvoir si considérable par la terreur que ses hommes endoctrinés et prêts à mourir sous son ordre inspiraient les chefs d'État. En se basant autant sur des faits historiques vérifiables que sur des légendes, Vladimir Bartol a fait d'*Alamut* un récit assez vraisemblable pour que le lecteur puisse y croire, et qu'il puisse ainsi, à travers la réflexion sur l'Histoire qui s'y trouve, poser un regard différent sur le monde qui l'entoure, même plus d'un demi-siècle plus tard.

Bibliographie

BARTOL, Vladimir. 1988 [1938]. *Alamut*. Trad. du slovène par Claude Vincenot, introduction de Jean-Pierre Sicre. Coll. « Presses Pocket », Paris : Éditions Phébus, 543 p.

CLAVEL, André. 2001. Consulté le 15 février 2008. « Le tyran qui semait la terreur avec ses commandos suicides ». *Le Temps*, 17 novembre.
<http://www.letemps.ch/livres/Critique.asp?Objet=540>

———. 2001. Consulté le 15 février 2008. « Ben Laden mode d'emploi ». *L'express*, 22 novembre.
<http://livres.lexpress.fr/critique.asp?idC=2877&idR=10&idTC=3&idG=4>

GARCIA GUAL, Carlos. 1999. « Apologie du roman historique ». *Villa Gillet*, n° 9, p. 5-18.

LEWIS, Bernard. 1984 [1967]. *Les Assassins. Terrorisme et politique dans l'Islam médiéval*. Trad. de l'anglais par Annick Péliissier, préface de Maxime Rodinson. Coll. « Historiques », Bruxelles : Éditions Complexe, 212 p.

MOLINO, Jean. 1975. « Qu'est-ce que le roman historique ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2-3, p. 195-234.

Poétique de l'oubli

| dans *La Croisade des enfants*
| de Marcel Schwob

L'ère des révolutions politique, sociale et industrielle marque selon l'expression de l'historien Éric Hobsbawm « l'heure de la grande rupture » (Hobsbawm, 1969, p. 10). En effet, l'entrée dans la modernité du XIX^e siècle est scandée par un grand nombre de changements qui s'effectuent si rapidement que l'ensemble de la population française fait l'expérience d'une rupture incessante avec sa tradition. François Hartog (2003) identifie cette crise du temps au passage d'un « régime ancien d'historicité », où l'on favorisait la transmission d'un héritage traditionnel, au « régime moderne d'historicité », qui tente au contraire de s'en démarquer en fondant ses espoirs sur le potentiel d'horizons inédits. L'idéologie du progrès qui souffle alors sur l'Occident engendre l'élaboration de plusieurs discours aux visions téléologiques qui encouragent la perfectibilité de l'homme en société et de son savoir sur le monde. En contrepartie de la conception futurocentrique, la naissance de l'historiographie moderne réplique à l'inconfort de la brèche temporelle instaurée par cette

accélération de l'histoire, en se tournant vers le passé pour reconstituer de façon rétrospective la préhistoire de ce présent perpétuellement en faille. Qu'on pense à Michelet et à son ambition de restituer une continuité historique à la France en retraçant l'origine de sa nouvelle identité nationale¹. Au XIX^e siècle, l'histoire prend une telle importance qu'en 1808 sont fondées les Archives nationales en vue de constituer ce qu'on appelle aujourd'hui une mémoire collective et, dès 1821, elle est au programme des disciplines enseignées à l'École nationale des Chartes. Dans son ouvrage remarquable sur le progrès, Pierre-André Taguieff illustre avec justesse comment la modernité est devenue un « âge de l'Histoire » (Taguieff, 2004, p. 62), tant par sa fascination pour l'avenir que par son obsession du passé.

En littérature, l'inconfort de la déchirure temporelle moderne trouve un écho dans l'expression du mal de vivre d'une première génération romantique. Aussi, tout au long du XIX^e siècle, la production romanesque, qui connaît un essor inusité, espère rendre une cohésion au mouvement heurté et pluriel de l'histoire. L'émergence du roman historique, dans une démarche proche de l'entreprise historiographique, vise à défendre l'idée de progrès par la création rétrospective d'une mémoire, activée par les préoccupations du présent (Lukacs, 2000). Avec Balzac, le roman réaliste se donne pour mission d'« écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs » (Balzac, 1965, p. 52). Le mouvement naturaliste, quant à lui, donne un statut scientifique à l'écrivain qui, se faisant l'observateur du réel, recherche une vérité (Zola, 1971) et transcrit alors une histoire où la succession des faits répond aux exigences du déterminisme : pensons notamment aux enjeux héréditaires de la saga des *Rougon-Macquart* de Zola. Dans tous les cas, il s'agit d'adopter une vision totalisante du monde pour en extirper le fonctionnement général. Or, si le réalisme se donne pour mission de rendre compte de la réalité, à partir du moment où l'expérience temporelle de l'homme se fragmente, ne devrait-il pas plutôt dénoncer l'illusion d'un savoir omniscient et considérer la perception discontinue de l'homme ? Isabelle Chol posait récemment la question dans un recueil d'études sur les *Poétiques de la discontinuité* :

Reprenant la réflexion sur la possibilité de l'Histoire, en la ramenant à l'histoire en tant que diégèse, le problème inlassable posé par la littérature [...] est celui du rapport de la littérature au réel. Si plus largement l'art se donne pour projet de refléter la réalité, dès lors qu'elle est chaotique et complexe, l'œuvre ne peut que devenir à son tour multiple, mettant en question toute tentative d'organisation. Quel ordre pour le désordre, qui ne soit pas mensonge ? (Chol, 2004, p. 10.)

1. Son entreprise a pour fonction politique d'assurer une mémoire des oubliés et se soumet à « la condition nouvelle imposée à l'histoire : non plus de raconter seulement ou juger, mais d'évoquer, refaire, ressusciter les âges » (Michelet, 2002, p. 339).

« Quel ordre pour le désordre ? » C'est à cette question que l'entreprise littéraire de Marcel Schwob semble tenter de répondre. Dès 1889, dans un article qu'il donne à lire au *Phare de la Loire*, Schwob critique l'ambition synthétisante des réalismes littéraires et propose un « vrai réalisme – celui qui n'a pas de prétentions scientifiques, qui ne cherche pas les causes efficientes. Ce sera, écrit-il, l'impressionnisme; il s'agira d'imiter la nature dans les formes que nous saisissons en elle » (Schwob, 2002b-1, p. 829). Sa conception de l'histoire est indissociable de sa vision relativiste du monde. On dit d'ailleurs que son épouse s'épouvantait de « son esprit géométral qui “voy[ait] sur divers plans” comme les yeux d'un insecte » (Berg et Vadé, 2002, p. 6). Alors que son siècle était animé par une pensée *continuiste* et linéaire de l'histoire, Schwob se détourne de cette entreprise d'unification du temps en tentant au contraire d'explorer la fertilité du relativisme historique. Selon lui, par opposition au déterminisme scientifique, l'art lui offre la latitude d'exploiter son génie multiplicateur pour rendre compte d'une conception morcelée de l'histoire. Schwob condamne l'histoire moderne pour sa vision macroscopique soumise au déterminisme et valorise au contraire l'art qui, pour lui, « est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique » (Schwob, 2002b-3, p. 509). L'historien moderne chercherait à trouver un dénominateur commun aux faits historiques par leur lien de ressemblance et sélectionnerait les actes singuliers pour leur contribution à la cohésion d'une macrohistoire, tandis que l'artiste favoriserait au contraire le sens des différences, préconiserait les actions marginales, multiplierait ainsi les variations microscopiques et offrirait alors une pléiade d'histoires parallèles.

L'œuvre schwobienne, à la croisée du décadentisme et du symbolisme, s'inspire largement de l'histoire, mais pour en proposer chaque fois des points de vue divergents. Dans son article intitulé « L'histoire en miettes », Yves Vadé a finement démontré comment Schwob rend compte à travers l'ensemble de ses contes de l'effondrement du « vaste système de l'Histoire, c'est-à-dire la poutre maîtresse de l'édifice tout à la fois littéraire, idéologique et scientifique du XIX^e siècle triomphant » (Vadé, 2002, p. 224). L'écrivain érudit entrelace habilement fiction et histoire dans des récits où il prête sa plume à une pluralité de voix, sans les hiérarchiser. Son recueil de *Vies imaginaires*, souvent cité pour sa riche préface qui réfléchit sur les problèmes liés à l'historiographie, demeure l'exemple le plus éloquent d'un entremêlement de biographies fictives. S'y juxtaposent les vies fantasmées d'individus ayant réellement existé et de personnages chimériques qui prétendent corriger à la fois l'historiographie officielle et les légendes mythiques. Mais Vadé considère comme « le plus bel exemple de multiplication des voix énonciatrices » *La Croisade des enfants*, qu'il tient par ailleurs pour le « chef-d'œuvre de Schwob » (*ibid.*, p. 232).

Ce petit conte d'une vingtaine de pages s'inspire d'un fait historique légendaire déjà marginal et imprécis, sur lequel les interprétations des historiens divergent. Schwob réinvente cette croisade que des milliers d'enfants ou d'innocents auraient entreprise en 1212. Pour reconstituer cette croisade atypique, il utilise trois sources : des textes d'Albert de Stade, d'Albéric de Trois-Fontaines et de Jacques de Voragine, tous trois à peu près contemporains de l'événement. Il emprunte au premier un extrait latin qu'il pose en exergue de son conte. Ce fragment rapporte qu'un peu avant la 5^e Croisade, des enfants se seraient mis en route vers Jérusalem pour trouver la Terre sainte. Du second, il retient le nom de deux marchands marseillais, un monument érigé par Grégoire IX et la persistance de la foi des enfants malgré l'échec de leur quête. Finalement, du troisième, il retient le nombre d'enfants et le personnage de Nicolas le teuton. À partir de ce matériau historique, Schwob construit une mosaïque de récits : sous sa plume, huit narrateurs (pèlerins, goliard, lépreux, clerc, kalandar et papes) se relaient pour témoigner de la pérégrination de sept mille enfants en route vers le Sépulcre du Christ. Il s'agit chaque fois de voix isolées, de marginaux, parfois illettrés, ou d'érudits retirés du monde qui s'interrogent sur l'événement et cherchent à l'expliquer.

Cette technique des points de vue, Schwob l'avait reconnue chez Robert Browning et admirée chez Stevenson. Borges, quant à lui, la voit à l'origine de *Tandis que j'agonise* de Faulkner. Elle permet à Schwob de présenter indirectement un événement qui apparaît chaque fois réfracté dans un discours particulier qui le soumet à sa propre cohérence interne. Par conséquent, certaines interprétations se contredisent d'un narrateur à l'autre, répondant à des croyances diverses, et la croisade glisse progressivement dans un mystère indéchiffrable qui récuse toute vérité historique univoque. Félix Guattari et Gilles Deleuze comptaient à juste titre *La Croisade des enfants* au nombre des modèles d'écriture nomade et rhizomatique de l'Histoire. Il s'agit pour eux d'un livre qui « multiplie les récits comme autant de plateaux aux dimensions variables » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 34) et refuse donc de soumettre l'histoire au seul point de vue sédentaire d'un appareil unitaire d'état². En effet, le refus du déterminisme scientifique à l'origine du projet artistique de Schwob libère l'histoire de sa sujétion à toute idéologie, quelle qu'elle soit. Alors que pour Mikhaïl Bakhtine, la polyphonie romanesque gravite autour d'un « noyau sémantique ultime » (Bakhtine, 1978, p. 119), chez Schwob, plus les voix se multiplient, plus les informations s'accumulent, moins le sens de l'événement au cœur de ses discours nous est saisissable. Comme le notait Michel Viegnes, « loin d'être hiérarchisé par rapport à un noyau idéologique, le texte polyphonique de Schwob, place toutes ces diverses facettes de l'écriture à équidistance d'un centre introuvable » (Viegnes, 2002, p. 256).

2. Les deux auteurs déplorent toutefois une unité gardée au conte de Schwob.

À l'image des enfants qui « parcourent la grève en amassant des coquilles pour signes de voyage », qui « s'étonnent des étoiles de mer et pensent qu'elles soient tombées vivantes du ciel afin de leur indiquer la route » (Schwob, 2002a-2, p. 494), le lecteur cumule les éclats d'une mosaïque stellaire et entreprend une croisade du sens à travers le jeu kaléidoscopique d'une histoire toujours plus fugitive. La prolifération de sens est telle qu'il ne peut fixer son interprétation sans éclipser ce qui s'en détourne. Ou alors, s'il tend à l'exhaustivité du sens, il se perd dans une lecture labyrinthique au centre de laquelle se trouve un vide inexplicable. Dans sa préface du *Roi au masque d'or*, Schwob constatait cette activité herméneutique infinie qui se heurte à l'immanence et à l'absence de vérité unique sur le monde : « Sachez que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes. [...] Comme les masques sont le signe qu'il y a des visages, les mots sont le signe qu'il y a des choses. Et ces choses sont des signes de l'incompréhension. » (Schwob, 2002a-1, p. 242.)

En l'absence de narrateur omniscient qui viendrait conférer un sens au conte, le lecteur se trouve tel le pape Innocent III qui, dans le récit, interroge en vain Dieu sur l'interprétation exacte à donner à la croisade. Le vieil homme exprime son désarroi dans ses plaintes sans écho : « La vie passée fait hésiter nos résolutions » (Schwob, 2002a-2, p. 490), affirme-t-il. Quel sens donner à l'entreprise surprenante des enfants ? S'agit-il d'une répétition de l'*Exode* ou de la réalisation de *La Légende du joueur de flûte de Hamelin* ? Est-ce que tel que le prétendent les petits prophètes « la mer se séparer[a] et se dessécher[a] pour les laisser passer » (*ibid.*, p. 489) ou sont-ils condamnés à périr noyés sous l'emprise du Malin ? Le vieil homme à la tête de l'Église fait appel aux récits passés pour trouver un sens à son présent. Cette intrusion de textes anciens, utilisés tels des intertextes dans l'interprétation de l'événement, multiplie les lectures possibles de l'Histoire. Laurent Jenny soulignait que « le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative [...] qui étoile le texte de bifurcations » (Jenny, 1976, p. 266). Et si la blanche « cellule [du pape] reste paisible » (Schwob, 2002a-2, p. 491), le lecteur demeure de même, sans réponse, aux prises avec les nombreuses ellipses du texte qui le confinent dans un silence poétique.

À vrai dire, *La Croisade des enfants* insiste davantage sur les « blancs » d'une mémoire historique qu'elle n'en rapporte le souvenir. Le lecteur se trouve tel un historien devant un matériau lacunaire : des témoignages hétéroclites qui rendent compte de l'événement dans une discontinuité déroutante. En fait, le véritable sens de la croisade est peut-être à chercher dans ses interstices. Schwob admirait d'ailleurs les silences du récit chez Stevenson : « Ce qu'il ne dit pas nous attire plus que ce qu'il nous dit. » (Schwob, 2002a-4, p. 726.) Alors que Stevenson faisait « surgir [s]es personnages des ténèbres qu'il cré[ait] autour d'eux » (*ibid.*, p. 726), Schwob fait émerger les voix du

silence qui les entoure. Depuis la théorisation de la lecture par Umberto Eco, on prétend qu'« un texte est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et [que] celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés blancs » (Eco, 1985, p. 63). L'auteur donne ainsi une certaine liberté interprétative à son lecteur. C'est en toute conscience que Schwob encourage ces « blancs » de récit qui peuvent se lire comme des « blancs » de mémoire. Dans un texte tardif où il raconte le plaisir de ses premières lectures, Schwob note : « Le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur : seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livre. » (Schwob, 2002a-5, p. 964.) Les oublis du texte sont volontaires et ouvrent l'espace dans lequel la lecture peut se construire. Par la multiplication des possibilités interprétatives instaurées par les différentes voix, mais surtout par le silence omniprésent qui les entoure, le récit échappe à toute clôture, l'histoire se dérobe et laisse le lecteur dans une posture inconfortable à partir de laquelle il peut être tenté, comme le fait l'historiographe, de tracer les fils de constellations historiques possibles. Le texte invite le lecteur dans ce que Siegfried Kracauer aurait appelé l'antichambre de l'historien³, c'est-à-dire qu'il le laisse devant certaines traces de l'histoire avant que celles-ci ne soient reconfigurées dans un récit officiel et soumises à une quelconque idéologie. Par cet effet de lecture, Schwob met en relief l'impossibilité d'une synthèse rétrospective de l'histoire qui soit exhaustive; il donne ainsi une leçon d'humilité à l'historien qui cherche à soumettre le temps et le monde à des lois générales et à les plier à un récit totalisant⁴.

Le témoignage rétrospectif de Grégoire IX dernier récit de *La Croisade*, est éclairant à cet égard : « Le plus vieux de tous les vicaires [...] commence seulement à comprendre » que « Dieu ne se manifeste point » parce qu'« il a parfaite confiance en l'œuvre pétrie par ses mains » (Schwob, 2002a-2, p. 502). Selon lui, face à l'événement qu'est cette croisade, il est du devoir de chacun de reconnaître sa responsabilité et d'essayer, en tant que créature de Dieu, de prendre exemple de la bonté des petits croisés qui affirmaient innocemment qu'ils ne savaient pas. L'homme responsable doit admettre et surtout accepter son ignorance. En érigeant un monument expiatoire « pour la foi qui ne sait pas », Grégoire IX veut perpétuer la mémoire des victimes de l'histoire, parce que « les âges qui viendront doivent connaître », doivent se rappeler que leur savoir est lacunaire et se détourner de l'orgueil humain

3. L'antichambre y est présentée comme une utopie de l'entre-deux (intemporel et temporel, transcendant et immanent, général et particulier) : « L'ambiguïté appartient à l'essence de cet espace intermédiaire. Ceux qui l'habitent doivent déployer des efforts constants pour faire face aux nécessités contradictoires qu'ils rencontrent à chaque coin de rue. » (Kracauer, 2006, p. 291.)

4. Comme l'expose Raymond Aron, la rationalisation rétrospective effectuée par l'historiographie nationale telle que Michelet la pratique « consiste surtout à grouper les événements de telle sorte que l'ensemble paraisse aussi intelligible que la décision d'un chef, aussi nécessaire que le déterminisme naturel » (Aron, 1986, p. 173).

qui cherche à « comprendre les choses de l'univers » (Schwob, 2002a-2, p. 503) en leur imposant un sens.

Il faut une mémoire pour l'oubli⁵ qui ne soit pas reconstruction illusoire de l'absence, un juste devoir de mémoire qui soit sans prétention. Il faut une mémoire blanche, tel le rassemblement « de ces petits ossements blancs étendus dans la nuit » pour rappeler aux hommes « l'ignorance et la candeur » (*ibid.*, p. 503), cette blancheur immaculée qui s'inscrit dans les interstices de leur mosaïque mémorielle. L'écriture est un outil qui assure la transmission de la mémoire qui risque sinon de sombrer dans un oubli irréversible. Le premier récit du recueil, celui du Goliard, nous l'indique déjà. Ce clerc errant a « oublié les paroles latines » parce qu'il n'est pas « expert dans les lettres » (*ibid.*, p. 483-484) et ne maîtrise pas l'écriture. Aussi nous rappelle-t-il que les frères tapissent des parchemins de noms de morts et font circuler ces rouleaux d'une abbaye à l'autre afin qu'on n'oublie pas de prier pour ces défunts. La parole éphémère menace de se dissiper, de s'effacer, mais l'écriture a le pouvoir de la fixer et de la remémorer aux hommes. De la même manière, le kalendar, disciple de Mohammed, rappelle comment les livres qui commémorent la parole sacrée du Prophète et comment les « pensées [...] tracées au calame » (*ibid.*, p. 497) qui témoignent des miracles attestent sa foi et guident sa vie. Le pouvoir de l'écriture comme support mémoriel est incontestable.

Mais dans une démarche qui vise une juste mémoire de l'oubli, comment les marques indélébiles de l'écriture peuvent-elle révéler avec justesse la blancheur amnésique ? Comment indiquer l'ignorance sans déjà la teinter du poids des mots ? Pour Monique Jutrin, cette blancheur à souligner se révélerait dans le caractère poétique de l'écriture schwobienne : « La poésie ne chante-t-elle pas “blanc sur noir” ce que la prose dit “noir sur blanc” ? Ce “monument expiatoire pour la foi qui ne sait pas” se confond avec le livre de Schwob, seul “monument” commémorant l'événement. » (Jutrin, 1982, p. 109.) Tels ces petits pèlerins qui répondent à l'invitation de voix blanches, à ces mystérieuses voix qui sont comme « les voix des oiseaux morts pendant l'hiver », et qui s'aventurent alors vers Jérusalem en quête d'un tombeau vide, le lecteur est guidé par des voix poétiques ancestrales, oubliées

5. Nous entendons mémoire de l'oubli dans le sens de l'« exigence de rester inoubliable » chez Giorgio Agamben : « Naturellement cette exigence ne veut pas simplement dire que quelque chose – qui avait été oublié – doit maintenant revenir à la mémoire, doit être rappelé. L'exigence concerne non le fait d'être rappelé, mais celui de rester inoubliable. Elle se réfère à tout ce qui, dans la vie collective comme dans la vie individuelle, est à chaque instant oublié [...]. Malgré les efforts des historiens [...] la quantité de ce qui, dans l'histoire de la société comme dans celle des individus, est irrémédiablement perdu est infiniment plus importante que ce qui peut être recueilli dans les archives de la mémoire. [...] Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable. [...] De là l'insuffisance de toute relation à l'oublié qui chercherait [...] à construire pour celui-ci une autre tradition et une autre histoire. [...] L'élément décisif est seulement la capacité de rester fidèle à ce qui, bien qu'il ait été sans cesse oublié, doit pourtant rester inoubliable et exige en quelque sorte de demeurer avec nous, d'être encore – pour nous – d'une certaine possibilité. » (Agamben, 2004, p. 72-73.)

par l'histoire officielle, qui émergent du passé et le conduisent dans « les cryptes du temple » (Schwob, 2002a-2, p. 503), au monument expiatoire de Grégoire IX, réverbération de ce tombeau vide que devient le conte de Marcel Schwob.

Comme Michelet, Schwob ressuscite les voix spectrales oblitérées par l'histoire, mais, contrairement à l'historien, ce qu'il met en lumière, c'est le caractère distinct de chacune d'elle, la diversité qui menace l'unité historique, plutôt que l'univocité de leur message. L'écrivain propose des histoires singulières d'oubliés et de marginaux qui ne s'insèrent jamais parfaitement dans le grand récit de l'humanité. Des témoignages que le discours officiel n'a pas pu retenir, parce qu'aucun manuscrit n'a pu les rapporter : les paroles fictives d'un Goliard illettré, d'un lépreux exclu de la société, « oublié jusqu'à la résurrection » (*ibid.*, p. 485); celles de la confession intime du vieil homme qui se cache sous le pape Innocent III, retiré dans sa cellule « loin de l'encens et des chasubles » (*ibid.*, p. 488); celles d'un kalandar errant démuné; aussi celles proclamées par un deuxième pape qui se trouve seul devant la mer Méditerranée; enfin celles des petits pèlerins qui ne savent pas⁶. Schwob réinvente ces paroles éphémères, sans écho, qui n'ont pu être recensées et prises en compte par l'Histoire officielle, pour composer une symphonie poétique sans prétention qui chante la mémoire d'histoires parallèles de tant d'oubliés.

Il en construit chaque fragment comme autant d'indicateurs qui pointent la blancheur symbolique de l'ignorance et de l'oubli. La valeur poétique de la blancheur apparaît en effet comme le seul thème récurrent dans tous les témoignages. Blancheur des fleurs au printemps, des habits des petits prophètes; blancheur des mains et des dents du lépreux, qui rappelle à Nicolas celle de son Seigneur; blancheur des vêtements et de la cellule du pape Innocent III; celle des hommes qui ont purifié Mohammed; celle des plis de la Méditerranée comme autant de bouches muettes qui expirent sur la grève; blancheur des voix qui appellent les enfants; celle de la contrée où certains d'entre eux échoient après leur dur périple en mer; blancheur comme « signe de la fin » (*ibid.*, p. 500); enfin blancheur des ossements dans la nuit. Toute cette blancheur omniprésente appelle le lecteur à réfléchir sur les blancs interstitiels de sa lecture.

Ce temps de la lecture scandé par l'absence est celui d'un récit libéré du déterminisme et par là ouvert à celui de l'expérience des possibles. Un temps mystérieux – qui n'est pas sans analogie avec celui messianique, en

6. Exception : Le « récit de François Longuejume, clerc » est le seul récit qui pourrait apparaître comme une chronique écrite. Le texte est inséré au centre de la construction symétrique. Il ne comporte pas de référence au thème de la blancheur. Son narrateur apparaît « comme une émanation de la chronique médiévale qu'il cite » et représente le « scribe qui met son savoir-faire au service de l'ordre et de l'utilitaire », il représente la « peur des bourgeois devant un mouvement populaire irrationnel » (Lhermitte, 2002, p. 453).

dehors de toutes perspectives historiques – qui place le lecteur à un carrefour où se cristallise un mirage kaléidoscopique qui, dans un vif espoir de rédemption, pourrait permettre la réalisation d'un miracle et faire bifurquer le cours de l'histoire. C'est que s'il faut une juste mémoire de l'oubli par devoir éthique envers les oubliés de l'histoire, l'oubli est aussi nécessaire à la réalisation d'événements libres. Nietzsche (1990), contemporain de Schwob, réfléchissait déjà à ce besoin animal d'oublier pour pouvoir devenir autre dans une apologie d'un présent non historique. Le conte de Schwob peut se lire comme une invitation presque nietzschéenne à respecter une mémoire de l'oubli qui, par conséquent, permet de réaliser une histoire libérée du déterminisme à l'origine de l'entreprise historiographique moderne. Les historiens sont pour Schwob des savants qui se soumettent à des lois qu'ils lèguent aux générations futures comme autant de contraintes à leur épanouissement, alors que l'artiste a pour mission de transmettre la liberté. Mais cette liberté ne semble pour lui n'avoir de meilleur refuge que l'oubli. Avec sa *Croisade des enfants*, Schwob propose à la fois une poétique et une éthique de l'oubli : ce que nous pourrions appeler une *poétique* de l'oubli. Une forme littéraire qui, sans prétendre à une vérité ultime, cherche à accomplir un devoir de mémoire des oubliés de l'Histoire qui permet de propulser l'histoire actuelle en la délestant de son apparence de continuité nécessaire. Par une écriture plurielle qui est, comme le remarquait Michel Viegnes, « le signifiant le moins inadéquat du non-sens » (Viegnes, 2002, p. 256), Schwob dessine les contours d'un cénotaphe indispensable à l'établissement d'un carrefour permettant aux hommes de faire l'expérience du temps des possibles : il leur redonne ainsi la liberté de faire bifurquer le cours de leur propre histoire. Dans le contexte de crise du temps de la modernité du XIX^e siècle, Marcel Schwob se démarque ainsi des discours totalisants, tant de l'idéologie du progrès que de l'entreprise historiographique, pour concevoir une poétique de l'histoire qui s'articule à une éthique de la mémoire fondée sur l'oubli. Selon Viegnes, « on commence[rait] seulement aujourd'hui à mesurer l'importance de ce polygraphe métalittéraire, qui inventait déjà, il y a un siècle, notre champ de représentation » (*ibid.*, p. 256).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. 2004 [2000]. *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*. Trad. de l'italien par Judith Revel. Coll. « Petit bibliothèque et Rivages poche », Paris : Payot et Rivages, 288 p.
- ARON, Raymond. 1986 [1938]. *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris : Gallimard, 521 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 488 p.
- BALZAC, Honoré de. 1965. « Avant-propos ». Chap. in *La Comédie humaine*, p. 51-56. Tome 1. Paris : Seuil.
- BERG, Christian et Yves VADÉ. 2002. Marcel Schwob. *D'hier et d'aujourd'hui*. Coll. « Essais », Paris : Champ Vallon, 348 p.
- CHOL, Isabelle. 2004. « Avant-propos ». Chap. in *Poétiques de la discontinuité. De 1870 à nos jours*, p. 7-22. Coll. « Littératures », Cermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 645 p.
- ECO, Umberto. 1985 [1979]. *Lector in fabula*. Coll. « Livre de poche / Essais », Paris : Grasset et Fasquelle, 315 p.
- HARTOG, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Coll. « La librairie du XXI^e siècle », Paris : Seuil, 259 p.
- HOBSBAWM, Eric J. 1969 [1962]. *L'Ère des révolutions. 1789-1848*. Trad. de l'anglais par Françoise Braudel et Jean-Claude Pineau. Coll. « Pluriel », Paris : Fayard, 432 p.
- JENNY, Laurent. 1976. « La stratégie de la forme ». *Poétique*, vol. 7, p. 257-281.
- JUTRIN, Monique. 1982. *Marcel Schwob : « Cœur double »*. Lausanne : L'Aire, 141 p.
- KRACAUER, Siegfried. 2006 [1969]. *L'Histoire des avant dernières choses*. Trad. de l'anglais par Claude Orsini. Coll. « Un ordre d'idées », Paris : Stock, 369 p.
- LHERMITTE, Agnès. 2002. *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris : Honoré Champion, 565 p.

LUKACS, Georges. 2000 [1965]. *Le Roman historique*. Trad. de Robert Saille. Paris : Payot, 410 p.

MICHELET, Jules. 2002 [1988]. « Préface à l'histoire de France ». In *Philosophie des sciences historiques. Le moment romantique*, sous la dir. de Marcel Gauchet, p. 333-358. Coll. « Points », Paris : Seuil.

NIETZSCHE, Friedrich. 1990 [1876]. « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie ». Chap. in *Considérations inactuelles I et II*. Trad. de l'Allemand par Pierre Rusch, p. 91 à 169. Coll. « Folio / Essais », Paris : Gallimard.

SCHWOB, Marcel. 2002a. *Œuvres*, éd. établie par Sylvain Goudemare. Coll. « Libretto », Paris : Phébus, 988 p.

1. Préface au *Roi au masque d'or* [1892], p. 239-243.

2. *La Croisade des enfants* [1895], p. 477-503.

3. Préface aux *Vies imaginaires* [1896], p. 509-515.

4. « Robert Louis Stevenson », dans *Spicilege* [1896], p. 723-731.

5. *Il libro delle mia memoria* [1905], p. 957-966.

———. 2002b. *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen. Paris : Les belles lettres, 1280 p.

1. « Le réalisme », p. 829-830

TAGUIEFF, Pierre-André. 2004. *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*. Paris : Flammarion, 437 p.

VADÉ, Yves. 2002. « L'histoire en miettes ». In *Marcel Schwob. D'hier et d'aujourd'hui*, sous la dir. de Christian Berg et Yves Vadé, p. 223-236. Coll. « Essais », Paris : Champ Vallon.

VIEGNES, Michel. 2002. « Marcel Schwob : une écriture plurielle ». In *Marcel Schwob. D'hier et d'aujourd'hui*, sous la dir. de Christian Berg et Yves Vadé, p. 242-256. Coll. « Essais », Paris : Champ Vallon.

ZOLA, Émile. 1971 [1880]. *Le Roman expérimental*. Paris : Garnier-Flammarion, 369 p.

Notices biobibliographiques

Marc Ross Gaudreault

Diplômé en chimie analytique, Marc Ross Gaudreault a néanmoins, après quelques années de pratique, réorienté sa carrière vers les études littéraires où il s'est spécialisé dans les genres populaires et leurs liens théoriques avec la science. Présentement, il complète un mémoire de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal portant entre autres sur la question de l'espace-temps dans ses formes littéraires, métaphysique et scientifique, et qui s'intitule : « Infini et science-fiction : temps futur et anticipation chez Frank Herbert ». Sa thèse de doctorat aura éventuellement pour sujet les effets littéraires des distorsions spatio-temporelles dans le fantastique et la science-fiction.

Domitille Lee

Doctorante à l'Université Lumière de Lyon, Domitille Lee achève actuellement une thèse portant sur les écritures du ressassement dans l'œuvre de Jorge Semprun. Après une maîtrise de Lettres Modernes principalement consacrée à la stylistique et aux littératures du Moyen Âge et du XVII^e siècle, Domitille a obtenu une bourse Regents pour effectuer un Master of Arts au sein du département de Français de l'Université de Californie à Irvine, au cours duquel elle a approfondi sa connaissance de la théorie critique et de la littérature du XX^e siècle, obtenant notamment un prix pour un essai sur René Char. Parallèlement à ses études, Domitille a enseigné le FLE au niveau universitaire et les Lettres au niveau collégial. Ses thèmes de recherche concernent la littérature francophone des XX et XXI^{es} siècles, en particulier la littérature concentrationnaire et la littérature postcoloniale; les relations entre littérature, histoire et mémoire; les relations entre écriture et résistance; les questions de lecture et de réception; les notions d'espaces et de frontière; le ressassement et le fragment; les écrivains pour lesquels le français n'est pas la langue maternelle; les écrivains issus d'un milieu rural et/ou provincial.

Jozéane Mallette

Jozéane Mallette est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Elle complète actuellement un mémoire qui a pour titre *Une Croisade du sens : les constellations narratives de l'histoire dans La Croisade des enfants [1895] de Marcel Schwob*, où elle interroge les problèmes épistémologiques et éthiques reliés à l'écriture de l'histoire. C'est

dans le cadre de ses recherches qu'elle a récemment présenté une communication au 9^e Colloque de jeunes chercheurs en sociocritique et en analyse du discours qu'on trouve ici sous forme d'article.

Robert Marquis

Né à Trois-Rivières en 1973, Robert Marquis est étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, à la suite d'un retour à l'école effectué en 2005 après une pause de dix ans. Entretemps, il a voyagé pendant deux ans en Europe et exercé divers métiers, dont celui de libraire et de disquaire. Passionné de musiques du monde, il a publié quelques articles sur le sujet ainsi que des critiques de disques. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire littéraire au Québec.

Guillaume Martel LaSalle

Guillaume Martel LaSalle s'intéresse parfois à la politique, souvent aux idéologies bien pensantes; très souvent, il sera tenté de rapprocher l'art et ces deux choses, et de s'interroger sur la manière dont les formes esthétiques manipulent le monde qui les voit naître. Entre ces menues idiosyncrasies, porté par elles, il travaille présentement à conjecturer des liens entre la philosophie baroque et le trope du théâtre du monde dans la culture du Siècle d'or espagnol.

Benjamin Mayo-Martin

Benjamin Mayo-Martin complète un baccalauréat en théorie de la littérature entamé à l'Université du Québec à Montréal et achevé à l'université Aix-Marseille 1. Il a été corédacteur en chef de la revue *Lapsus* pendant deux ans et s'appête à débiter une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Par le biais des théories de la réception et de la sémiologie, il se donne comme objet d'étude de justifier la richesse des littératures de genre tel que la littérature de science-fiction ou de *fantasy*.

William S. Messier

William S. Messier poursuit une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse principalement au traitement de l'oralité dans la littérature des États-Unis, notamment à travers les œuvres de Robert Coover. Il a complété en 2007 un baccalauréat en études littéraires, dans le profil création, et a publié plusieurs nouvelles dans différentes revues littéraires. « Campagne d'élection » et « Bedford Fair, juillet 1989 » lui ont valu respectivement les deuxième et troisième places du concours de nouvelles littéraires de la revue *Main blanche*, en 2006 et 2007. Depuis plus

d'un an, il œuvre au sein du comité de lecture de la revue *Biscuit Chinois*, dans laquelle il a également publié quelques textes de création. Outre la littérature, William s'intéresse beaucoup à la musique; il travaille actuellement sur un projet solo intitulé *eatyourheartout*, dont le lancement est prévu pour le mois d'avril 2008.

Marie-Andrée Morache

Marie-Andrée Morache étudie au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a déposé en 2004 un mémoire de maîtrise ayant pour titre : « La marque de l'objet lumineux dans le livre *Enfance* de Nathalie Sarraute ». Elle rédige actuellement une thèse portant sur le statut de la fiction dans la réécriture du souvenir d'enfance chez Marguerite Duras, Georges Perec et Danilo Kiš.

Jean-Nicolas Paul

Jean-Nicolas Paul est étudiant à la maîtrise à l'Université du Québec à Montréal, où il prépare un mémoire sur Claude Simon. Après un échange universitaire à Paris (Sorbonne) lors de son baccalauréat, il découvre les théories cinématographiques de Gilles Deleuze. Ses recherches sur le cinéma le conduisent à s'intéresser aux écrits de Henri Bergson et de Martin Heidegger. Il participe à l'hiver à un séminaire sur la philosophie continentale contemporaine à l'université McGill.

Jean-Nicolas est membre de l'exécutif de l'association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il organise un colloque parrainé par l'association, ayant pour titre « L'Engagement : Imaginaires et pratiques »

Il a également donné des cours de français à Whitehorse, au Yukon. Aujourd'hui, il se destine à l'enseignement au collégial.

Ilaria Vitali

Ilaria Vitali est docteur en Littératures Francophones auprès de l'Université de Bologne et docteur en Littérature Comparée auprès de l'Université Sorbonne-Paris IV. Sa thèse, intitulée « Entre *Les Mille et une nuits* et Internet. La concurrence des genres et des discours dans la nouvelle littérature algérienne de langue française », porte sur la littérature algérienne de l'extrême contemporain.

Ses domaines de recherche concernent la littérature maghrébine et « beur » ainsi que la littérature de l'exil (notamment l'œuvre de Milan Kundera). Elle a collaboré avec de nombreuses revues s'occupant de littératures francophones

et migrantes (« Palabres », « Experience », « Logosphères », « Studi Francesi », « Francofonia », « Poesia », « Africa e Mediterraneo », « El Ghibli », « Il Tolomeo », etc.) Après le doctorat, elle a obtenu une bourse « jeunes chercheurs » pour effectuer un séjour de recherche auprès du Centre International d'Études Francophones de l'Université Sorbonne-Paris IV.

Elle est également traductrice (français/italien) et parmi les auteurs qu'elle a traduit figurent Bessora, Hédi Bouraoui, Mamadou Mamouh N'dongo et Marie N'dyaie.

REMERCIEMENTS

La revue *Postures* est publiée chaque année grâce à l'effort et au dévouement de plusieurs étudiantes et étudiants bénévoles, dont nous aimerions ici souligner le travail exceptionnel. Les membres du comité de rédaction ainsi que ceux du comité de correction donnent chaque année de nombreuses heures de leur temps afin de monter une revue de qualité. Nous désirons souligner tout particulièrement la précieuse collaboration de nos deux nouvelles correctrices en chef, Marilyne Claveau et Jacinthe Boivin-Moffet. Tous nos mercis vont également à Mireille Laurin-Burgess, qui s'est occupée à la fois du graphisme et de la création de la page couverture du numéro de cette année. En outre, nous souhaitons remercier vivement Jean-François Hamel, qui a gracieusement accepté d'écrire l'étude d'introduction du présent numéro. Finalement, la revue *Postures* ne pourrait être publiée sans l'aide financière accordée par le Département d'études littéraires, l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires, l'Association étudiante du module en études littéraires, l'Association facultaire des étudiants en arts et ÉRIC LINT, équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain.

Amélie Langlois Béliveau et Shawn Duriez

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

NUMÉRO 1 (printemps 1997) : KAFKA

NUMÉRO 2 (printemps 1998) : ÉCRITURE ET SIDA

NUMÉRO 3 (printemps 2000) : LITTÉRATURE ET MUSIQUE

NUMÉRO 4 (printemps 2001) : LITTÉRATURE AMÉRICAINE /
IMAGINAIRE DE LA FIN

NUMÉRO 5 (printemps 2003) : VOIX DE FEMMES DE LA FRANCOPHONIE

NUMÉRO 6 (printemps 2004) : LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

NUMÉRO 7 (printemps 2005) : ARTS ET LITTÉRATURE :
DIALOGUES, CROISEMENTS, INTERFÉRENCES

NUMÉRO 8 (printemps 2006) : ESPACES INÉDITS : NOUVEAUX AVATARS
DU TEXTE ET DU LIVRE

NUMÉRO 9 (printemps 2007) : L'INFECT ET L'ODIEUX

NUMÉRO 10 (printemps 2008) : LES ÉCRITURES DE L'HISTOIRE

