

seule période, dans la littérature maghrébine, qui pourrait satisfaire à la « scénographie de la rupture » dont parle Moura, serait celle des années 1970. Pourtant, j'ai montré que ces années 1970 relèveraient davantage de ce que Baudrillard entend par la modernité, et que le retour du référent et la perte du sens, dans les décennies suivantes, échappent à cette analyse somme toute bien idéologique, au sens où on pouvait l'entendre dans les années 1960. N'est-il pas temps de s'interroger sur l'historicité de la Théorie postcoloniale, qu'elle-même semble ignorer ?

Quant au tragique, il me semble encore plus pertinent ici par son adaptation fine à des périodes historiques précises et différentes. Il permet ainsi de dépasser les lectures idéologiques centrées sur une supposée « assimilation » de Feraoun ou Mammeri<sup>1</sup>, pour montrer au contraire, par-delà toute opposition binaire, que l'émergence littéraire repose sur une perte, et non sur cette « affirmation forte de l'espace d'énonciation » que postulent certains tenants de la théorie postcoloniale à propos de la description anthropologique prêtée, elle aussi à tort, aux premiers romans maghrébins. Mais le tragique permet également, plus près de nous, de rendre compte de la perte du sens et des pouvoirs du langage devant, entre autres, la violence aveugle en Algérie, perte du sens et des pouvoirs du langage qui fut aussi, on l'a vu, l'obsession constante de celui que je considère sans doute comme le plus grand écrivain maghrébin, Mohammed Dib. Et cette perte du sens à son tour remet en cause la perception optimiste de l'affirmation d'une identité nationale par la fonction performative de la production romanesque sur laquelle je commençais cet exposé. La dis-sémination postmoderne n'est-elle pas, également, la perte de ces repères somme toute bien trop commodes qu'étaient les identités nationales, surtout dans des pays anciennement colonisés dont les frontières ont souvent été dessinées par les colonisateurs sans tenir compte des cultures locales ?

Charles BONN,  
université Lumière – Lyon 2

postcoloniale montre au contraire qu'elle s'attache de plus en plus à remettre en cause cette vision binaire au service de laquelle on la met trop souvent.

1 Lectures longtemps pratiquées à la Faculté des Lettres d'Alger autour de Christiane Chaulec-Achour, et dont une des illustrations est son essai *Mouloud Feraoun, une voix et un contour*, Paris, Silex, 1986.

## RACHID BOUDJEDRA, *LA PRISE DE GIBRALTAR* ET ANTONIO GALA, *EL MANUSCRITO CARMESÍ*

Histoire transversale et hybridité

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<sup>1</sup> » et la fiction. Ces rapports sont un *topos*, de la littérature comme de la critique littéraire. D'Aristote à Borges en passant par Cervantès, Diderot, Balzac, Flaubert, Robbe-Grillet et particulièrement certains écrivains 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 1970, et peut-être même encore plus tôt, la problématique du rapport entre les deux catégories de « l'histoire » (ou du « 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.

Nous différencions deux types de romans « historiques transversaux », que nous appellerons « méta-roman historique » et « roman

1 Alfonso de Toro, « Carlos Fuentes' *El narvajo* : Hybriditäts- und Translationsstrategien für eine neue (transversale) Geschichtsschreibung », dans Carlos Rincón et alii (dir.), *Carlos Fuentes' Welt*, Berlin, Tranvía, 2003, p. 73-95 ; et Alfonso de Toro, « Historiografía como construcción translatólogica y transversal en la novela latinoamericana y española contemporánea (A. Roa Bastos, C. Fuentes, M. Vargas Llosa y A. Gala) », dans Alfonso de Toro et alii (dir.), *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del Siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Frankfurt, Vervuert, 2007, p. 75-158.

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 ont en commun le traitement de l'écriture comme source, non seulement de toute représentation et construction, mais aussi de la relation entre oralité et écriture.

Au début des années 1990, j'ai appelé ce type de roman « historique transversal » en référence à *Yo el supremo* de Roa Bastos et 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<sup>1</sup>. Aujourd'hui, m'appuyant sur les travaux de Deleuze et Guattari<sup>2</sup>, sur mes propres publications<sup>3</sup> et sur celles de René Ceballos<sup>4</sup>, je les appelle romans « historiques transversaux » dont les deux variantes sont le « méta-roman historique » et le « roman métahistorique ».

Les romans « historiques transversaux » et le discours historique scientifique partagent un grand nombre de champs de travail similaires. Le roman « historique transversal » se différencie très nettement du roman historique traditionnel, en ce sens qu'il n'a pas seulement pour objet l'histoire, mais aussi, 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

- 1 Alfonso de Toro, « Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana) », *Acta Literaria*, n° 15, 1990, p. 71-100.
- 2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie t. 1. L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, 1972 (1973 pour l'édition augmentée); Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie t. 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- 3 Voir, outre les travaux déjà cités : Alfonso de Toro, « Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne », dans José Morales Saravia (dir.), *Kolloquium zum literarischen Werk von Mario Vargas Llosa*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2000, p. 137-172; Alfonso de Toro, *Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 2008.
- 4 René Ceballos, « Geschichtsdarstellung im postkolonialen Kontext am Beispiel des *intra-historischen* Romans in Lateinamerika », dans Christoph Hamann, Cornelia Sieber (dir.), *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim, Olms, 2002, p. 273-254; René Ceballos, *Der transversalhistorische Roman in Lateinamerika am Beispiel von Augusto Roa Bastos, Abel Posse und Gabriel García Márquez*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005; Alfonso de Toro, René Ceballos (dir.), *Exposiciones liminales en la narrativa latinoamericana del Siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 2007.

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 que l'on accepte comme science ou comme fiction. 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.

Nous constatons l'existence de quelques caractéristiques ou stratégies discursives constitutives du roman « historique transversal », que nous résumons :

1. *Transxéquentialité* : 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 le biais de la parodie, les romans de chevalerie.
2. *Autoreférentialité* : 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.
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.
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<sup>1</sup>), d'une histoire différente, non encore narrée.
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 de contre/ré-écriture, d'un processus de lecture et de contre/lecture de l'histoire

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.



où le sujet écrivain en tant que « traducteur » devient le vrai créateur 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. L'intérêt pour les processus de décolonisation et pour les débats postcoloniaux représente au moins deux raisons qui conduisent au développement du genre du « roman historique transversal » comme paradigme du premier ordre. 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.

Au centre de la « nouvelle histoire » comme du « nouveau roman historique », on ne retrouve pas l'histoire avec un grand « H » (celle des guerres, des diplomates, de la politique et des héros, des personnalités publiques), mais surtout les nombreuses petites histoires du quotidien, de la sexualité, des mœurs, du désir et des marginaux qui constituent maintenant la « vraie » histoire. 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 par celle de la subjectivité du sujet écrivain. Le réel est un problème commun à l'histoire et à la fiction. Il change fondamentalement, à travers le discours et les stratégies textuelles, les sciences historiques et le roman.

#### LES THÈSES PRINCIPALES DE LA NOUVELLE HISTORIOGRAPHIE ET DE LA MÉTAHISTOIRE

Walter Benjamin dans son œuvre posthume *Passagen-Werk* (1983<sup>1</sup>) et Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* (1969<sup>2</sup>) et *Les Mots et les Choses* (1966<sup>3</sup>) sont deux auteurs et points de référence de premier ordre.

1 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 2 vol., 1983.

2 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

3 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

À travers le concept d'une « révolution copernicienne », Benjamin a compris l'histoire comme un chemin, un processus, une construction : 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<sup>4</sup> » et de « *metahistory*<sup>5</sup> », 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 avaient choisi de « ne renoncer à rien », dans la tradition de Benjamin<sup>6</sup>.

Les idées novatrices principales de la *nouvelle histoire* placent l'homme et sa vie quotidienne au centre des préoccupations et elle incorpore 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 et/ou du quotidien. Parallèlement à son élargissement du domaine des recherches, la nouvelle histoire a postulé que le discours historique était une construction, une hypothèse, une interprétation du fait historique, le résultat d'une multitude de lectures et de textes, de la subjectivité de l'historien et de l'épistémologie du savoir de son temps, provoquant une vraie révolution dans les sciences historiques qui a conduit Hayden White à déclarer que non seulement le romancier, mais aussi l'historien, réalise un acte *poétique* parce qu'il préfigure les discours historiques dans le sens où il fait une sélection hiérarchique des éléments qui vont constituer sa narration en partant de quatre figures de style principales, à savoir la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie<sup>7</sup>. 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, transposée ensuite dans une structure diégétique. Tout discours historique est ainsi constitué, étant écrit dans une intention bien particulière et repose sur la structure d'un « *plot* » (ou diégèse) et ce à deux titres : premièrement, parce que cette structure apporte au récit

1 Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L., 1978.

2 Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1973; Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1978; Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1987.

3 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, op. cit., vol. 1, p. 578.

4 White, Hayden, *Metahistory... op. cit.*, p. 31 sqq.

dans son ensemble une cohérence et une logique par le biais de divers procédés mimétiques, cohérence et logique dont la réalité ne dispose pas. C'est d'ailleurs pourquoi la réalité doit être transformée en fiction car le « *plot* » (ou diégèse) 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 pas d'ordre naturel. Ainsi, toute forme de « *plotting* » (mise en diégèse) implique une « fictionnalisation ».

### LE ROMAN TRANSVERSAL HISTORIQUE

Rachid Boudjedra ou une relecture post-coloniale de l'histoire comme alternative à une histoire mythique mensongère

En partant de quelques leitmotivs reliés entre eux, Rachid Boudjedra met à jour une période de l'histoire musulmane comme étant un grand mythe, comme étant une histoire mensongère. Ces leitmotivs sont les suivants :

- une grue jaune dans le chantier devant la clinique où travaille Tarik ;
- une miniature de Wasyt représentant Tarik ibn Ziad avec environ dix soldats berbères juste avant la traversée du Détroit de Gibraltar ;
- les paroles prononcées par le chef berbère et wisigoth Tarik Ibn Ziad devant 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*, VI, 432) complétant la description de la miniature<sup>1</sup> ;
- la famille de Tarik, l'école coranique, le père, la mère, l'oncle Hocine ;
- la guerre d'Algérie.

<sup>1</sup> Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, p. 23.

Parmi ces motifs, qui constituent des sortes de thèmes sériels de type aléatoire – qui reviennent toujours sous une forme soit identique, soit condensée, soit 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 ?

Dans ce roman historique, les couleurs jouent 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. Au moyen de la couleur jaune, le narrateur nous mène par exemple de la grue à la couleur jaune dans la miniature<sup>1</sup>. 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 Wasyt et datée de 1237 qui nous laisse cette impression de jaune. Le père de Tarik voit en la miniature de Wasyt le moment où les guerriers à cheval s'apprêtent à franchir le détroit de Gibraltar. 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 entre-temps. Le jaune est aussi la couleur du désert de Gibraltar, où Tarik et Kamel cherchent vainement des traces du passé. 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 aux prises de Constantine par les Français le 13 octobre 1837.

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 par 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 est la conscience du narrateur qui est le lieu où le roman est généré. 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

<sup>1</sup> Rachid Boudjedra, *La Prise ...*, *op. cit.*, p. 41.



l'écriture vivante, la médiatise et la performe. 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 du 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 (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, de la volonté et de la bravoure des musulmans. C'est ainsi qu'il confronte le passé prétendument 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, Monsieur Achour, contre l'incrédibilité de l'historiographie (« méfiez-vous de l'histoire », divulgue Monsieur Achour), jusqu'au moment où il est capable de démasquer la création des mythes. Tout comme Antonio Gala dans *El Manuscrito carmesí*<sup>1</sup>, Monsieur Achour doute de l'identité de Tarik ibn Ziad. Selon Monsieur 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'ayant aucune puissance auprès des Arabes, n'aurait jamais pu tenir un discours enflammé aux soldats.

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.

Boudjedra fait de la miniature le médium d'une histoire vivante. La miniature fait l'effet d'un film projeté sous les yeux d'un lecteur devenu 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 le

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. Puis le narrateur décrit méticuleusement la miniature. 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. 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 page 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 ? »

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, Monsieur Achour, ne doute pas seulement de l'attribution d'un discours charismatique tenu aux soldats par Tarik Ibn Ziad. Il remet aussi en question la plupart des sources affirmant qu'une telle énonciation a eu lieu, sources qu'il voit en pleine contradiction avec des sources sérieuses dans lesquelles cet épisode n'est absolument pas mentionné. À ce sujet, il pense que les historiens auraient surestimé cet appel de Tarik aux soldats sans tenir compte, ultérieurement, des circonstances – d'après Kamel, l'attribution de ce discours 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 acte défaitiste et une trahison par les élèves. 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<sup>2</sup> ». Devenu adulte, Tarik considère qu'utiliser l'histoire pour construire son identité mène à l'échec. Le fait est, selon Monsieur Achour, que le premier à avoir cité le discours 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 a permis à ses élèves de

1 Antonio Gala, *El manuscrito carmesí*, Barcelona, Planeta, 1990 ; *Mémoires écarlates : moi, Boabdil, dernier sultan de Grenade*, trad. Dominique Lepreux, Paris, Lattès, 1996.

1 Rachid Boudjedra, *La Prière...*, op. cit., p. 16.

2 *Ibid.*, p. 171.



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.

Tarik, contrairement à son père qui croit que la pure tradition de l'écrit et la validité des mythes nationaux sont de caractère intemporel, soutient que l'histoire ment. C'est à partir de son corps – aspect central du roman – que Tarik arrive à ce constat. 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 mensonges de l'histoire, c'est parce que l'histoire s'incruste dans les replis de son corps. 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 :

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<sup>1</sup>.

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

Le bilan de Tarik est par conséquent atterrissant : tradition et histoire sont des mythologies constructibles. De 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<sup>2</sup>.

Antonio Gala : le roman « historique transversal », correction et extension de la version espagnole de l'histoire des Maures en Espagne : l'hybridité, une stratégie civilisatrice

Antonio Gala est surtout connu pour son œuvre dramatique. Mais avec *El manuscrito carmesí*, il dévoile ses talents de romancier et remporte le prix littéraire Planeta en 1990 pour ce même roman qui a été édité trente fois jusqu'en 1995 et s'est vendu à 43 500 exemplaires. Ce succès

1 *Ibid.*, p. 310.

2 *Ibid.*, p. 311.

fulgurant est sûrement dû au fait que Gala propose une tout autre version de l'histoire des Maures en Espagne et de leur « invasion » que celle à laquelle nous étions jusqu'ici habitués et que l'école a transmise. Gala part du dernier souverain musulman de la dynastie des Nasrides fondée en 1232 par Muhammad ben Yusuf ben Nasr. Il parle de Boabdil (Muhammad XII) qui a cédé Grenade aux Rois Catholiques le 2 janvier 1492 après onze ans de combat (1481-1492).

La référence donnée par Gala est une thèse d'état de Rachel Arié datant de 1973 : *L'Espagne musulmane au temps des Nasrides (1232-1492)*<sup>1</sup>. Il s'en approprie la carte de Grenade à la période de la conquête espagnole. L'histoire d'Arié s'inscrit dans la tradition de la *nouvelle histoire* puisque l'historienne ne se contente pas de décrire une période historique précise. Elle analyse toute la culture musulmane depuis la fondation du royaume des Nasrides en l'an 1232 jusqu'à sa fin en 1492 pour « brosser un tableau qui ne fût pas fondé sur des dépouillements partiels et [...] éviter ainsi des résultats fragmentaires<sup>2</sup> ». Elle consacre les chapitres VI, VII et VIII à l'organisation sociale et aux relations humaines (« reconstruire l'atmosphère humaine<sup>3</sup> »), au quotidien (« logement, [...] alimentation, [...] coutume, [...] célébration des fêtes, chasse, jeux<sup>4</sup> », à l'art et à la littérature (« les lettres et les arts [...] la production intellectuelle<sup>5</sup> »). Arié s'appuie sur un large corpus de textes littéraires, de récits de voyages, de découvertes archéologiques, de matériel iconographique<sup>6</sup>. Elle s'intéresse particulièrement à la production littéraire de cette époque. Arié est bien consciente du problème que posent les sources puisqu'il s'agit pour la plupart de sources chrétiennes, les sources arabes étant, d'après elle, très pauvres voire inexistantes. Aussi son interprétation est-elle confrontée à un manque « naturel » de matériaux.

Antonio Gala utilise ces informations, mais il transpose son récit à Fès (Maroc) au moment où Boabdil s'est retiré, seul, sans famille, après la capitulation de Grenade. De cette manière, Gala déterritorialise l'histoire en l'arrachant aux archives et au point de vue du vaincu. Il la reterritorialise dans un texte d'aveu personnel voire intime qu'il rédige

1 Rachel Arié, *L'Espagne musulmane au temps des Nasrides (1232-1492)*, Paris, Boccard, 1973.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*



du point de vue d'un vaincu écrivant son histoire sur un papier pourpre qu'il a transporté de Grenade à Fès. Gala essaye de légitimer d'un point de vue empirique et historique le « manuscrit cramois » (« *manuscrito carmesí* ») avec les stratégies topiques du *Don Quichotte* de Cervantès, ceux des récits de Borges ou les manœuvres du *Nom de la Rose* d'Eco, où les narrateurs veulent toujours nous faire croire qu'un auteur réel est l'auteur original du texte en question. Ici, Gala affirme qu'un groupe d'archéologues français a trouvé le manuscrit rouge carmin dans une salle secrète de la mosquée d'Al Quaraouiyyine à Fès en 1931, lors de fouilles.

C'est là qu'un grand nombre de textes précieux datant de différents siècles sont découverts et dont le plus récent est vieux de cinq cents ans<sup>1</sup>, un de ces textes est le « *manuscrito carmesí* » qui a été ensuite volé et revendu. Puis le narrateur à la première personne découvre ce texte dans une bibliothèque de Rabat et s'aperçoit qu'il s'agit d'une sorte d'aveu de Boabdil. Il transcrit le texte, le rédige en espagnol et l'adapte aux codes culturels de cette langue. Il entreprend une grande « translation » en changeant la chronologie, les noms, les dates et le style entre autres. Il génère ainsi un nouveau texte, non seulement un texte complètement nouveau d'un point de vue linguistique, mais encore une nouvelle interprétation de la civilisation musulmane, de la culture andalouse qui fait partie intégrante de la péninsule ibérique. Nous apprenons que Boabdil a l'impression d'être un étranger à Fès puisque sa ville d'origine était Grenade et sa culture andalouse : « Fès ne sera jamais ma ville, ni moi sien, parce que mes os ne trouveront pas définitivement le sommeil dans sa terre... »

Le texte de Boabdil n'est pas une histoire qui s'appuie sur des documents et des archives, comme c'est le cas de la thèse d'Arié. Il s'agit d'un aveu (« *confesión* »), d'un testament dans lequel Boabdil ne retrace l'histoire ni de rois, ni de lignages, ni de guerres. Il ne veut pas non plus corriger des données historiques et les remplacer par d'autres. Il ne veut ni se justifier, ni laisser derrière lui une image idéalisée de lui-même. La seule chose que Boabdil cherche à faire, c'est expliquer à ses enfants – qui entre-temps sont devenus adultes et qu'il n'a pas revus depuis qu'il a été expulsé de Grenade – son histoire mêlée à l'enchevêtrement

1 Antonio Gala, *El manuscrito carmesí*, op. cit., p. 8.

2 « Fèz no será nunca mi ciudad, ni yo seré suyo, porque mis huesos no conciliarán en esta tierra definitivamente el sueño... » (*Ibid.*, p. 14. Ma traduction).

politique et belliqueux, pour leur montrer qui il était, comment il se voyait, comment son destin lui a glissé des mains, comment il se sentait, comment il vivait. Boabdil termine le manuscrit avant de participer à un dernier combat à Fès lors duquel il espère trouver la mort, ce qui n'arrive pas.

Le texte de Boabdil se compose d'expressions métaphoriques et métatextuelles sur la construction et la légitimation de l'histoire et ce qu'elle contient en vérité, sur ses faiblesses, ses simplifications, ses falsifications, son caractère subjectif. Il se décide pour l'aveu, puisque ce texte ne se veut pas autre chose. Boabdil refuse d'écrire une histoire traditionnelle qui servirait les intérêts ou les buts d'un dominateur ou pourrait être utilisée comme instrument de justification et de défense. Cet aveu est une sorte de radiographie intime destinée à ses enfants pour qu'ils connaissent leur père.

C'est la raison pour laquelle il brûle les premiers feuillets rédigés en prison (« Je les ai brûlés aujourd'hui »), qui n'étaient rien d'autre qu'une chronique détaillée des guerres s'appuyant sur d'autres chroniques, lesquelles, selon Boabdil, n'expliquent rien du tout. Au début, il se met au travail dans l'intention d'enrichir son savoir en racontant la « *historia de la Dinastía* » qu'il résume en cinquante-sept pages (« J'abandonne ici ces papiers que je ne dois pas continuer à écrire »). Il continue également à écrire les chroniques qu'il reproduit et qu'il confond avec ses propres aveux. Dès lors, nous avons affaire à une histoire dans une histoire : l'une est traditionnelle et l'autre est le fameux « *manuscrito carmesí* », véritable contrepoint auquel se superpose une correction de l'histoire traditionnelle : « [...] Je ne sais pas si ce seront des œuvres transcendantales ; la seule chose que je sais c'est qu'elles me sont étrangères » ; « j'abandonne ici ces papiers qui ne m'ont servi à rien »<sup>3</sup>. La déconstruction des chroniques traditionnelles est le résultat de l'expérience que Boabdil a faite de ces dernières. En effet, bien qu'il ait cherché à raconter la vérité en adoptant une posture honnête, il a dû

1 « Los he quemado hoy ». (*Ibid.*, p. 255. Ma traduction).

2 *Ibid.*, p. 240.

3 « Aquí abandono estos papeles, que no debo seguir escribiendo ». (*Ibid.*, p. 297-343. Ma traduction).

4 « [...] No sé si serán obras trascendentales ; lo único que sé es que me son ajenas » ; (*Ibid.*, p. 343. Ma traduction).

5 « Aquí abandono estos papeles, que de nada han servido ». (*Ibid.*, p. 344. Ma traduction).

se rendre à l'évidence que ses sources se contredisaient à un point tel qu'on ne pouvait être finalement qu'arbitraire ou subjectif en prenant parti pour telle ou telle interprétation. Boabdil en arrive aux mêmes résultats que White.

Boabdil brûle le manuscrit parce que l'écriture traditionnelle ne mène pas seulement à l'absence de résultats solides, mais à bon nombre de contradictions et de fausses affirmations subordonnées à certains intérêts. Ainsi, dans son premier manuscrit, Boabdil se voit comme un chroniqueur faisant la même erreur que ses prédécesseurs à cause de la structure de l'écriture de l'histoire. Les matériaux qui font les *realia* ne concordent plus avec la représentation. Ainsi, Boabdil capitule devant l'impossibilité de décrire la vérité à travers la langue d'un discours historique. Les termes qu'il emploie, comme « ordonner », « traduire », « composer », « recomposer », « essayer de les situer », « cohérence<sup>1</sup> », impliquent un acte de translation, de transformation et de déterritorialisation, ce qui fait que les *realia* et même l'intention de l'historien y sont subordonnés ; car le processus sémiotique de l'écriture ne va pas sans « fictionnalisation » de ce qui est représenté au moment de l'organisation des matériaux. C'est la raison pour laquelle la forme de l'aveu a été choisie : cette dernière est subjective et pour Boabdil c'est dans la subjectivité qu'est la vérité, sa vérité.

Boabdil utilise ici une manœuvre sémiotique : dans son récit d'aveu a-chronologique, fragmentaire, subjectif et non-systématique, il évoque certaines parties de la chronique qu'il a écrite en prison et donc les restitue. Donc, il ne s'agit pas ici d'une chronique autonome mais d'une restitution de la chronique à laquelle des commentaires déconstructifs et métatextuels se sont ajoutés, commentaires donnant une autre version de sa dynastie, de son règne et de ce qui passe pour vrai dans la conscience collective.

Antonio Gala déconstruit et démasque l'invasion qui n'est qu'une falsification historique. Voici les arguments les plus importants. La prétendue invasion est remise en question pour les raisons suivantes :

- L'Afrique du Nord - d'où est venu Tarik - n'était ni arabe ni musulmane.

1 « ordenar », « trasladar », « componer », « recomponer », « intentar situarlos », « coherencia ». Ma traduction.

- Les gens vivaient en petites tribus nomades. Ils étaient donc bien incapables de conquérir un aussi grand royaume que celui de l'Espagne en l'espace de trois ans.
- Ils n'avaient pas l'équipement technique nécessaire pour transporter chevaux et armes.
- Ce n'était pas un peuple marin, comment auraient-ils donc pu traverser la mer ?
- Comment 25 000 soldats musulmans auraient-ils vaincu dix millions d'Espagnols ?
- Il s'agissait bien plus de deux groupes étrangers ennemis sur la péninsule ibérique, les « Maures » contre les Ibères et contre les Juifs.
- Tarik (Tarik ibn Ziyad) n'était ni arabe ni musulman, il était apparemment berbère et s'est converti à la religion musulmane peu de temps avant de traverser Gibraltar. Le narrateur suppose qu'il était wisigoth parce que tous les noms se terminant par « -ic » / « -ik », tels qu'Ildéric, Almaric ou Théodoric sont wisigoths. Les Wisigoths auraient par ailleurs possédé des provinces en Afrique du Nord, par exemple à Tingitan. La prétendue invasion, destinée à asservir la Chrétienté et à créer un empire, est née de l'intervention de l'écriture de l'histoire espagnole. Car Tarik, le Wisigoth, avait été appelé à l'aide par Rodéric contre Viriza. Tarik arriva avec d'autres wisigoths et un renfort arabe.
- Cette grande civilisation spécifique qui s'est établie en Andalousie n'est pas l'œuvre des Arabes mais celle des Musulmans, qui ont hérité des cultures perse et byzantine.
- Pour Boabdil ou pour l'auteur implicite, le problème de la représentation de l'histoire est aussi un problème d'identité.

Finalement, pour Boudjedra, comme pour Gala, mais aussi pour tous ces romanciers qui pratiquent un type de roman « historique transversal », la vérité de l'histoire a seulement sa place dans l'écriture, au sein d'un processus sémiotique dans lequel le vrai est le résultat de



toute une remise en question de la représentation d'un fait historique, où existent plusieurs alternatives et interprétations. La « vérité de histoire » a lieu dans les interfaces interprétatives et le fait historique est toujours dépendant de la subjectivité de l'écrivain, des dispositifs de son temps, de la mémoire, du temps qui passe et finalement de l'effet cognitif et émotionnel qui produit l'histoire dans son corps et dans sa subjectivité.

Alfonso DE TORO,  
université de Leipzig

## TRANSFORMISMES TEXTUELS DANS LES ROMANS POSTCOLONIAUX EN LANGUE ALLEMANDE DEPUIS 1990

En 1972, vingt ans avant que Carlos Fuentes ne fasse paraître *Geografía de la novela* (1993), Octavio Paz écrivait ce qui suit dans le prologue à l'œuvre de Fuentes *Cuerpos y Ofrendas*<sup>1</sup> :

Quelques critiques européens ont dit que la deuxième moitié de notre siècle verrait l'apparition de la littérature latino-américaine (en deux branches, l'une brésilienne et l'autre hispano-américaine), tout comme sa première moitié vit l'émergence de la littérature anglo-américaine et la fin du XIX<sup>e</sup> celle de la littérature russe. Je n'ai pas vraiment confiance en ce genre de prophéties ; de plus, je crois que ces trois littératures, même si elles paraissent excentriques, ne sont intelligibles que dans le contexte de la littérature européenne. D'autre part, la littérature contemporaine tend à se mondialiser. Nous pouvons le déplorer ou non, mais le fait est que les anciennes oppositions historiques entre nation et nation, ou entre les différentes civilisations, s'estompent peu à peu. Les nouveaux antagonismes sont autres et se manifestent à l'intérieur de la communauté mondiale : conflits entre la société industrielle et le « tiers monde », querelle de générations au sein de la première. Ainsi donc, savoir si la prophétie à propos de l'avenir de la littérature d'Amérique Latine s'avèrera exacte ou non n'est pas une de mes préoccupations<sup>2</sup>.

L'argument de Paz soulève deux questions. En premier lieu, il fait concrètement référence à la littérature contemporaine et justifie sa « mondialisation » par un changement de perception du contexte, puisqu'à ses yeux certaines structurations et catégorisations dichotomiques semblent dépassées par d'autres, plus puissantes. On s'achemine ainsi sur une deuxième piste de réflexion dans la citation de Paz : malgré la perception du contexte comme « monde unique » ou communauté mondiale, les

<sup>1</sup> Octavio Paz, « Prólogo : La máscara y la transparencia », dans Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, (1973), Madrid, Alianza, 2004.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15. Ma traduction.