

Alfonso de Toro

Université de Leipzig

LE MAGHREB WRITES BACK II
RACHID BOUDJEDRA OU
LA DECONSTRUCTION DE L'HISTOIRE
COMME CORPS, DESIR ET TEXTUALITE

Mais dans le choix des documents, un certain esprit dominera, et comme il varie, suivant les conditions de l'écrivain, jamais l'histoire ne sera fixée.
 (Flaubert: *Bouvard et Pécuchet*, 1965: 152)

Comme à propos de toutes les histoires –il répondit–. On apprend peu en cherchant à reconstruire le déroulement d'événements en s'appuyant sur des témoignages, c'est que justement toutes les histoires sont des contes; qu'elles disent la vérité comme le mensonge.
 (Vargas Llosa: *Historia de Mayta*, 1984/1987: 134)¹

Comment opter entre des faits imaginés et des faits documentés? Ne se complètent-ils pas dans leurs oppositions et leurs contradictions, dans leurs natures réciproques et opposées?

La rigueur scientifique et l'imagination symbolique ou allégorique s'excluent-elles et s'annulent-elles? Non, mais elles sont deux chemins différents, deux manières différentes de concevoir le monde et de l'exprimer. Toutes deux polémique et pollinisent à leur façon – pour parler en langue botanique – l'esprit et la sensibilité du lecteur, vrai auteur d'une œuvre qu'il réécrit en la lisant, partant de la supposition que la lecture, et l'écriture, la science et l'intuition, la réalité et l'imagination emploient réciproquement les mêmes signes.
 (Roa Bastos: *Vigilia del Almirante*, 1992: 65-66, ma traduction)²

1 Como sobre todas las historias –le replico–. Algo se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es justamente, que todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras. (Vargas Llosa 1984/1987: 134)

2 ¿Cómo optar entre hechos imaginados y hechos documentados? ¿No se complementan acaso en sus oposiciones y contradicciones, en sus respectivas y opuestas naturalezas? ¿Se excluyen y anulan el rigor científico y la imaginación simbólica o alegórica? No, sino que son dos caminos diferentes, dos maneras distintas de concebir el mundo y de expresarlo. Ambas polemizan y fecundan a su modo –para decirlo en lenguaje botánico– la mente y la sensibilidad del lector, verdadero autor de una obra que él la reescribe leyendo, en el supuesto de que lectura y escritura, ciencia e intuición, realidad e imaginación se valen inversamente de los mismos signos. (Roa Bastos 1992: 65-66)

Afin de relier ces différents styles les uns aux autres comme les éléments d'une tradition particulière de la pensée historique, j'ai été obligé de requérir un niveau profond de conscience permettant au penseur historique de choisir des stratégies conceptuelles à travers lesquelles il explique ou représente ses données. À ce niveau-là, je crois que l'historien exécute un acte essentiellement *poétique* dans lequel il préfigure le champ historique dont il fait un domaine où naissent des théories spécifiques qu'il utilisera pour expliquer « ce qui s'y est vraiment passé »³ (White: *Metahistory*, 1973/1975: X, ma traduction)³

1. Introduction à la relation entre la nouvelle historiographie et le roman 'historique transversal'

Nous aborderons ici le rapport entre l'historiographie et la réalité ainsi que le rapport entre le nouveau roman historique, que nous appellerons roman 'historique transversal' (de Toro 2000, 2003, 2007; et aussi 2002, 2005) et la fiction. Ces rapports sont un *topos*, dans la littérature comme dans la critique littéraire. D'Aristote à Borges en passant par Cervantès, Diderot, Balzac, Flaubert, Robbe-Grillet et particulièrement des auteurs latino-américains et maghrébins, de nombreux auteurs se sont attelés à la question, actuelle et brûlante, du rapport entre réalité et fiction.

Depuis le début des années 70, et peut-être même encore plus tôt, la problématique du rapport entre les deux catégories de 'l'histoire/le réel' et de 'la fiction', dans le cadre du genre romanesque, n'est plus reprise dans le contexte du 'roman historique' mais dans celui d'un nouveau type de texte qui dépasse le type de texte traditionnel.

En nous inspirant des recherches récentes, nous différencions deux types de roman 'historique transversal' que nous appellerons 'méta-roman historique' ou 'roman métahistorique'. Dans le premier cas, il s'agit de la réflexion sur la construction du discours romanesque, son aspect pragma-sémiotique, le roman en tant que construction discursive; dans le deuxième cas, il s'agit de la réflexion sur la construction de l'histoire. Ces deux cas traitent en commun de l'écriture comme source de toute représentation et de construction ainsi que de la relation entre oralité et écriture.

L'intérêt que le romancier a d'aborder dans le genre du roman des thèmes historiques d'une forme nouvelle a plus ou moins lieu parallèlement aux nouveaux concepts du discours des sciences historiques dans le cadre des sciences historiques⁴.

3 In order to relate these different styles to one another as elements of a single tradition of historical thinking, I have been forced to postulate a deep level of consciousness on which a historical thinker chooses conceptual strategies by which to explain or represent his data. On this level, I believe, the historian performs an essentially *poetic* act, in which he *prefigures* the historical field and constitutes it as a domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain "what was *really* happening" in it. (White 1973/1975: X)

4 Ici, je fais entre autres référence à l'école de la "nouvelle histoire" liée au nom de Le Goff, de même qu'aux travaux de Hayden White, tels que *Metahistory* (1973/1975), *Tropic of Discourse* (1978/1985) et *The Content of the Form* (1987/1990).

Cette nouvelle orientation dans les sciences historiques est liée épistémologiquement à la philosophie postmoderne, à la théorie du discours foucauldienne et à la théorie de la décentration du 'Moi' lacanienne⁵, déjà décrites dans ma contribution consacrée à l'hybridité, qui débouchent sur un nouveau concept de vérité historique et qui se développent librement dans le roman. Les nouveaux romans historiques proposent un correctif qui complète et amplifie le discours historique. Ils proposent une déconstruction des représentations historiques traditionnelles ainsi que d'autres alternatives de représentation historique. Il ne s'agit pas de donner aux deux systèmes le même statut discursif ou de considérer les deux systèmes comme identiques, mais plutôt de montrer la valeur cognitive qu'ils nous transmettent.

Au début des années 90, j'ai appelé ce type de roman 'historique transversal' (1990: 71-100, 193-195) par rapport à *Yo el supremo* de Roa Bastos comme aux romans de l'intra-histoire (« *intra-historia* »), c'est-à-dire une histoire du 'dedans', une sorte de radiographie topographique des viscères de l'histoire. Aujourd'hui, je les appelle, en m'appuyant sur Deleuze/Guattari (1972/1973, 1980), sur mes propres publications (2000, 2003) et sur celles de Ceballos (2005), romans 'historiques transversaux', dont les deux variantes sont le 'méta-roman historique' et le 'roman métahistorique'⁶.

Au cours de mon travail, j'ai pu constater quelques caractéristiques constitutives du roman 'historique transversal'. La première est celle de la 'transtextualité' (cf. de Toro 2000, 2003, 2007) désignant une dialogicité déconstructionniste avec un grand nombre de références historico-textuelles, accompagnée d'une très forte 'autoréférencialité' et d'une permanente 'métatextualité' nous dévoilant les sources et la sélection des matériaux historiques ainsi que les processus de formation discursive, de construction discursive de l'histoire, de relation complexe entre référence et écriture, écriture et oralité, imagination et fait empirique, fiction et histoire. Avec l'objet historique, ce sont là des concepts qui marquent les romans 'historiques transversaux'. Les 'marges' (cf. Carlos Fuentes (1993/1999) et les '*orillas*') se déplacent vers le centre, c'est-à-dire qu'elles s'approprient tout ce que la 'Grande Histoire' a laissé et laisse de côté: l'outsider, la vie quotidienne, la sexualité, le désir, etc.

Entre temps, de nombreux livres relatifs à cette problématique sont parus, ce qui témoigne d'un intérêt constant voire croissant envers ce type de textes littéraires, en par-

5 Lacan (décentration du sujet et glissement du sens sur un signifiant), Foucault (formation de discours en tant que dispositifs du pouvoir), Derrida (théorie de la déconstruction et pratique de la dissémination s'opposant au logocentrisme), Baudrillard (simulation et virtualité), Deleuze/Guattari (nomadisme et rhizome) et Lyotard (dénonciation des méta-discours à prétention universelle).

6 Cf. René Ceballos (2002), qui a marqué ce terme. J'utilise la notion de 'transversalité' depuis quelques temps (de Toro 1999 suiv.) en me reportant à Deleuze (1972/1973, 1980) dans le cadre de la construction et de la théorie de la culture. De plus, René Ceballos (2005) parle explicitement d'un roman 'historique transversal' dans le contexte de la nouvelle écriture de l'histoire.

ticulier parce que ces romans traitent de problèmes exceptionnellement vastes et complexes.

Les romans 'historiques transversaux' et le discours historique scientifique partagent un grand nombre de champs de travail similaires:

- Suite à la décentration des discours sur la réalité et à celle du concept humaniste de sujet s'opère une déconstruction des concepts d'histoire et de science historique argumentant encore sur des bases positivistes.
- Par conséquent, un certain type de 'concept de vérité', tel qu'il est lié à l'historiographie depuis Aristote (1976), perd de sa consistance et ce de manière légitime puisque l'historien avait le devoir « d'informer sur ce qui avait réellement eu lieu » et le poète le devoir de « décrire ce qui pourrait avoir eu lieu ». Il est important de rappeler dans ce contexte que pour Aristote la *poiesis* (pour nous le roman) dispose d'un savoir, d'une connaissance quand il dit que « la *poiesis* est plus philosophique et plus grave que l'écriture de l'histoire », « parce que la *poiesis* » transmet plutôt « le général » (*ta kathólu*), « l'écriture de l'histoire en revanche le particulier » (*ta kath'hékaston*) (*Poétique* 9: 59).
- Les constituants sémiotiques ou porteurs de l'histoire, de l'écriture et de l'oralité, y sont thématiques dans leur fonction de concrétisation du réel, comme présence ou comme absence.
- Les discours logocentriques et la catégorie de l'origine sont abandonnés au profit de la dissémination de la représentation discursive de l'histoire, d'une histoire qui se concrétise et qui naît dans l'acte même de l'écriture et qui est par conséquent toujours soumise à de nouvelles 'scénifications'⁷. C'est pour cela qu'à lieu une délimi-

7 Par 'scénification', nous entendons la façon dont des faits sont représentés à travers différents systèmes de signes et de concrétisations symboliques. La 'scénification' est une stratégie d'une très grande importance parce que celle-ci exprime ce qui se passe dans les interfaces des cultures et des conflits. La 'scénification' (description, interprétation, modélisation) d'une unité culturelle force l'énonciateur à abandonner le lieu où sa culture habituelle est localisée et idéologisée parce que son réservoir linguistique n'est pas suffisant pour une 'scénification' des événements et des expériences. La 'scénification' signifie, entre autres, l'emploi des techniques de type rhétorique – tels que la 'comparaison', la 'métaphore', l' 'analogie', l' 'équivalence' et la 'synecdoque' –, de type médial – tels que l' 'intertextualité', les différentes stratégies narratives (le point de vue), les éléments de tension actionnelle ayant pour but de s'approprier l'objet décrit et de le transmettre. Le résultat n'est pas une simple reproduction du réel, mais une 'scénification' très complexe du réel. La 'scénification' signifie aussi 'plotting', c'est-à-dire l'organisation diégétique intentionnée et fonctionnalisée de l'action, la modélisation des épisodes ou fragments dans une action cohérente, comme l'ont pratiquée Gibbon, Toynbee ou Prescott, entre autres. L'histoire se transforme en une scène, les actions sont dramatisées, c'est-à-dire visualisées, comme dans *History of the Decline and the Fall of the Roman Empire* de Gibbon, dans *La conquête du Mexique* de Prescott ou dans les *Lettres* de Cortès, par exemple. De plus, il s'agit en même temps d'une 'scénification' discursive, théorico-sociologique, historique, philosophique ou littéraire. D'une part, cette 'scénification', que nous voulons appeler 'passages d'Autrui', comprend aussi bien la production du

tation des sources historiques qui multiplie et enrichissent les matériaux de départ et l'interprétation.

- Les principes de 'l'altérité'⁸, de 'l'écriture dans l'entre-deux', de 'l'écriture de la différence' se veulent constitutifs pour la construction 'historique transversale'⁹. Ils

savoir que sa perception; et d'autre part, elle médiatise cette production du savoir et la perception de cette dernière.

- 8 Par 'altérité', nous entendons une tension irréductible des différences entre les ethnies et les cultures; par 'l'entre-deux', un processus de recodification permanent de la culture et de l'identité. L'altérité est un terme qui pourrait, en philosophie, correspondre à la 'différance' et au rhizome qui correspond, dans notre théorie de la culture, à l'hybridité en tant que stratégie culturelle et sociopolitique. Dans la définition du terme 'altérité', nous faisons référence aux concepts lacaniens de 'mimétisme' ou de 'mimikry' (1964/1973: 85-96), au concept d' 'altarity' de Taylor (1987) aux concepts de 'mimicry' et d' 'unhomely' de Bhabha (1994: 9, 2007), au concept de 'transversalité' de Deleuze/Guattari (1972/1973; 1980), de même qu'aux travaux de F. de Toro (1999, 1999a) et qu'aux miens.
- 9 En me référant à Lacan (1964/1973: 85-96), Taylor (1987) et Bhabha (1994: 9 passim et 2007) ainsi qu'à F. de Toro (1999, 1999a) et à mon propre travail (1999), j'entends par 'différance' le fait d'aborder l'Autre de la raison et de l'histoire, une logique de la 'supplémentarité', du pli ('*Rückfaltung*'), du glissement d'éléments culturels sous des aspects synchroniques et diachroniques, qu'on ne peut réduire à des origines culturelles ou ethniques. Il s'agit ici d'éléments qui se dérobent à des structures maîtresses. La prolifération (trace) des discours qui en résulte ne mène pas à une conception de l'Autre en tant que différence/exclusion, mais à une altérité, à un autre différent (différance). La différence ne crée pas de contradiction dialectique au sens hégélien. Elle marque la frontière critique de l'idéalisation et de la suppression. Elle inscrit les contradictions et ne les réduit pas à l'homogénéité, à la synthèse ou à l'adaptation. Cette façon de penser, qui surmonte la dualité logocentrique de la pensée occidentale, qui décrit surtout notre condition contemporaine et qui est décisive pour les processus de la transculturalité et de la globalisation, est aussi le point de départ de plusieurs discours, comme certains discours pré-modernes par exemple, et se développe dans le discours moderne de nombreuses cultures. La différence peut être comprise d'un point de vue sémiotico-culturel et au niveau de la représentation en tant que 'catégorie sémique' venant d'un domaine dans lequel les conditions *sine qua non* sont la décentration et la pensée anti-logocentrique, anti-duelle (niveau des principes). Si la différence signifie la déconstruction d'un logos métaphysique occidental, le concept d'altérité (à différencier d'altérité) peut être compris comme une catégorie opérationnelle de la différence pour la description de rencontres concrètes et hétérogènes. L'altérité est certes une catégorie opérationnelle qui vient de la philosophie, mais elle marque la négociation processuelle des différences culturelles. Il ne s'agit pas de suppression ou d'assimilation. Par négociation, nous entendons le fait de s'ouvrir à l'Autre en s'exposant à l'Autre simultanément, acte extrêmement complexe et non sans tension. Ce mouvement implique de la réciprocité. À cause des violentes rencontres entre différents systèmes, l'altérité prend de l'importance aux époques pré-moderne, coloniale et moderne. Il faudrait se demander si l'altérité est juste d'une rencontre violente ou bien si des formes de l'altérité sont développées. En tant qu'action, l'altérité tient compte des discontinuités et des brèches de l'histoire et de la culture, qui sont soumises à une pensée téléologique, normative et causale ou qui ne sont tout simplement pas considérées. L'altérité peut être définie comme un archisme. Elle prépare des stratégies discursives de rencontre.

peuvent être une alternative à un concept d'histoire ou à un type de discours historique téléologique, chronologique et causal.

Voilà quelques champs de travail communs, bien que d'autres pourraient encore être cités. Ces domaines peuvent être pris comme exemples de la problématique que nous nous proposons d'étudier. Nous nous intéressons particulièrement à la description de la façon dont l'histoire est sémiotique et représentée discursivement.

Le roman 'historique transversal' se différencie très nettement de sa forme traditionnelle, en ce sens où il n'a pas pour objet l'histoire, mais, et c'est là l'aspect fondamental pour moi, la 'scénification' de l'histoire comme 'supplément' du discours historique scientifique. Dans ce contexte, on réfléchit et on repense les concepts d'histoire et de fiction et on introduit une autre pratique qui rend les différents domaines perméables et crée une oscillation entre sciences historiques et textes fictionnels. Ce type de roman nous force à faire un examen critique de ce qu'on accepte comme science ou comme fiction. Une fois encore, c'est Jorge Luis Borges (cf. « Deux livres », dans: *Autres inquisitions*, dans: *Œuvres Complètes* 1993, I; *This Craft of Verse* 2000: 114; *Biblioteca personal* 1988) qui a été un des premiers à franchir les limites entre les deux domaines. Le roman est un médium privilégié quand il s'agit de trouver des alternatives pour la représentation historique, parce qu'il ne demande pas de transmettre une vérité universelle. C'est pour cela que le roman 'historique transversal' est une sorte de grand palimpseste.

Résumons les caractéristiques déjà exposées¹⁰:

1. *Transtextualité* = stratégie recodificatrice pour de nouvelles formes de représentation et d'interprétation du fait historique. Le dialogue n'est pas de type mimétique comme dans le cas de l'intertextualité. Pensons à Cervantès qui imite, en passant par la parodie, les romans de chevalerie. Or, ici il s'agit d'un autre phénomène que je veux illustrer à travers plusieurs exemples. C'est en citant Johannes Valentinus Andrä, qui avait écrit *Christianus Rosencreuz*, que Borges parvient à rédiger « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » bien que les deux œuvres n'aient rien à faire l'une avec l'autre, si on excepte l'affinité de type structural des deux auteurs. Tous deux ont été convaincus de 'faire monde' avec la littérature (de Toro 2008). Roa Bastos a choisi la figure de Don Quichotte pour établir un parallèle avec Christophe Co-

A partir de là, on peut dire que l'hybridité est un processus ou une stratégie qui a lieu dans les interfaces centrales ou au bord des cultures, bien que, par 'border/frontière', il ne faille pas forcément comprendre les 'marginaux'/'exclus', mais l'articulation de nouvelles formations culturelles. Par 'interface' ou par 'bord', on peut entendre la déterritorialisation et la reterritorialisation, des lieux de recodifications et de réinventions. Il s'agit là d'au moins trois processus: le déplacement d'un élément depuis sa place attitrée vers un lieu étranger dont on doit renouveler les habitants et le mélange des divers moyens de représentation.

10 Pour une présentation plus complexe des caractéristiques concernant le roman 'historique transversal' latino américain, cf. Ceballos (2005).

lomb : tous deux se réfugient dans l'imaginaire – pour le chevalier à la triste figure celui des romans de chevalerie, pour le marin celui de Marco Polo – afin de lire le monde et les récits nés de leurs aventures nous font lire le monde. Boudjedra a interprété la miniature d'Al Wasity et le discours historique de Khaldoun pour en arriver à déconstruire l'histoire de ladite 'conquête de l'Espagne', comme nous le verrons par la suite.

2. *Autoréférentialité* = il s'agit de la mise en scène de processus sémiotico-discursifs internes dévoilant l'histoire comme une construction, comme un produit de l'écriture. Celle-ci montre que le discours de l'histoire ne parvient pas à avoir un sens via les faits extérieurs mais via un processus de sémiologie interne mettant toujours en évidence le rôle que joue la langue dans la construction de l'histoire.
3. *Métatextualité* = nous la définissons comme la réflexion et le commentaire des processus particuliers et internes mais aussi généraux et externes de l'acte même d'écriture, et de l'écriture historique. La métatextualité a pour thème principal l'articulation et la formulation des problèmes posés par la construction romanesque et historique, par exemple le choix et l'ordre des matériaux historiques, le problème de la 'référentialité', de la mimesis scientifique et de la place des énonciations dans l'épistémologie de l'époque. L'autoréférentialité et la métatextualité constituent une base pour les types de 'méta-romans historiques' et des 'romans métahistoriques'. La métatextualité est une permanente mise en abyme du discours romanesque et historique.
4. *Interfaces*: le roman 'historique transversal' naît dans les interfaces parce qu'il raconte tout ce qu'ont réclamé Balzac et Benjamin: l'histoire opprimée, oubliée, manipulée ou falsifiée à travers l'histoire officielle. Il s'agit d'une 'histoire mineure' ('mineure' dans le sens employé par Deleuze en 1975), d'une histoire différente, pas encore narrée. J'ai appelé plus haut ce type de narration historique romanesque une histoire de 'marge', 'orillera', terme que j'ai emprunté à Borges (dans *Evaristo Carriego*) et Fuentes (dans *El naranjo*). Il s'agit donc d'une narration historique du 'pli', (selon Deleuze 1988), là où ont lieu les tensions, les différences et les contradictions de l'histoire.
5. *Translatio*: l'histoire est pratiquée comme un gigantesque acte de 'translation', comme résultat d'un réseau textuel (palimpseste) et d'une activité d'écriture et contre/ré-écriture, d'un processus de lecture et contre-/re-lecture de l'histoire où le sujet écrivant en tant que 'translateur' devient le vrai créateur de l'histoire.

En prenant 1974, année de publication de *Yo, el Supremo* de Roa Bastos, pour dater la première manifestation paradigmatique d'un 'nouveau roman historique', il apparaît clairement que le binôme histoire/fiction, élevé au rang de fait littéraire, n'a pas été choisi par hasard. Bien au contraire, le 'nouveau roman historique' représente un problème épistémologique urgent d'un point de vue culturel, et ce pour diverses raisons. Premièrement, il oblige à redéfinir les objectifs de l'historiographie comme cela a été fait dans les écoles déjà mentionnées, par Le Goff dans sa *Nouvelle histoire* et par White dans *Métahistory*. Deuxièmement, il est le résultat de l'influence grandissante de la philosophie

postmoderne sur tous les domaines du savoir, et en particulier les sciences historiques, la sociologie et la critique littéraire. Pour traiter ce problème, on a souvent recouru à des philosophes postmodernes. Troisièmement, il oblige à réévaluer les représentations de l'histoire, par exemple en raison de l'échec des buts et des utopies modernes d'une part, et d'autre part, à cause des dictatures qui en résultèrent en Amérique Latine, et de leurs constructions manipulées de l'histoire. Il semble que le 'nouveau roman historique' veuille réparer, corriger, compléter, élargir ou supprimer les déficits, les unilatéralités et les dogmatismes de certaines représentations historiques. Quatrièmement, l'intérêt grandissant du 'nouveau roman historique' pour les événements historiques est lié au 5^{ème} Centenaire de la découverte de l'Amérique qui approchait alors à grands pas. Enfin, il offre la possibilité d'influer sur la politique et l'histoire par le biais d'une représentation déconstruisant les visions de l'histoire traditionnelles, considérées jusqu'ici comme intouchables et profondément ancrées dans la conscience collective.

Pour résumer, tout ceci témoigne d'une conscience critique croissante envers une historiographie officielle et standardisée, qui, au-delà d'une série de 'nouveaux romans historiques' en Amérique Latine, comme *El general en su laberinto* de García Márquez, *La vigilia del Almirante* de Roa Bastos, *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, est également présente en Espagne avec *El manuscrito carmesí* d'Antonio Gala ou au Portugal avec *El memorial do Convento* de José Saramago ou au Maghreb avec *La Prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra, roman qui sera l'objet principal de cet essai.

Au centre de la 'nouvelle histoire' comme du 'nouveau roman historique', on ne trouve plus l'histoire avec un grand 'H' (celle des guerres, des diplomates, de la politique et des héros, de personnalités publiques), mais les nombreuses petites histoires du quotidien, de la sexualité, des mœurs, du désir et des marginaux.

Après cette introduction, nous consacrerons les pages suivantes à l'analyse et à la description de la relation entre la nouvelle discursivité historique dans les sciences de l'histoire et le discours soi-disant fictionnel, c'est-à-dire la manière dont ces discursivités, qui se réfèrent à la réalité historique, se manifestent et se concrétisent dans les théories de Le Goff et White d'une part, et dans *La Prise de Gibraltar* de Boudjedra d'autre part.

Il ne sera pas question d'affirmer que le roman de Vargas Llosa, ou les romans des autres auteurs cités ci-dessus, transpose ou veuille transposer, d'une manière ou d'une autre, les théorèmes proposés par les théories récentes des sciences historiques. Il ne s'agira pas non plus de prétendre établir une relation artificielle entre deux types de discours ou encore de mettre en œuvre, dans l'analyse du roman, une méthode qui permettrait de souligner cette relation ou encore de supposer que Boudjedra (ou d'autres auteurs) aurait lu Le Goff et White, ou inversement. Il ne s'agira pas non plus de considérer comme équivalents deux types de discours qui, dans leur pratique comme dans leur intention, se différencient l'un de l'autre. Le but de mon travail sera uniquement de décrire des problèmes communs auxquels sont confrontées les sciences historiques et la fiction lorsqu'ils prennent la référence réalité/histoire comme point de départ. C'est pourquoi il conviendra de montrer comment ces processus se déroulent et à quels résultats ils conduisent, tout en supposant qu'ils le font indépendamment l'un de l'autre, plus ou

moins. Car, tant l'école française des Annales, qui débouche sur une nouvelle historiographie, que les théories de White opèrent une grande amplification du document, des champs de recherches et des méthodes et ont une plus grande incidence sur la sémiotique, la critique littéraire et la littérature. D'autre part, la précision avec laquelle des auteurs comme Boudjedra, Roa Bastos, García Márquez, Vargas Llosa ou Gala, par exemple, conduisent leurs recherches avant de commencer la rédaction de nouveaux romans historiques, est bien connue. D'ailleurs, savoir si les écrivains et les historiens se sont lus réciproquement a une importance secondaire. Ce qui compte, à mon avis, c'est uniquement le fait que *des écrivains et des historiens se sont consacrés, en même temps, et se consacrent toujours avec une énorme intensité aux problèmes communs de la représentation discursive de l'histoire*. Les uns s'emploient à renouveler les méthodes des sciences historiques, les autres à élargir radicalement la zone d'influence de la fiction. Ce qui importe est que la représentation du réel ou de l'histoire mette à nu le fait qu'elles sont construites et soumises à un processus sémiotique, c'est-à-dire qu'elles constituent une construction comme épistème, fait social, scientifique et littéraire.

En histoire comme en fiction, le réel est reconnu comme étant la conséquence d'une profonde modification du concept de réalité. Il passe par la médiatisation de la langue et celle de la subjectivité du sujet écrivain. Le réel est un problème commun à l'histoire et à la fiction. Il change fondamentalement les sciences historiques et le roman.

2. Les thèses principales de la nouvelle historiographie et de la métahistoire

2.1 La « révolution copernicienne »

Les intenses discussions théoriques qui ont eu lieu dans le domaine des sciences historiques et sociales ouvrent de nouvelles perspectives dans l'étude de la production et dans l'interprétation des textes littéraires. La 'nouvelle histoire' a conduit une partie de ces discussions en s'appuyant sur les travaux fondateurs menés par Henri Berr depuis 1930, sur les travaux programmatiques de Marc Bloch, Lucien Febvre et Fernand Braudel. Ces derniers marquèrent les bases de la nouvelle historiographie lorsqu'ils fondèrent les *Annales d'histoire économique et sociale* (rebaptisées *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations* après la Seconde Guerre Mondiale).

Outre chez les philosophes postmodernes cités plus haut, on retrouve des aspects centraux et constitutifs de la 'nouvelle histoire' chez Benjamin (*Passagen-Werk* 1983) et dans *Les mots et les choses* de Foucault (1966). Ces deux auteurs introduisent un changement de paradigme dans l'histoire des sciences et en particulier dans la théorie du discours.

Benjamin considère lui-même son approche de la culture et de l'histoire comme une « révolution copernicienne » (K1, 2, 490-491), en tant qu'il délaisse un mode d'observa-

tion statique au profit d'un mode dynamique¹¹. Quant aux écrits de Foucault, ils ont rendu possible la théorie de la différence, de la déconstruction et de la postmodernité. Les deux œuvres ont ceci en commun qu'elles s'intéressent au XIX^{ème} siècle (la deuxième partie des *Mots et les choses* est entièrement consacrée au XIX^{ème} siècle), et toutes deux abordent le problème des structures en profondeur et en superficie, les similitudes et les différences, le visible et l'invisible. Elles veulent faire apparaître ce qui est enfoui sous les chiffres et les discours. Elles visent à représenter une historicité de l'invisible et de ses représentations, de même qu'une historicité des choses et d'un quotidien, une représentation des ruptures contenues dans l'histoire. Alors que Foucault nous livre la base théorique qui nous permettra de savoir quels domaines de la pensée et du savoir ont connu une révolution au XIX^{ème} siècle, de quelle manière les diverses séries et formations de discours sont liées entre elles, c'est-à-dire de quelle manière les points de cristallisation de la pensée et du savoir peuvent être situés, Benjamin, de son côté, nous présente un montage monumental de citations et de sources¹², une histoire du 'voir', une histoire d'en bas, qui se développe à partir d'une « physionomie matérialiste » (Tiedemann 1983: 29) et qui déduit ce qui se passe dans la structure profonde de l'observation de la surface, pour expliquer en général les représentations particulières de celle-ci. De là Benjamin et Foucault entendaient traquer les signatures du XIX^{ème} siècle qui échappent à l'habituel discours culturel et historique, afin de déchiffrer le lien entre la culture, le savoir, la pensée et l'action.

11 A ce propos, Benjamin (1983 [K1, 2]: 490-491) écrit: « [...] On prenait 'ce qui avait été' pour un point fixe et on regardait le présent en s'efforçant d'extraire, par tâtonnements, un savoir de cette constante [...] ». Il ajoute ceci :

[à] présent, il faut que ce rapport soit inversé et que 'ce qui a été' devienne le renversement dialectique, le déclencheur de la conscience naissante [...]. (Ibid.)

Il est en outre de la plus haute importance que le dialecticien ne considère l'histoire comme rien d'autre qu'une constellation de dangers et, qu'en suivant son évolution par la pensée, il soit à chaque instant sur ses gardes, prêt à la détourner. (Ibid.: [N 7,2]: 587, ma traduction.)

12 A ce propos, Benjamin (1983: [NI, 8]: 571) écrit: « Eduquer en nous le médium créateur d'images à voir, de manière stéréoscopique et dimensionnelle, dans les profondeurs des ombres de l'histoire ». Il ajoute ceci :

[j]e n'ai rien à dire. Rien à montrer. Je ne déroberai rien de précieux et je ne m'approprierais aucun trait d'esprit. Par contre, les manants, les reclus: je ne veux pas qu'ils soient inventoriés, mais qu'ils accèdent à leur droit de la seule façon possible: en les utilisant. (Ibid.: [N 1, a, 8]: 574).

Encore autre chose: cette ivresse anamnésique qui habite le flâneur lorsqu'il parcourt la ville, elle ne se nourrit pas seulement de ce qui s'offre à sa perception, mais elle lui permet de prendre possession du simple savoir, de ces données mortes, comme s'il s'agissait d'expériences et de vécu. (Ibid.: [e, 1], ma traduction.)

Ainsi, ce que la « révolution copernicienne » cherche à faire, c'est surtout à dépasser l'historiographie traditionnelle et son exigence de « vérité intemporelle » (Benjamin 1983: [N3, 2] 578). L'histoire est comprise comme un chemin, un processus, une construction¹³. C'est précisément cette conception de l'histoire qui fait de Benjamin un précurseur de ce que Le Goff et White développeront plus tard sous les noms de 'nouvelle histoire' et de 'metahistory', entre autres parce qu'ils s'étaient fixé pour but de s'intéresser aux « déchets de l'histoire » et à la détermination « dialectique » du passé et du présent, ou encore à « l'événement total » et de « ne renoncer à rien » dans la tradition de Benjamin (ibid.).

2.2 La 'nouvelle histoire': l'historiographie en tant que construction

Il est bien connu que le tournant en histoire est caractérisé par le fait que l'on délaisse le positivisme du XIX^{ème} siècle et que l'on place l'homme au centre des préoccupations, et non plus seulement l'histoire des diplomates et des états ou encore l'histoire des personnalités marquantes ou des guerres. Par ailleurs, l'histoire se met à incorporer d'autres disciplines telles que les sciences économiques et sociales, mais également l'histoire des marginaux, du corps, de la sexualité, de l'imaginaire, des mentalités ou du quotidien. Elle a donc imposé une extension du domaine des recherches. Ainsi, le processus d'acquisition de connaissances, en histoire et pour l'histoire, n'a pas tant été supprimé qu'il n'a changé de statut. L'histoire est dès lors considérée comme une construction, une hypothèse, une interprétation, le résultat d'une multitude de lectures et de textes et, comme le fait remarquer White (1978/1985: 88-89), plus il existe de discours, plus le savoir sur l'histoire est vaste et plus ses contours en deviennent diffus:

Les documents historiques ne sont pas moins opaques que les textes étudiés par la critique littéraire. Le monde que ces documents décrivent n'est pas plus accessible. L'un n'est pas plus « donné » que l'autre. En réalité, le seul effet, s'il en est un, de la production historique, est d'augmenter l'opacité du monde décrite dans les documents historiques. Toute nouvelle œuvre historique s'ajoute uniquement au nombre de textes possibles à interpréter si l'on veut dépendre fidèlement une image complète et précise d'un milieu historique

13 Benjamin (1983 [N 2,6]: 575):

La première étape de cette voie consistera à appliquer en histoire le principe du montage. C'est-à-dire d'obtenir de grands édifices à partir des plus petits morceaux qui les composent, ceux qui ont été conçus de sorte à être aiguisés et tranchants. Oui, de découvrir le cristal de l'ensemble de ce qui s'est passé (*Totalgeschehen*) dans l'analyse des moments les plus courts. [...] De saisir comment l'histoire en tant que telle est construite. (Notre traduction.)

donné. La relation entre le passé qui doit être analysé et les œuvres historiques produites comme résultat de l'analyse des documents est paradoxale; *plus* on en sait sur le passé, plus il est difficile de le généraliser¹⁴.

D'après Le Goff, on peut particulièrement relever les moments suivants de la 'nouvelle histoire' (1978/1988/1990: 16-17):

1. Le retour de l'événement (ce qu'il y a de plus spectaculaire).
2. Le retour de la biographie (ce qu'il y a de plus intime).
3. Le retour de la narration dans l'écriture de l'histoire (ce qu'il y a de plus polémique).
4. Le retour d'une écriture politisée de l'histoire (ce qu'il y a de plus important).

A partir de ces extensions et de quelques autres, telles que la coopération avec les critiques littéraires, les philosophes, les historiens de l'art et les scientifiques, on veut:

1. Redéfinir le champ du social de même que renouveler de fond en comble le rapport entre les sciences historiques et les sciences sociales.
2. Protéger les sciences historiques de l'isolement (voulu ou subi) au sein du discours intellectuel.

Le Goff (1978/1988/1990: 38) livre l'explication suivante:

L'histoire nouvelle a élargi le champ du document historique; à l'histoire de Langlois et de Seignobos essentiellement fondée sur les textes, sur le document écrit, elle a substitué une histoire fondée sur une multiplicité de documents: écrits de toutes sortes, documents figurés, produits de fouilles archéologiques, documents oraux, etc. Une statistique, une courbe des prix, une photographie, un film ou, pour un passé plus lointain, du pollen fossile, un outil, un ex-voto sont, pour l'histoire nouvelle, des documents de premier ordre.

La 'nouvelle histoire' peut en outre être comprise comme la tentative de traduire une « histoire totale ». Son projet consiste en un renouvellement des méthodes interprétatives en histoire. A cette fin, la 'nouvelle histoire' s'est fixé deux objectifs principaux: faire

14 The historical documents are not less opaque than the texts studied by the literary critic. Nor is the world those documents figure more accessible. The one is no more « given » than the other. In fact, the opaqueness of the world figured in historical documents is, if anything increased by the production of historical narratives. Each new historical work only adds to the number of possible texts that have to be interpreted if a full and accurate picture of a given historical milieu is to be faithfully drawn. The relationship between the past to be analyzed and historical works produced by analysis of the documents is paradoxical; the more we know about the past, the more difficult it is to generalize about it. (White 1978/1985: 89)

sortir l'historiographie « de l'ornière de la routine, en premier lieu de son enfermement dans des barrières strictement disciplinaires » (Le Goff 1978/1988/1990: 39) ainsi qu'un travail interdisciplinaire avec les sciences économiques et sociales (Le Goff, 1978/1988/1990: 45). Il s'agit de saisir l'homme dans la totalité de son quotidien, de remplacer la simple chronique par la description de structures stables à long terme (« longue durée »): « Le désir de l'histoire nouvelle de construire une histoire de l'homme total, avec son corps et sa physiologie situés dans la durée sociale [...] » (ibid.: 57).

Cela signifie que l'historien doit se fixer comme objectif d'appréhender l'historicité non seulement à partir de structures objectives et matérielles mais aussi à partir de structures psychiques et culturelles. C'est précisément là qu'apparaît le moment que White, à la suite de Northop Frye, appelle le moment du mythe et de la 'fictionnalisation' de l'histoire (1973/1975: X).

D'après Le Goff (1978/1988/1990: 41), la signification de cette conception de l'histoire est la suivante:

Récuser l'histoire superficielle et simpliste qui s'arrête à la surface des événements et mise tout sur un facteur. Mais aussi me semble-t-il, la faiblesse d'une analyse trop éclectique, qui peut se perdre dans la « multiplicité des motifs », qui ne fait pas la part entre motif et cause. L'essentiel pourtant, est cet appel à une histoire profonde et totale. D'abord briser cette histoire pauvre, solidifiée, à la croûte trompeuse et pseudo-historique. C'est le moment aussi où les « Annales » font l'impitoyable critique de la notion de fait historique. Il n'y a pas de réalité historique toute faite, et qui se livrerait d'elle-même à l'historien. Comme tout homme de science, celui-ci doit, selon le mot de Marc Bloch, faire « face à l'immense et confuse réalité », faire « son choix » – ce qui, évidemment, ne signifie ni arbitraire ni simple cueillette, mais construction scientifique du document dont l'analyse doit permettre la reconstitution et l'explication du passé.

On comprend l'historiographie en tant que « construction », ce qui a de lourdes conséquences, puisque la réalité n'est plus directement donnée, mais conçue comme ce qui doit être tout d'abord conquis. Une telle conception recoupe certaines définitions de l'action que les structuralistes ont développées dans les années 50 et 60 (je pense ici à Lévi-Strauss, Barthes ou Todorov), de même que leurs définitions du texte et de la narration comme 'discours' ou comme 'intrigue' ('*plot*' dans le '*New Criticism*').

La remise en cause de la facticité du savoir historique était déjà présente dans la leçon inaugurale de Lucien Febvre en 1933, dans laquelle ce dernier nia la prétention de l'histoire à livrer une vérité monolithique, lorsqu'elle se base sur une conception positiviste et empirique (histoire des faits):

Du donné? Mais non, du créé par l'historien, combien de fois? De l'inventé et du fabriqué, à l'aide d'hypothèses et de conjectures, par un travail délicat et passionnant. (Le Goff 1978/1988/1990: 42)

Ce qui nous semble aussi important, ce sont les objectifs de la 'nouvelle histoire' quant à la « démythologisation des origines » ainsi qu'à l'effort constant de « comprendre le présent par le passé, mais aussi comprendre le passé par le présent » (ibid.: 44), ce en quoi les positions de Le Goff et de Benjamin se rejoignent.

La 'nouvelle histoire' plaide de plus en faveur d'une histoire transculturelle, transdisciplinaire, qui ne se limite ni à une nation ni à une discipline (ibid.: 53). Cette conception de l'histoire, en tant qu'elle se distancie d'une histoire purement factuelle et nationale, permet de s'ouvrir aux marges, par exemple au Tiers Monde auquel elle fournit des méthodes et des résultats.

2.3 'Metahistory': la narration en tant que principe d'équivalence entre le discours historique et le discours romanesque

Beaucoup plus radicales encore que l'évolution introduite par la 'nouvelle histoire', les thèses d'Hayden White sur la 'metahistory' (1973/1975, 1978/1985, 1987/1990) élargissent et complètent le travail effectué par l'école française. Dans ses thèses, White part du principe que les discours fictionnels et historiques ont le même statut puisque tous deux s'articulent à partir d'une structure profonde constituée par la *narration* d'un narrateur. D'après White (1973/1975: X; cf. aussi: 30, 31 et suiv.), l'historien réalise un acte *poétique* parce qu'il *préfigure* les discours historiques en tant qu'il fait une sélection hiérarchique des éléments qui vont constituer sa narration. (cf. la citation au début de ce chapitre). À partir de là, White développe deux stratégies: premièrement, « l'analyse tropologique » partant du principe que la structure en profondeur des textes narratifs est constituée de quatre figures de style principales, à savoir la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie (ibid.: 31 et suiv.); deuxièmement, « l'analyse idéologique » décrivant des structures actanciennes faisant figure d'événements et auxquelles leur statut narratif confère un « sens moral », puisqu'une intrigue ('*plot*') se forme, soutenue par un narrateur omniscient inculquant une signification à l'ensemble. Cette conception de la narrativité de White (ibid.: 31-38), qui renvoie sans équivoque à des prémisses structuralistes et poststructuralistes (cf. Barthes, Jakobson, Derrida et Lacan), entend par 'tropes' le savoir rationnel sur lequel le monde se fonde et une matrice fictionnelle qui relie les faits entre eux et les interprète. En cela, White remet en cause la prétention de l'histoire à produire une vérité exclusive avec une force inconnue jusque là.

Selon White, la 'fictionnalité' de l'histoire réside dans la *préfiguration* ainsi que dans la *préstructuration* de l'objet à décrire. Cela signifie que tout exposé historique implique, en amont, une sélection d'éléments, ensuite transposée dans une structure diégétique. Tout discours historique est ainsi constitué, étant écrit dans une intention bien particulière (ibid.: X).

Comme dans l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss, dans les théories de la narration chez Barthes (1966: 1 et suiv., 4 et suiv.) ou chez Todorov (1966: 125 et suiv., 127 et suiv.), l'histoire que produit l'historiographie est constituée de structures narratives universelles. Ces structures sont elles mêmes soumises à un récit, donc à un système de règles et se compriment dans une intrigue organisée fonctionnellement et intentionnellement ('*plot*'), dont résulte l'abstraction de l'histoire perçue et racontée par quelqu'un. Elle n'existe pas par elle-même, elle est construite et doit être d'abord conquise (Todorov 1966: 27). Les deux discours sont liés par leur narrativité:

Et bien qu'il veuille croire que l'histoire vraie puisse être distinguée de la métahistoire, lors de sa propre analyse des structures de prose fictionnelle, il doit se préparer à accepter qu'il existe un élément mythique au cœur de l'histoire vraie par lequel les structures et les processus décrits dans ses récits sont dotés de significations spécifiquement fictives. On peut dire qu'une interprétation historique, tout comme une fiction poétique, interpelle son lecteur comme une plausible représentation du monde du fait qu'elle fasse implicitement appel à ces 'structures-plot pré-génériques' ou à ces formes d'histoire archétypales définissant les modalités des attributs littéraires d'une culture donnée. Les historiens, tout comme les poètes, acquièrent une 'passion de l'explication' [« explanatory affect »] —quelles que soient les explications formelles qu'ils donneront aux événements historiques particuliers— en intégrant au sein de leurs récits des modèles de signification similaires à ceux proposés plus explicitement par les arts littéraires des cultures auxquels ils appartiennent. On retrouve cet élément mythique dans des récits historiques, comme *Déclin et Chute* de Gibbon qui a toujours l'honneur d'être considéré comme un classique bien après que les 'faits' qui y sont relatés aient été retravaillés par la recherche au point qu'on ne peut plus reconnaître les faits initiaux et bien après que leur arguments formels explicatifs aient été dépassés par l'arrivée de nouvelles théories sociologiques et psychologiques. (White 1978/1985: 58, ma traduction)¹⁵

Une telle conception de la représentation littéraire rappelle les conceptions bien connues de la culture et de la littérature développées par les formalistes russes, le structuralisme de l'École de Prague, le structuralisme français ou encore la théorie de la littérature et de la culture de Lotman de l'École de Tartu. Ce qui est ici central, c'est la notion de '*plot*', et ce à deux titres: premièrement, parce que cette dernière apporte au récit dans son ensemble une cohérence et une logique par le biais de divers procédés mimétiques, ce dont la réalité ne dispose pas. C'est d'ailleurs pourquoi la réalité doit être transformée en fiction car le '*plot*' est le résultat d'un acte volontairement artistique et littéraire et donc d'un acte narratif et mimétique. On crée un ordre là où il n'y avait pourtant pas d'ordre

15 And although he wants to believe that proper history can be distinguished from metahistory, on his own analysis of the structures of prose fictions, he must be prepared to grant that there is a mythic element in proper history by which the structures and processes depicted in its narratives are endowed with meanings of a specifically fictive-kind. A historical interpretation, like a poetic fiction, can be said to appeal to its readers as a plausible representation of the world by virtue of its implicit appeal to those 'pregeneric plot-structures' or archetypal story-forms that define the modalities of a given culture's literary endowment. Historians, no less than poets, can be said to gain an 'explanatory affect' —over and above whatever formal explanations they may offer of specific historical events— by building into their narrative patterns of meaning similar to those more explicitly provided by the literary art of the cultures to which they belong. This mythic element in their work is recognizable in those historical accounts, such as Gibbon's *Decline and Fall*, which continue to be honored as classics long after the 'facts' contained in them have been refined beyond recognition by subsequent research and their formal explanatory arguments have been transcended by the advent of new sociological and psychological theories. (White 1978/1985: 58)

naturel. On fabrique une 'histoire' à partir de ce qui s'est 'passé'. Ainsi, toute forme de 'plotting' implique une 'fictionnalisation'. Dès lors, les termes de 'réalité' et d' 'histoire' (en tant qu'objet) importent, *pour soi*, peu; seuls comptent l'arrangement de l'intrigue ('plot') et sa distribution mimétique au sein de la diégèse. À défaut de critères différentiels, les termes opposés 'réalité/histoire vs imaginaire/fiction' ne permettent pas non plus de distinguer ce qui est réel de ce qui est fictionnel. Le 'plotting' et la 'fictionnalisation' ne peuvent donc plus servir de caractéristiques différentielles du fictionnel et de l'historique. En d'autres termes, puisque le 'plot' va de pair avec la 'fictionnalisation', ces deux procédés sont tout autant de l'ordre de l'historiographie que de celui de la littérature dite fictionnelle. Ainsi, le 'plot' n'est plus un concept assignable uniquement à la fiction, mais également à l'historiographie. Il correspond au fait de rendre la réalité de manière ordonnée, alors que celle-ci ne l'est point. De ce fait, la vérité fondée en une cause unique et selon laquelle l'histoire raconterait ce qui s'est véritablement passé n'a plus lieu d'être:

En d'autres termes, l'historien doit s'appuyer sur un ensemble d'informations à caractère mythologique (*mythoi*) issu de la culture pour pouvoir constituer les faits permettant de composer une histoire particulière, tout comme il doit en appeler au même ensemble de *mythoi* dans les esprits de ses lecteurs afin de doter son récit du parfum de signification ou d'importance.

[...]

La différence entre 'narration' et 'plot' dans la narration historique nous permet de définir ce qui est inclus dans une 'explication narrative'. En fait, si on organise d'une manière particulière les événements relatés dans les documents sans déformer le degré de vérité des faits sélectionnés, on peut créer différents plots à partir d'une séquence d'événements donnée. (White 1978/1985: 60-61)¹⁶

Cela signifie d'une part que la prétention topique de l'histoire à énoncer la vérité ne peut être maintenue, et d'autre part que ces structures en 'plot' sont constituées de différentes vérités.

Ni les historiens ni les critiques littéraires ne devraient aujourd'hui encore être perturbés – et c'est ce qu'indique White, par l'équivalence proposée ici entre le discours romanesque et le discours historique, d'autant qu'il est inconvenant voire trompeur que

16 In other words, the historian must draw upon a fund of culturally provided *mythoi* in order to constitute the facts as figuring a story of a particular kind, just as he must appeal to that same fund of *mythoi* in the minds of his readers to endow his account of the past with the odor of meaning or significance.

[...]

The distinction between 'story' and 'plot' in historical narrative permits us further to specify what is involved in a 'narrative explanation'. In fact, by a specific arrangement of the events reported in the documents, and without offense to the truth value of the facts selected, a given sequence of events can be plotted in a number of different way. (White 1978/1985: 60-61)

de supposer le factuel comme étant accessible, par exemple lorsque nous, les critiques littéraires, voulons étudier un texte littéraire dans son contexte ainsi que dans son temps, et présumons ainsi la vérité et la constance des faits comme une donnée indiscutable:

Mais en général, on a répugné à considérer les récits historiques comme ce qu'ils sont manifestement le plus: des fictions verbales; leurs contenus sont autant *inventés* qu'ils sont *trouvés* et leurs formes ont plus en commun avec leurs équivalents en littérature qu'ils en ont avec ceux des sciences.

Désormais, il est évident que cette fusion entre la conscience mythique et la conscience historique offenserait certains historiens et perturberait les théoriciens littéraires dont la conception de la littérature présuppose une opposition radicale entre histoire et fiction ou entre fait et imagination. (White 1973/1975: 82, ma traduction)

[...]

La distinction traditionnelle entre fiction et histoire, dans laquelle la fiction est conçue comme la représentation de l'imaginable et l'histoire comme la représentation du réel, étant obsolète, nous devons reconnaître que nous ne sommes capables de connaître le *réel* qu'en le comparant à ce qui est *imaginable*. Conçus de cette façon, les récits historiques sont des structures complexes dans lesquelles on imagine deux modes d'existence d'un monde de perception. L'un de ces modes est 'réel' et l'autre est 'révélé' comme ayant été illusoire au cours du récit. Bien sûr, la fiction de l'historien consiste en croire que les nombreuses situations qu'il constitue comme début, milieu et fin d'une évolution sont toutes 'réelles' et qu'il a seulement écrit 'ce qui s'est passé' dans la transition de la phase inaugurale à la phase terminale. Mais la situation de départ et la situation finale sont inévitablement des constructions poétiques, et sont en tant que telles dépendantes de la modalité du langage figuré utilisé pour leur donner un aspect de cohérence. Ceci implique que tout récit n'est pas seulement une mise par écrit de 'ce qui s'est passé', dans la transition d'une situation à une autre, mais une *redescription* progressive d'ensembles d'événements afin de déconstruire une structure encodée dans un mode verbal au début pour en justifier la recodification dans un autre mode à la fin. C'est ce en quoi consiste le 'milieu' de tous les récits.

Tout ceci est extrêmement schématique et je sais que cette insistance sur l'élément fictif dans tous les récits historiques déclencherait sûrement la colère des historiens qui croient faire quelque chose de fondamentalement différent des romanciers grâce au fait qu'ils abordent le 'réel' tandis que les romanciers abordent les 'événements imaginés'. Mais ni la forme ni le pouvoir explicatif des récits ne proviennent des différents contenus qu'ils sont supposés avoir. Au fond, on comprend l'histoire – c'est-à-dire le monde réel dans son évolution temporelle – de la même façon dont le poète ou le romancier essaye de la comprendre, c'est-à-dire en donnant à ce qui semble à l'origine problématique et mystérieux l'aspect d'une forme reconnaissable – parce que familière. Il importe peu qu'on conçoive le monde comme une réalité ou une imagination; la façon de le comprendre est la même. (Ibid.: 98-99, ma traduction)¹⁷

17

But in general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences.

Now, it is obvious that this conflation of mythic and historical consciousness

D'ailleurs, les nouveaux romans historiques nous montrent très précisément et avec brio, pas à pas, que ce présupposé repose sur de fausses prémisses comme nous le verrons chez Boudjedra et comme nous le constatons chez le narrateur de *Historia de Mayta* de Vargas Llosa qui en arrive à des conclusions identiques à celles de White (cf. *supra*, White 1978/1985: 89):

– Comme à propos de toutes les histoires, répondit-il. On apprend peu en cherchant à reconstruire le déroulement d'événements en s'appuyant sur des témoignages, c'est que justement toutes les histoires sont des contes ; qu'elles disent la vérité comme le mensonge. [...]

will offend some historians and disturb those literary theorists whose conception of literature presupposes a radical opposition of history to fiction or of fact to fancy. (1973/1975: 82)

[...]

The older distinction between fiction and history, in which fiction is conceived as the representation of the imaginable and history as the representation of the actual, must give place to the recognition that we can only know the actual by contrasting it with or likening it to the imaginable. As thus conceived, historical narratives are complex structures in which a world of experience is imagined to exist under at least two modes, one of which is encoded as 'real,' the other of which is 'revealed' to have been illusory in the course of the narrative. Of course, it is a fiction of the historian that the various states of affairs which he constitutes as the beginning, the middle, and the end of a course of development are all 'actual' or 'real' and that he has merely recorded 'what happened' in the transition from the inaugural to the terminal phase. But both the beginning state of affairs and the ending one are inevitably poetic constructions, and as such, dependent upon the modality of the figurative language used to give them the aspect of coherence. This implies that all narrative is not simply a recording of 'what happened', in the transition from one state of affairs to another, but a progressive redescription of sets of events in such a way as to dismantle a structure encoded in one verbal mode in the beginning so as to justify a recoding of it in another mode at the end. This is what the 'middle', of all narratives consist of. All of this is highly schematic, and I know that this insistence on the fictive element in all historical narratives is certain to arouse the ire of historians who believe that they are doing something fundamentally different from the novelist, by virtue of the fact that they deal with the 'real', while the novelist deals with 'imagined' events. But neither the form nor the explanatory power of narrative derives from the different contents it is presumed to be able to accommodate. In point of fact, history – the real world as it evolves in time – is made sense of in the same way that the poet or novelist tries to make sense of it, i.e., by endowing what originally appears to be problematical and mysterious with the aspect of a recognizable, because it is a familiar, form. It does not matter whether the world is conceived to be real or only imagined; the manner of making sense of it is the same. (White 1973/1975: 98-99)

Mais plus je fais des recherches, moins j'ai l'impression de savoir que ce qui s'est réellement passé. Parce qu'à chaque donnée supplémentaire surgissent plus de contradictions, de conjectures, de mystères et d'incompatibilités. (Vargas Llosa: *Historia de Mayta*, 1984/1987: 134, 158, ma traduction)¹⁸

Ces aspects évoqués par White, comme le manque de transparence des sources historiques, des documents et du réel tout entier, leur inaccessibilité, sont tout autant des objets de l'histoire que de l'art. C'est en cela que le 'plotting' est nécessaire en histoire et c'est ce qui justifie qu'il en faille un grand nombre. Cependant, ce grand nombre de 'plots' n'apporte aucune certitude; il apporte en revanche une pluralité de possibles interprétations.

Ceci nous indique, d'une part, que la simple constatation des faits ne suffit pas à engendrer une structure ou une histoire, d'autant moins si les principes de contiguïté, de relation, de comparaison et d'ordre ne sont pas transposés en une diégèse. D'autre part, cela nous indique également une nécessaire adéquation entre l'histoire et la fiction:

Chaque fiction doit aussi passer un test de correspondance, c'est-à-dire qu'elle doit être 'adéquate', telle une image de quelque chose au-delà d'elle-même, si elle prétend représenter une explication de la façon dont l'être humain perçoit le monde.

[...]

De ce point de vue, l'histoire est autant une forme de fiction qu'un roman est une forme de représentation historique. (White 1978/1985: 122, ma traduction)¹⁹

La 'fictionnalisation' et le 'plotting' correspondent donc à l'invention, à l'ajout, à l'explication, à l'ordre et à la cohérence.

Les méthodes historiographiques de Le Goff et de White, qui font partie du savoir postmoderne, atteignent les objectifs qu'elles se sont fixés par l'intermédiaire d'une coopération interdisciplinaire avec des domaines du savoir qui leur sont plus ou moins proches. Ces deux approches traitent du réel et de sa représentation par l'écriture, toutes

18 Como sobre todas las historias –le replico–. Algo se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es justamente, que todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras.

[...]

Pero mientras más averiguo tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió. Por que, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades. (Vargas Llosa: *Historia de Mayta*, 1984/1987: 134; 158)

19 So too every fiction must pass a test of correspondence (it must be 'adequate', as an image of something beyond itself) if it is to lay claim to representing an insight into or illumination of the human experience of the world.

[...]

In this respect, history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation. (White 1978/1985: 122)

deux font de la relativité, de la subjectivité de leurs procédés, des diverses méthodes et conclusions, le véritable sujet du discours historique. Et peu importe ici que White soit plutôt du côté de la philosophie de l'histoire ou que Le Goff *et alii* se trouvent dans le contexte d'une historiographie au sens d'une construction.

Les résultats de l'analyse des discours historiques et fictionnels, nés de la coopération des représentants de la 'nouvelle histoire' et de la 'metahistory' avec les structuralistes, les sémioticiens et les philosophes postmodernes, peuvent être enfin utiles à la critique littéraire. Ils serviront ici de base interdisciplinaire à l'analyse du roman. Le fondement théorique de l'analyse qui va suivre sera composé d'un choix de différents travaux psychanalytiques (Lacan), philosophiques (Derrida, Lyotard, Foucault), historiques (Le Goff, White, Foucault) et de la théorie de la culture (Deleuze/Guattari).

À l'aide de l'analyse du discours et d'une sémiotique de la culture, nous tenterons dans les pages qui vont suivre, de décrire le rapport entre la narration et la narrativité, la réalité systémique et la réalité artistique, l'histoire en tant que langue et la littérature en tant que parole. Nous analyserons en outre l'historicité de l'histoire et de l'historiographie, le rôle du texte et de l'écriture, de même que l'authenticité et la vérité historique, problématiques que nous souhaitons traiter, *pars pro toto*, à partir du roman cité plus haut.

3. Rachid Boudjedra: relecture post-coloniale de l'histoire comme alternative à une histoire mythique menteuse

Avec son impressionnante œuvre, allant de *La répudiation* (1969) à *Fascination* (2000) en passant par *La prise de Gibraltar* (1987) et *Le désordre des choses* (1990), Rachid Boudjedra (*1941 Algérie) est l'un des intellectuels et romanciers les plus imposants du Maghreb. C'est surtout dans le domaine de la construction discursive de l'histoire, sujet traité magistralement dans *La prise de Gibraltar*, que Rachid Boudjedra excelle. Le glissement permanent, le déplacement de structures sémantiques, rhétoriques ou narratologiques y sont des procédés de construction textuelle, d'histoire, du sujet et des fragments de souvenir vécus.

La prise de Gibraltar (1986) est un texte extrêmement hybride depuis son origine. Il s'agit d'un texte dont la version originale a été apparemment rédigée en arabe puis traduite en français par Antoine Moussali et l'auteur même²⁰. Ce phénomène correspond aussi à la structure hautement hybride du roman et se reflète non seulement dans sa transmédiaticité, c'est-à-dire dans l'utilisation de divers médias et types de textes (fiction, histoire, écriture de l'histoire, miniature, corps de Tarik), mais aussi dans les superposi-

20 Sur la seconde page du livre comprenant le titre, nous lisons qu'il s'agit d'un « roman traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur ». Au dos de cette page, on y a indiqué le titre original: *Maarkat Azzoukak* (Éd. ENAL, Alger).

tions historiques des cultures berbère, andalouse, arabe et française dues aux guerres, aux conquêtes, aux asservissements, aux victoires, aux défaites et à la mythologie.

Au commencement du roman *n'était pas le verbe mais la couleur jaune* et à la fin apparaît l'écriture: c'est ainsi que nous pourrions résumer la macrostructure du livre. C'est le mouvement de lignes jaunes qui font de l'écriture une illusion d'optique. Sur le plan de la narration, il s'agit d'un chroniqueur (un 'il') et de deux narrateurs à la première personne: Tarik, le médecin, et Kamel, l'architecte. À Tarik et Kamel s'ajoute Chems-Eddine, le cousin de Tarik. Ils se sont rencontrés à l'école coranique, ont passé leur enfance ensemble et ont vécu ensemble la colonisation et la guerre d'Algérie. Il est intéressant de rappeler les divers leitmotivs du texte qui ne sont pas reliés entre eux:

- une grue jaune dans le chantier devant la clinique où travaille Tarik,
- une miniature de Wasity représentant Tarik ibn Ziad avec environ dix soldats berbères juste avant la traversée du détroit de Gibraltar²¹,
- les paroles prononcées par le chef berbère et wisigoth Tarik ibn Ziad face à ses soldats peu avant la traversée du détroit de Gibraltar et son « histoire de la conquête » personnelle,
- le fragment d'un livre d'histoire d'Ibn Khaldoun (*L'Histoire des Arabes et des Berbères*. Bd. VI, 432) complétant la description de la miniature,
- la famille de Tarik, l'école coranique, le père, la mère, l'oncle Hocine,
- la guerre d'Algérie.

Parmi ces motifs, qui constituent une sorte de thèmes sériels de type aléatoire et qui reviennent toujours sous une forme soit identique, condensée ou bien souvent développée, se tisse un réseau de multiples références et de divers systèmes. Plusieurs questions relient tous ces motifs: Qui suis-je? Où est ma place? Quelle valeur a la tradition face au présent? Quel rôle joue l'histoire dans la construction de l'identité nationale et individuelle? Ces questions et leurs possibles réponses sont toujours déclenchées par la grue jaune qui se meut toujours en un rythme mécanique régulier et qui permet au regard de l'observateur (tout comme à celui du lecteur) d'effleurer la surface et de s'y attarder telle une *camera lenta*. Les lignes, que la grue peint dans le ciel, sont l'allégorie des pensées fragmentaires du narrateur, Tarik, de ses impressions et de ses lambeaux de perception et de souvenir, provoqués par les mouvements de la grue:

Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air [...]. Le bras de la grue donnant l'impression donc, qu'il baigne carrément dans cette sorte de tissu céleste, de cet azur emberlificoté; le décomposant, pour ainsi dire, en carré, rectangles, losanges, cercles, etc.; y dessinant de grands mouvements amples, mécaniques, répétitifs et identiques;

21 Yahya ibn Mahmud Al-Wasiti aurait vécu de 1210 à 1278. Au XIII^{ème} siècle, il fut en tout cas l'un des plus grands peintres et illustrateurs de l'école de Bagdad en Irak sous Maqamat Al-Harir; ses motifs artistiques étaient turcs et chrétiens. Son art a été qualifié de pionnier et lui-même de représentant d'un mouvement artistique islamique et syncrétique.

surtout! Jaune donc. Puis jaunâtre. Puis jaune, à nouveau! [...]. Passages incessants et répétés donc [...]. Alors que l'élément fixe de la grue donne l'impression d'être attaché, comme entravé, comme obligé de rester immobile éternellement, encordelé, ficelé, alourdi par les câbles, les contrepoids et les attaches, sorte de racines profondément enfoncées dans le sol. (Boudjedra 1986: 11, 12)

Mais –en réalité– il ne s'agit là que d'un magma d'impressions mentales qui rappellent le froissement des tissus en soie ou en satin lorsqu'on les palpe avec les doigts. (Ibid.: 13)

Les couleurs jouent ici un rôle central puisqu'elles déclenchent divers glissements. Les impressions sensorielles sont celles qui s'introduisent ensuite dans le monde du souvenir et du vécu. Malgré ses mouvements mécaniques et identiques, le bras de la grue découpe le ciel encore et toujours en des champs différents; les couleurs se nuancent aussi. Les mouvements uniformes de la grue ne semblent pas uniquement déclencher diverses formations célestes. Ils correspondent au procédé itératif de mise en texte du narrateur et à sa tentative de se dérober à une notion fixe de tradition et d'histoire, exprimée dans la rhétorique du narrateur et dans la structure du texte, afin de déterminer sa propre identité. La grue et ses mouvements sont la source du roman. Au moyen de la couleur jaune, le narrateur nous mène de la grue à, par exemple, la couleur jaune dans la miniature ou à la craie jaune avec laquelle Chems-Eddine (le cousin de Tarik) écrivait des slogans contre les Français sur la terrasse de sa maison:

N'ayant jamais oublié la nostalgie de ses doigts portant les traces de la craie jaune de la même couleur donc que celle de toutes ces grues [...] de la même couleur –aussi– que ces chevaux représentés sur la miniature de Wasity. (Ibid.: 41)



© Paris, Bibliothèque Nationale/Denoël

C'est de cette même manière qu'il en arrive aux « Cavaliers avant le défilé », miniature d'origine perse (243 x 261 mm) peinte par Al Wasity et datée de 1237 (ce qui correspond à l'année 634 du calendrier Hedschra) qui nous laisse cette impression de jaune. Le père

de Tarik voit en la miniature de Wasity le moment où les guerriers à cheval s'apprentent à franchir le détroit de Gibraltar (ibid.: 14, 140). Le groupe de chevaliers musulmans « entoure » Tarik ibn Ziad, nom que le père du narrateur a choisi pour son fils. Cette miniature, tout comme le livre d'histoire d'Ibn Khaldoun, se trouve dans le bureau de son père mort (Boudjedra 1986: 21 et suiv., 46, 68).

C'est ainsi que le narrateur nous fait passer du présent de la grue du chantier au glorieux passé, en passant par l'histoire des Numides, plus particulièrement celle du Berbère Tarik ibn Ziad en l'an 711, à l'histoire privée du narrateur, à son obésité, à sa famille et à la guerre d'Algérie en 1955, comparée à la prise de Constantine par les Français le 13 octobre 1837.

Le jaune est aussi la couleur du linceul, dans lequel est enroulée la mère de Tarik (ibid.: 17), la couleur du foulard (ibid.: 18), la couleur de la barbe colorée de nicotine de l'oncle Hocine et aussi la couleur de la craie que des soldats français font pénétrer dans l'anus du cousin Chems-Eddine pour le torturer (ibid.: 132). Le jaune est la couleur du désert de Gibraltar, où Tarik et Kamel cherchent vainement des traces du passé.

Il y a aussi la couleur bleue qui pareille au jaune génère des 'glissements'. En effet, sur la grue, on peut apercevoir des lettres bleues qui rappellent à Tarik la couleur du hall de son lycée (ibid.: 111). Elle est aussi présente dans la brochure touristique sur Gibraltar (ibid.: 113). Le terme d'immobilité' associe la grue à l'oncle qui, après les reproches que lui avait faits Tarik à propos de sa lâcheté, reste planté sur le trottoir (ibid.: 36). De la même manière, l'obésité de Tarik est associée à celle de Moussa ibn Noçair, le chef de Tarik ibn Ziad (ibid.: 57). Et les pattes des oiseaux de la maison de Tarik nous mènent vers les pattes des chevaux peints en miniature. Une autre forme de 'glissement' a lieu entre les dates historiques. Ainsi, le 20 août 711 est associé au 20 août 1830, la date du 20 août marquant le début et la fin d'une période héroïque et glorieuse de la culture musulmane.

Le prénom Tarik est le trait d'union entre tous les fragments du passé et du présent puisqu'il est aussi bien porté par la figure historique que le narrateur du roman. Il est le point où se rejoignent toutes les ramifications du temps. Mais l'interface médiatrice des souvenirs produits par la grue; c'est la conscience du narrateur qui est le lieu où se génère le roman.

Qu'est-ce qui relie la miniature, l'histoire de Tarik, son autobiographie, la brochure de voyage sur Gibraltar et son voyage là-bas? La miniature donne un visage à l'écriture de l'histoire, rend l'écriture vivante, médiatise et performe l'écriture. C'est par rapport à Tarik que le discours de l'histoire, établi en tant que tradition orale –à laquelle s'ajoute encore et toujours une prolifération de détails– se révèle être une construction. Tout comme les historiens inventent les paroles de Tarik ibn Ziad et font de Gibraltar le lieu de la « conquête » –ce qui n'a pas été le cas–, le père de Tarik-narrateur fait de la miniature une reproduction de la conquête de Gibraltar et l'associe au discours de l'histoire. Le narrateur (ou bien le père de Tarik) fait parler le Tarik ibn Ziad de la miniature avec les mots qu'Ibn Khaldoun lui avait attribués (ibid.: 141-144, discours principal). Le père de Tarik construit l'histoire dans le présent dans la mesure où il donne à son fils le nom d'un héros mythique et est convaincu par le mythe de la grandeur passée des amazighes,

par la foi, la volonté et la bravoure des musulmans. C'est ainsi qu'il confronte le passé soi-disant héroïque au prétendu manque de courage des Algériens lors de l'invasion française.

Quand il était écolier, Tarik croyait aux arrangements de l'histoire auxquels procédait son père. Puis il a été mis en garde, en même temps que ses camarades de classe, par un professeur d'histoire éclairé, M. Achour, contre la non crédibilité de l'historiographie (« méfiez-vous de l'histoire », divulgue M. Achour, Boudjedra 1986: 93, 169), jusqu'au moment où il est capable de démasquer la création des mythes. Tout comme Antonio Gala dans *El Manuscrito carmesí*, M. Achour doute de l'identité de Tarik ibn Ziad. Selon M. Achour, il aurait plutôt été numide et serait passé dans le camp des Berbères peu avant sa mission à Gibraltar, il se serait converti à l'Islam et apparemment, n'étant absolument pas puissant au sein des Arabes, n'aurait jamais pu tenir un discours enflammé aux soldats:

[...] tout ça c'est la faute à ton papa il t'a prénommé Tarik et t'a laissé nager dans les eaux troubles du doute et de l'angoisse c'est du narcissisme bon marché et rien d'autre faut pas mettre de la métaphysique n'importe où sachez aussi cher Docteur que ce fameux conquérant de Tarik ibn Ziad n'a jamais prononcé sa fameuse adresse aux armées que nous avons apprise par cœur comment pouvait-il? (Ibid.: 114)

Ce qui reste du grand mythe de la prise de Gibraltar, c'est un nombre incroyable d'inventions et de légendes, un désert de sable et la langue anglaise; les deux amis n'ont pas pu trouver plus sur Gibraltar. La brochure se révèle être un piège à touristes:

A nouveau, nous étions dans un désert de rocaïlles et de pierres. [...] Je dis on dirait que les portes de l'enfer se sont ouvertes c'est comme si on respirait de la braise j'en ai les mains brûlées est-ce que tu sais exactement quel jour et quel mois Tarik ibn Ziad arriva dans ce merveilleux paradis? (Ibid.: 105, 107, 108)

Boudjedra fait de la miniature le média d'une histoire vivante. La miniature fait l'effet d'un film projeté devant les yeux d'un lecteur devenant spectateur, un film équipé de sous-titres issus du livre d'histoire d'Ibn Khaldoun. Si la miniature était auparavant marquée par un certain statisme, elle est à présent surtout marquée par du mouvement: l'histoire devient une action vivante, l'image génère le texte historique. Certains chevaux sont au repos, d'autres sont au pas, si bien que la composition exprime le départ imminent ainsi que la tension face à l'inconnu:

Quant aux pattes des chevaux que l'on voit sur la miniature de Wasity elles donnent l'impression à celui qui les regarde qu'elle sont en mouvement et tout à fait immobiles à la fois; alors qu'en réalité certains chevaux étaient au repos, d'autres avaient une patte en l'air, et d'autres encore étaient complètement immobiles; ce qui fait que l'on a [...] cette impression de mouvement fantastique due, peut-être, à l'idée que l'on se fait d'une armée prête à envahir l'Europe ou, tout au moins, une partie de l'Europe; ce qui fait qu'on a immédiatement à l'esprit ce mélange de sentiments confus qui devait dominer l'imagination de ce chef numide –Tariq ibn Ziad–, en l'occurrence, sur le point de se lancer avec son ar-

mée dans une aventure aux conséquences terribles et qui allait –si elle réussissait– bouleverser le monde entier et avoir des conséquences inimaginables, imprévisibles et durables sur le sort de toute l'humanité [...]. (Boudjedra 1986: 140-141)

Puis, le narrateur décrit méticuleusement la miniature (ibid.: 79-86): c'est tout d'abord la couleur jaune qui est décrite dans ses diverses nuances, couleur qui apparaît entre les couleurs correspondant aux chevaux, aux vêtements des cavaliers et aux étendards. Puis il passe à la structure de l'image: au centre, Tarik ibn Ziad entouré de dix cavaliers, officiers, musiciens (joueurs de tambourins et de trompettes) et de porteurs d'étendards. C'est avec beaucoup de minutie que le narrateur décrit chaque étendard et leurs inscriptions. Sur le premier étendard de couleur grise, il peut lire des fragments des sourates du *Coran*: « *Dis que Dieu est unique. Dieu* », sur un second de couleur rouge « *Dieu est grand* », sur un troisième de couleur jaunâtre, l'inscription n'est pas lisible parce que la couleur des lettres se confond avec l'arrière-plan. On peut juste y reconnaître le mot '*Dieu*'. Enfin, un autre étendard est en partie masqué par la tête d'un tambour-major. Ensuite, il passe à la description d'autres parties de l'étendard, à savoir les houppes au bout des hampes. Le narrateur déploie une large palette de couleurs vives et somptueuses, couleurs dont l'intensité change selon le moment et la position occupée par l'observateur (« [...] le noir domine les autres couleurs qui en dérivent. C'est-à-dire le violet, le rosé et le jaune pâle »; ibid.: 81). Le poids des étendards est aussi mentionné (« L'un des officiers la porte [une bannière] à deux mains, donnant ainsi l'impression qu'elle est très lourde »; ibid.). Ces procédés transmédiaux ont pour but de prêter un caractère immédiat au tout.

Dans la miniature, le narrateur ne 'lit' pas seulement une histoire, il y 'lit' aussi –à partir des inscriptions– la culture et la religion qui abritent en elles la représentation: une culture métaphysique, ésotérique et kabbalistique (ibid.: 82). De son écriture déferle une énergie magique. Tout comme le narrateur crée la miniature à partir de ce qu'il en interprète et de la feuille du livre d'histoire d'Ibn Khaldoun, Wasity a créé cette miniature d'après son imagination: « S'agirait-il seulement d'une image mentale composée de plusieurs souvenirs picturaux accumulés, entassés? » (ibid.: 16) De plus, la miniature a une relation particulière aux souvenirs de Tarik et à la stratégie de l'auteur implicite. Elle occupe donc une fonction métonymique dans la structure et la stratégie du livre même, *La prise de Gibraltar*.

Sinon, pour n'importe quelle personne qui regarderait le tableau d'une façon rapide et superficielle ne permettant pas de s'intéresser ou de donner son importance à de tels détails superflus mais qui –selon les peintres eux-mêmes– constituent l'essentiel du travail artistique (l'accumulation des futilités). (Ibid.: 83)

Dans ce passage, nous avons une formidable *mise en abyme* de la structure complète du roman ainsi que de l'attitude du lecteur et du narrateur. La miniature comme le texte vit de la répétition par fragments dont les changements, les ajouts, les abrégements ou les additions sont à peine perceptibles. Un lecteur insouciant, qui s'attend à une anecdote traditionnelle et s'intéresse à un tel type d'anecdote, considérera la répétition comme un *déjà-vu*, comme gênante et superfétatoire, et sautera le passage répétitif. En revanche, un

lecteur implicite comprendra la demande du narrateur implicite, à savoir le rapport entre les différentes lignes de l'histoire qui apparaît dans le souvenir vécu sous des variations et des formes toujours autres et interminables. Cette stratégie a des conséquences décisives pour les notions d'identité et d'histoire ainsi que pour la compréhension du texte. Car le professeur d'histoire, M. Achour, ne doute pas seulement de l'attribution d'une oraison charismatique tenue aux soldats par Tarik Ibn Ziad. Il remet aussi en question la plupart des sources affirmant qu'une telle oraison a eu lieu, sources qu'il voit en pleine contradiction avec des sources sérieuses dans lesquelles cet épisode n'est absolument pas mentionné.²² À ce sujet, il pense que les historiens auraient surestimé cet appel de Tarik aux soldats sans tenir ultérieurement compte des circonstances (Boudjedra 1986: 170, 172) – d'après Kamel, l'attribution de cette oraison à Tarik ibn Ziad est le produit d'un mythe mettant en scène un glorieux passé.

La remise en question d'un des plus grands mythes de l'histoire maghrébine en pleine guerre d'Algérie n'est pas seulement une audace de la part du professeur. Elle est ressentie comme un découragement et une trahison par les élèves (ibid.: 171, 172). Car en temps de guerre, on aurait « [...] besoin de modèles de ce genre, de mythes de cette envergure et de discours apologétiques de cette valeur » (ibid.: 171). Devenu adulte, Tarik considère que l'histoire en tant que construction d'identité est un échec. Le fait est, selon M. Achour, que le premier à avoir cité l'oraison de Tarik ibn Ziad fut un certain Al-Mokari qui appartient à une époque décadente de l'écriture de l'histoire. Tarik, le narrateur à la première personne, est durablement marqué par l'attitude du professeur, parce qu'il leur permet de se libérer d'une vision du monde nationaliste et fondamentaliste et de regarder leur culture et leur histoire d'un œil critique ou même avec de la distance.

Le père de Tarik, combattant de la libération, socialiste et nationaliste, représente quant à lui la pure tradition de l'écrit et la validité des mythes nationaux déclarée intemporelle. Il refuse radicalement une évaluation de l'histoire telle que celle défendue par M. Achour (dans laquelle les conquêtes arabes sont considérées comme des guerres impérialistes) (ibid.: 302).

Pour Tarik en revanche, l'histoire ment. C'est à son corps – aspect central du roman – que Tarik fait cette déduction. En effet, son corps surdimensionné, tourmenté par la maladie, torturé et morcelé, devient une allégorie de la fausseté de l'histoire. Et si les plis de son corps obèse correspondent aux plis et aux erreurs de l'histoire, c'est parce que l'histoire s'incruste dans les replis de son corps (ibid.: 310). L'histoire de son corps, son histoire en tant qu'élève de l'école coranique, en tant que lycéen – risée de tous ses camarades de classe –, en tant que traducteur de livres d'histoire, est en même temps le film de son histoire:

22 Malgré le doute qui plane sur son histoire, Ibn Khaldoun jouit d'un intérêt considérable dans le cadre de la reconnaissance de la culture amazighe qui a lieu actuellement au Maroc. En 2000, la langue amazighe est devenue la seconde langue nationale du Maroc. À partir de là, diverses institutions comme l'IRCAM (*Institut Royal de la Culture Amazighe*) ont été fondées. De plus, depuis 2005 le Festival de la Culture Amazighe a régulièrement lieu à Fès et à Agadir.

J'avais alors l'impression que l'histoire s'infiltrait à travers tous les plis et les replis de mon corps d'enfant qui avait connu les mésaventures de l'obésité et ses complications psychologiques. Mais en fait je ne comprenais pas grand-chose à l'enchevêtrement inextricable des données historiques. On m'avait bourré la tête d'arabe, de français, de grammaire, de latin, de grec, d'anglais, de mathématiques, de sciences naturelles, etc. Je ne sais pas, encore aujourd'hui, comment j'ai pu m'en sortir pas mal indemne de tout ce traquenard scolaire que l'obsession de mon père pour tout ce qui était savoir, rendait carrément infernal. Les enfants de mon âge ne m'épargnèrent pas, non plus! Totty! Botty! (Bud Abbot) Baba! Patata! Foffy! Boffy! Moffy! Boffy! Bouffeur de gelati et de macaroni! Plein de farine jusqu'aux narines! Plein de graisse jusqu'aux fesses! Ils me poursuivent encore aujourd'hui dans certains de mes cauchemars. C'était l'enfance enrobée dans une énorme graisse et enracinée profondément dans les atrocités de la guerre. (Boudjedra 1986: 310)

Les mots péjoratifs se rapportant au corps de Tarik symbolisent également la réprobation d'une histoire menteuse.

Le bilan de Tarik est par conséquent atterrant: tradition et histoire sont des mythologies constructibles. De par ce fait, elles ne sont plus légitimées et n'ont plus d'impact dans le présent. La seule création d'identité possible est la perception de soi: « Mais je me rends compte encore aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle –communément– histoire » (ibid.: 311).

4. Résumé

Si nous parlons de la construction de la culture, du sujet et de l'histoire dans le débat actuel autour de la théorie culturelle et des sciences littéraires en partant d'une approche postmoderne et postcoloniale, force est de remarquer que ces dernières ne se définissent a priori plus dans le cadre de notions traditionnelles telles que 'frontière', 'nationalisme', 'culture nationale' ou 'identité'. Elles se construisent individuellement dans la langue et la culture et sont ainsi toujours soumises à des métamorphoses. L'auteur qui a fait l'objet de notre étude est un exemple représentatif parmi d'autres.²³ Il part d'un concept d'hybridité au sens d'une cartographie culturelle et d'un processus en devenir qui se créent à des points d'intersection, à des passages ou bien à des entrelacs et qui sont aussi occupés. Sur cette carte culturelle, il n'y a pas de norme hiérarchique *ante res*, mais des lignes culturelles et linguistiques qui se rencontrent, se ramifient et à partir desquelles se développent toujours de nouvelles formations. La culture et la langue françaises y ont une importance de taille qui se réduit cependant à une importance culturelle/linguistique. L'hybridité dans le texte présenté résulte d'une superposition de cultures, mais surtout de

23 Le roman de Boudjedra est très actuel. Il traite de la construction de l'histoire et de sa fonction comme productrice d'une identité 'unifiée' au Maghreb. Des débats autour de la construction de l'identité au Maroc ont actuellement lieu. On y dit que cette identité marocaine est un mélange entre les traditions arabe et amazighe. Seulement, dans cette construction identitaire, on ne devrait pas oublier les cultures andalouse et française, dont la part est loin d'être négligeable.

l'utilisation simultanée de différents types de textes, d'écriture, de stratégies médiales et corporelles défigurant les frontières entre les genres ainsi que les traditions. C'est ainsi que le terme de corps comprend ceux d'identité et de culture; ces termes se développent comme corps-écriture, comme écriture féminine, comme 'écriture à la dérive', comme processus translato-logique et sémiotique englobant la recherche de soi dans l'écriture. Elle est en même temps une allégorie pour le contact avec le corps, la sexualité, l'identité, une oscillation entre le désir sexuel et celui de l'écriture et de la tradition: le corps devenant un entrelacs médial et cartographique de sentiments, du savoir, de l'écriture et de la culture.

Dans *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra, les procédés des mythes nationaux créant une identité sont mis à nu; leur construction sémiotique et le remaniement de leur histoire sont démasqués, ils transfigurent le passé et se rendent inutiles pour le présent. C'est ainsi que le corps et la conscience restent le seul refuge stable pour l'individu. La marque constante de la différence des différents plans, le souvenir et le corps de Tarik ainsi que son nom constituent des points et des lignes sur une surface, sans oublier la miniature dans laquelle les personnages commencent à vivre et à parler grâce à l'aide d'un livre d'histoire et à sa remise en question. Du statisme des lettres, des images et du souvenir naît un réseau de séquences qui se produisent en diverses variations et longueurs puis disparaissent à nouveau, comme sur un écran.

Bibliographie

Œuvres

- Borges, Jorge Luis. (1960/1985). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza/Emecé.
 Borges, Jorge Luis. (1988). *Biblioteca personal (prólogo)*. Madrid: Alianza.
 Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras Completas*. Vol I-III. Buenos Aires: Alianza/Emecé.
 Borges, Jorge Luis. (2000). *This Craft of Verse*. Cambridge, Massachusset/Londres, Angleterre: Harvard UP.
 Boudjedra, Rachid. (1986). *La prise de Gibraltar*. Paris: Denoël.
 Flaubert, Gustave. (1965). *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Garnier.
 Fuentes, Carlos. (1993/¹²1999). *El naranjo*. Mexique: Alfaguara.
 Gala, Antonio. (1990/³⁰1995). *El manuscrito carmesí*. Barcelone: Planeta.
 García Márquez, Gabriel. (1989). *El general en su laberinto*. Madrid: Mondadori.
 Roa Bastos, Augusto. (1974/³1982). *Yo el supremo*. Madrid: Siglo XXI.
 Roa Bastos, Augusto. (1992). *Vigilia del almirante*. Madrid: Alfaguara.
 Saramago, José. (1982/²¹1992). *Memorial do convento*. Lisbonne: Caminho.
 Vargas Llosa, Mario. (1981). *La guerra del fin del mundo*. Barcelone: Plaza & Janes.
 Vargas Llosa, Mario. (1984/⁴1987). *Historia de Mayta*. Barcelone. Seix Barral.

Textes critiques

- Aristoteles. (1976). *Poetik*. Édition de Manfred Fuhrmann. Munich: Heimeran.
 Barthes, Roland. (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans: *Communications* 8: 1-27.
 Baudrillard, Jean. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
 Benjamin, Walter. (1983). *Das Passagen-Werk*. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp.
 Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres/New York: Routledge.
 Bhabha, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payo.
 Ceballos, René. (2002). « Geschichtsdarstellung im postkolonialen Kontext am Beispiel des transversalhistorischen Romans in Lateinamerika », dans: Christoph Hamann/Cornelia Sieber (éds.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim: Olms. pp. 273-254.
 Ceballos, René. (2005). *Der transversalhistorische Roman in Lateinamerika am Beispiel von Augusto Roa Bastos, Abel Posse und Gabriel García Márquez*. Madrid/ Francfort-sur-le-Main: Iberoamericana/Vervuert.
 Deleuze, Gilles. (1975). *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. (1972/1973). *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Édipe*. Paris: Minuit.
 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. (1976). *Rhizome*. Paris: Minuit.
 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
 Foucault, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
 Gibbon, Edward. (1997). *History of the Decline and the Fall of the Roman Empire*. Londres [entre autres]: Routledge.
 Lacan, Jacques. (1964/1973). « La ligne et la lumière », dans: idem. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. 1964*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil. pp. 85-96.
 Le Goff, J./ Chartier, R./ Revel, J. (éds.). (1978/1988/1990). *La nouvelle histoire*. Bruxelles: Complexe.
 Taylor, Mark C. (1987). *Altarity*. Chicago: University of Chicago Press.
 Tiedemann, Rolf. (1983). « Einleitung des Herausgebers », dans: *Walter Benjamin. Das Passagen Werk*. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp. pp. 11-41.
 Todorov, Tzvetan. (1966). « Les catégories du récit littéraire », dans: *Communications* 8: 125-151.
 Toro, Alfonso de. (1999). « La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano? », dans: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (éds.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Francfort-sur-le-Main: Vervuert. pp. 31-77.

- Toro, Alfonso de. (2000). « Mario Vargas Llosa: *Historia de Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne », dans: José Morales Saravia (éd.). *Kolloquium zum literarischen Werk von Mario Vargas Llosa*. Francfort-sur-le-Main: Vervuert. pp. 137-172.
- Toro, Alfonso de. (2003). « Carlos Fuentes' *El naranjo*: Hybriditäts- und Translationsstrategien für eine neue (transversale) Geschichtsschreibung », dans: Carlos Rincón/Barbara Dröschler (éds.). *Carlos Fuentes' Welten*. Berlin: Tranvía. pp. 73-95.
- Toro, Alfonso de. (2007). « Escenificación de Nuevas Hibridaciones, Nuevas Identidades: Repensar las Américas. Reconocimiento – Diferencia – Globalización. 'Latino-Culture' como modelo de coexistencias híbridas », dans: Alfonso de Toro/Cornelia Sieber/Claudia Gronemann/René Ceballos (éds.). *Estrategias de la hibridez en América Latina: del descubrimiento al siglo XXI*. Berne: Peter Lang. pp. 367-394.
- Toro, Alfonso de/Ceballos, René (éds.). (2007a). *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del Siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales. Theorie und Kritik der Kultur und Literatur*. Vol. 38. Hildesheim/Zurich/New York: Olms.
- Toro, Fernando de. (1999). « The Post-Colonial question: Altarity, Identity and the Other(s) », dans: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (éds.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Francfort-sur-le-Main: Vervuert. pp. 101-135.
- Toro, Fernando de. (1999a). « Explorations on Post-Theory: New Times », dans: idem (éd.). *Explorations on Post-Theory: Toward a Third Space*. Francfort-sur-le-Main: Vervuert. p. 9-24.
- White, Hayden. (1973/1975). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden. (1978/1985). *Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden. (1987/1990). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.