

Que sait la littérature?

Nancy Ali
CRLC – Paris IV Sorbonne, France

Abstract

This paper deals with the new conventions of representing reality in both the literary and the historical texts. Alongside memory, history and fiction are the two other domains from which we derive knowledge of our past. We have chosen to compare the literary narrative with the historical one. Where is the place of fiction alongside this often totalizing and totalitarian pillar of knowledge? Furthermore, we explore the way in which fiction and history interact in the contemporary novel. Contemporary novels often incorporate extra-literary discourses in their texts in an attempt to show that any discourse on the real is always a work of fiction because it is discursively constructed. By incorporating such fragments of history within their fictive world, these contemporary novels point our attention to the similarities between the literary and historical texts, both of which resort to narrative techniques in order to represent the past and give meaning to it. The insistence on the notion of narrativity in historiographic research over the last decades has brought into question the legitimacy of the once incontestable historical archives. By stressing on the inevitable subjectivity of the once so-called objective historical documents, contemporary historians have demonstrated the way in which history uses narrative techniques similar to that of fiction to establish order and make sense the dispersed events of the past. Because narrative form is in itself a way of ordering and “bringing together” the fragmented events and incoherencies of reality, narrative form in itself often violently manipulates this reality with the aim of giving meaning to an often inexplicable reality. Even in the autobiographical text, deemed truthful, or the historical document, deemed objective, we always write the past from the present, that is we predict the past from the prism of the present thanks to what Ricoeur has called the “traces” of the past, namely the archives, testimonies, photographs and other “already written” texts. So doing, both the literary and historical texts attempt to order reality with the aim of arriving at a certain representation of it that expresses an intended signification.

Keywords: narrativity, mimesis, historical discourse, literary discourse, representation, knowledge, emplotment

Résumé

Cet article porte sur les nouveaux modes de représentation ou mimesis dans l'œuvre d'art et le discours historique. En dehors de la mémoire, l'histoire et la fiction sont les deux autres domaines à partir desquels nous tirons notre connaissance du passé. Nous avons comparé les récits de fiction avec un autre domaine à partir duquel nous tirons la connaissance de notre passé, à savoir l'histoire. Où est la place de la fiction à côté de ce pilier de connaissance souvent totalisant et totalitaire? Aussi, nous explorerons le traitement de l'histoire et de la fiction dans le roman contemporain. En outre, les romans contemporains intègrent souvent des discours extralittéraires au sein de leurs récits littéraires. Ils ont ainsi l'apparence que n'importe quel discours sur le réel reste toujours une construction discursive. En incorporant souvent des discours extralittéraires dans le récit très littéraire, ces romans mettent en comparaison l'écriture de fiction et l'écriture de l'histoire. En même temps, depuis plusieurs décennies, les historiographes ont mis l'accent sur la narrativité de tout récit historique. Les deux types de discours, littéraire et historique, utilisent des techniques narratives similaires (telles que le point de vue ou la mise en intrigue) afin de pouvoir « prendre ensemble », pour reprendre les mots de Ricœur, les événements épars de la réalité. Du fait que la forme narrative est en soi un moyen de « rassembler » les événements dispersés et les incohérences de la réalité, le récit manipule violemment cette réalité dans le but de lui donner un sens, quand elle est souvent inexplicable. Même dans le récit autobiographique, dit « fidèle », ou le document historique, dit « objective », on écrit le passé à partir du présent, on prédit le passé sous le prisme du présent grâce à ce que Ricœur a ailleurs nommé les « traces » du passé, à savoir les archives, les témoignages, les photographies et les textes « déjà écrits ». Ce faisant, le texte, à la fois littéraire et historique, donne un ordre défini à la réalité dans le but d'obtenir une certaine représentation et signification de la réalité.

Mots clés : la narrativité, mimésis, le discours historique, le discours littéraire, la représentation, le savoir, l'emploi

Milan Kundera a mis en évidence le rôle de l'écrivain dans *Le Rideau* (2005) son troisième ouvrage théorique traitant du roman, postérieur à *L'art du Roman* (1986) et *Les Testaments trahis* (1993). Loin d'être un écrivain « engagé » à la manière sartrienne, Kundera est sensible à l'influence fondamentale de l'Histoire sur l'écrivain et au rôle fondamental de l'écrivain dans le contexte de son Histoire.

Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya Don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose... c'est en déchirant le rideau de la pré-interprétation que Cervantès a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le signe d'identité de l'art du roman¹.

Évoquant Cervantès, un auteur qu'il cite d'un bout à l'autre de ses livres, Kundera a montré comment l'œuvre littéraire remplace les « pré-interprétations », obstruant la réalité et la littérature, de même qu'un « contre-histoire », ouvre « le rideau », en amenant le lecteur au monde et à la réalité. Par les aventures fictives de Don Quichotte, le lecteur est conduit à la réalité. De « l'âge de raison » à « l'ère du soupçon » à « l'ère du témoin », nous sommes plongés dans une époque où la « vérité » est devenue décentralisée, discontinuée, et fragmentée. Le besoin se fait alors sentir d'enlever le voile, d'ouvrir le rideau.

Selon les mots de l'écrivain américain postmoderne Donald Barthelme, l'art n'est pas une représentation mimétique du monde, mais une méditation sur le monde, un commentaire². Au lieu de reproduire ou d'imiter la réalité (mimesis), le roman est une méditation sur la réalité. En ce sens, il fait écho aux remarques de Kundera dans *L'art du roman* quand celui-ci dit « l'interrogation méditative (méditation interrogative) est la base sur laquelle tous mes romans sont construits³ ». Le roman, selon Kundera, est une méditation interrogative sur notre réalité, un conte fictif sur l'existence humaine et sur les possibilités de notre existence.

Ce nouveau réalisme nous présente une autre forme de savoir, une réflexion sur la réalité différente de ce que disent ou racontent les domaines des sciences naturelles ou même l'histoire, contraints comme ils le sont par les preuves empiriques et les archives. La littérature est capable d'explorer les domaines et les complexités de l'existence humaine hors de portée de la connaissance empirique et du savoir tangible. La littérature est capable d'explorer ce qu'on appelle souvent l'*ineffable*. Le roman fournit un autre moyen de savoir, différent de l'histoire ou de la science par exemple. Il y a une connaissance particulière que seule la littérature peut fournir.

Comme le dit Barthes, « le savoir qu'elle mobilise n'est jamais ni entier ni dernier ; la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose ; ou mieux :

¹ Milan Kundera, *Le rideau* (Paris: Gallimard, 2005), 50.

² Donald Barthelme, *Not-Knowing: the essays and interviews* (Berkeley: Counterpoint, 1997), 23.

³ Milan Kundera, *L'art du roman* (Paris: Gallimard, 1986), 45.

qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes⁴ ». La littérature offre un savoir sur notre existence, notre comportement humain, car c'est surtout la façon dont nous nous représentons nous-mêmes et la façon dont nous représentons les autres à travers nos récits, qui montrent nos valeurs et nos croyances. Elle « fait tourner les savoirs⁵ » ; c'est aussi qu'elle nous oblige à mettre en question ces savoirs. Si les scientifiques nous donnent la connaissance à l'état brut, les sciences humaines nous donnent les outils de la critique de cette connaissance⁶. Le genre de savoir, que les sciences humaines procurent, est une certitude provisoire et un doute infini⁷. Le savoir fourni par la littérature est donc toujours hypothétique, jamais certain ni totalisant.

Kundera explique comment le rapport entre le roman (après Balzac) et l'histoire s'opère: « il y a d'un côté le roman qui examine la dimension historique de l'existence humaine, il y a de l'autre côté le roman qui est l'illustration d'une situation historique, la description d'une société à un moment donné, une historiographie romancée⁸. » Le roman, selon lui, n'a jamais été préoccupé par la réalité, mais plutôt par l'existence de l'homme : « Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. [...] et nous font ainsi voir ce que nous sommes, de quoi nous sommes capables⁹. » Au-dessus de toutes les autres disciplines, la littérature est en mesure d'explorer les complexités de notre réalité et l'existence humaine qui défie la logique mathématique ou l'approche scientifique.

La littérature peut fournir une partie différente du savoir, parce que certaines des dimensions de notre existence et de notre réalité sont hors de portée des sciences naturelles, en raison de contraintes comme les preuves empiriques. En outre, contrairement à la loi, à l'histoire ou à la langue encore utilisée comme un outil au service d'une structure externe (la construction juridique ou les archives, par exemple), la littérature n'est au service de rien d'autre que de la langue. Se libérant de notions telles que l'exactitude ou la vérité, le roman est le mieux placé pour réaliser les possibilités génératrices de la langue.

De même, l'histoire ne peut aborder une partie de notre passé parce que le travail historique vise à représenter des événements que l'on croit avoir eu lieu dans ce passé. La littérature nous présente le passé probable, un passé possible. Mais de plus, comme l'histoire se construit sur des traces incohérentes et dispersées, c'est la fiction ou l'imaginaire qui nous aide à combler les lacunes.

L'histoire a obligé la représentation littéraire à changer, et la littérature peut un jour juger ou même changer l'histoire. Le roman ne porte pas de jugement ni n'impose de morale, car, « la

⁴ Roland Barthes, *Leçon*. Paris: Seuil, 1978, p.18–19.

⁵ *Ibid.*

⁶ Michael Wood, *Literature and the Taste of Knowledge* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 53.

⁷ *Ibid.*

⁸ Milan Kundera, *L'art du roman* (Paris: Gallimard, 1986), 54.

⁹ *Ibid.*, 57-58.

connaissance est la seule morale du roman¹⁰. » Si l'histoire comme vérité absolue est remise en question, alors pourquoi ne pas commencer à remettre en question le côté « artificiel » de la fiction ? Pourquoi la fiction ne peut-elle pas être un récit qui nous fournit du savoir sur le passé ?

Les discours sur le (même) réel

L'homme est un animal narratif, il apprend par le récit, il tire ses mœurs et valeurs des récits. Puisque, selon Lacan, « l'enfant naît au langage (*Lacan*) »¹¹ à savoir le langage de l'autre et que l'inconscient est « structuré comme un langage (*Lacan*) »¹² c'est peut être le récit qui est le plus apte à gérer les complexités de la vie. Les récits nous aident à visualiser l'information, à la transformer en connaissances durables gravées dans nos mémoires. C'est le récit qui transforme l'information en savoir.

Les récits nous aident à traiter les complexités, à leur donner corps pour qu'on puisse les organiser et les comprendre. Le récit a, de plus, une mémoire plus lointaine que, par exemple, les nouvelles ou les discours contemporains qui écrivent l'histoire du présent. Ainsi la littérature fait peur, parce que ce qu'elle nous enseigne est durable.

Les récits nous aident non seulement à acquérir des connaissances, mais à les enregistrer et à s'en souvenir. C'est peut-être encore plus important aujourd'hui, à notre époque de surinformation. Comme les curateurs de presse modernes le font aujourd'hui, ce qui est le plus important est la capacité à raconter une histoire à partir de nouvelles fragmentées abondantes mais souvent sans contenu.

Comme l'écrivaine afro-américaine Toni Morrison le dit : « les gens recherchent les récits ... c'est la façon dont ils apprennent des choses. C'est la façon dont les êtres humains organisent leur savoir humain, des contes, des mythes. Rien que des récits¹³. » L'attachement de Morrison aux récits est en ligne avec le retour au romanesque qui caractérise la fiction écrite par les minorités¹⁴.

Dans les comptines pour enfants ou les livres sacrés de nos religions, dans la mythologie grecque, la Bible, le Coran, chaque valeur morale ou connaissance que nous apprenons découle du récit. Selon le philosophe-historien Paul Ricœur, nous comprenons le monde et le temps humain grâce à une approche narrative. Le récit est l'interface par laquelle nous comprenons le monde.

Que ce soit dans le discours historique ou littéraire, le récit nous aide à « prendre

¹⁰ *Ibid.*, 16.

¹¹ Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris : Editions du Seuil, 1966), 319.

¹² *Ibid.*, 868.

¹³ Jay Clayton, "The narrative turn in recent minority fiction," *American Literary History* (1990): 377. C'est nous qui traduisons.

¹⁴ *Ibid.*

ensemble » les événements du passé et à en faire un objet cohérent¹⁵. Les occurrences historiques sont sélectionnées et organisées temporellement en début, milieu et fin, comme dans un texte littéraire¹⁶. Notre compréhension du monde passe par le récit.

Néanmoins, Aristote a remarqué qu'il y a bien une différence entre le discours historique et le discours littéraire. Le vraisemblable dans les arts selon lui est ce qui « aurait pu avoir lieu¹⁷ ». Parce que la littérature parle de ce qui aurait pu avoir lieu, elle peut parler de thèmes universels¹⁸. Selon Ricoeur, l'histoire nous raconte ce qu'on croit « avoir été » tandis que la littérature nous raconte ce « qui était une fois », c'est-à-dire les possibilités historiques¹⁹. Cependant, ces possibilités s'agissent également de ce qui *probablement* a eu lieu : la fiction ne peut-elle pas nous dire ce que bon nombre de ceux qui ont disparu n'ont pas vécu pour le dire ?

Le texte historique et celui de fiction se rejoignent par la narrativité. Selon Ricoeur, chacun de ces textes utilise des conventions similaires afin de pouvoir *figurer* le temps du passé dans le récit : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif²⁰ ». Bien que les deux récits ne partagent pas la même intention²¹, la plupart des méthodes impliquées dans la tentative historique se retrouvent dans le récit fictif comme nous allons le voir bientôt. Ricoeur insiste sur l'« entrecroisement de l'histoire et de la fiction²² », parce que les deux types de discours partagent le processus de configuration et de refiguration du temps passé dans le présent.

Sans remettre en cause la factualité des événements historiques en eux-mêmes, Ricoeur montre simplement qu'il n'existe pas de représentation innocente, parce que les événements sont toujours « configurés » dans un récit et donc manipulés par la langue et le discours²³. Les textes historiques et fictifs sont tous les deux des récits, car c'est le récit qui permet de configurer « un monde temporel », une expérience réelle du temps humain : « le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle²⁴ ». C'est alors le récit qui aide à transformer les Temps avec un T majuscule en tenant compte de leur subjectivité humaine.

Comme Ricoeur, Louis Mink, Paul Veyne et Hayden White ont souligné l'importance de la narrativité dans le travail historique²⁵. Veyne qualifie l'histoire d'un « vrai roman » parce qu'elle partage certaines conventions avec la fiction, à savoir la sélection, l'organisation ainsi que la

¹⁵ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 10-12.

¹⁶ Lars Eckstein, *Re-Membering the Black Atlantic, On the Poetics and Politics of Literary Memory* (Amsterdam: Rodopi, 2006), 17-18.

¹⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3: Le temps raconté* (Paris: Seuil, 1985), 347.

¹⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988), 106.

¹⁹ Voir Ricoeur, *Temps et récit 3*, 329-348.

²⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit 1: L'intrigue et le récit historique* (Paris: Seuil, 1983), 105.

²¹ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 52.

²² *Ibid.*, 329.

²³ *Ibid.*, 18.

²⁴ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 17.

²⁵ Samia Mehrez, *Egyptian writers between history and fiction* (Cairo: American University in Cairo Press, 1994), 1.

simulation temporelle, les anecdotes et la mise en intrigue²⁶. Selon Louis Mink, les événements du passé ne prennent vraiment sens que dans leur rapport à l'ensemble d'*interrelations narratives*²⁷.

De même, le critique marxiste Frédéric Jameson souligne l'importance de la mise en intrigue et de la narrativité dans la compréhension historique, quand il insiste que « l'Histoire n'est accessible qu'à travers les récits²⁸. » Hayden White prétend, également, que l'historien donne le sens au passé et arrange les événements dans l'ordre logique. Hayden White met en cause les méthodes positivistes et naïves de l'historiographie passée, ainsi que les valeurs qui assument la transparence empirique²⁹. Il étudie, entre autres, la notion de la mise en intrigue dans le récit historique grâce à laquelle un historien donne un sens aux événements du passé³⁰.

Michel de Certeau lui aussi affirme que « toute recherche historiographique s'articule sur un lieu de production socio-économique, politique, et culturel³¹. » Alors, toute recherche est manipulée d'une certaine façon, influencée par le contexte d'où elle se lance dans le présent.

Une intrigue, que ce soit dans le roman traditionnel ou le texte historique, est une « représentation totalisante » qui rassemble des événements dispersés en une histoire monolithique et cohérente³². En outre, l'historien ne donne pas à chaque événement le statut de fait, seuls quelques uns sont sélectionnés, répétés dans les discours, et donc embaumés comme tels³³. La question nous amène donc directement à la question du pouvoir : à qui sert le choix de la représentation d'un événement dans un discours historique ? Qui est le « nous » qui parle dans les discours historiques ? Quel rôle joue la langue dans la reconstruction du passé ?

Ces historiens (et philosophes), Paul Veyne, Michel de Certeau, Michel Foucault, Hayden White ainsi que Dominick La Capra, remettent en question les frontières qui traditionnellement séparent les deux modes de représentation de notre passé, à savoir le discours historique et le littéraire³⁴. En outre, ils montrent comment les deux domaines se sont mutuellement influencés³⁵. Selon Ricoeur « la fiction est quasi historique, tout autant que l'histoire est quasi fictive³⁶ ». Tout comme les écrits conscients de soi qui font partie de la littérature postmoderne, l'historiographie depuis les années 1960 prend en compte le fait que nos discours sur le passé sont toujours des

²⁶ Voir Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (Paris: Seuil, 1971)

²⁷ Voir Louis O. Mink, "Narrative form as a cognitive instrument," *The writing of history: Literary form and historical understanding* (1978): 129-149.

²⁸ Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 82.

²⁹ Karyn Ball, *Disciplining the Holocaust* (SUNY Press, 2008), 3.

³⁰ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London: Routledge, 1989), 67-68.

³¹ Michel De Certeau, *L'écriture de l'Histoire* (Paris: Gallimard, 1975), 65.

³² Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 68

³³ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 122.

³⁴ Mehrez, *Egyptian writers*, 1.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 344-345.

reconstructions et non pas des liens transparents et directs aux événements de ce passé.

Cependant, cela ne signifie pas que les événements du passé n'ont pas eu lieu, mais cela signifie que notre savoir sur ces événements est « transmis sémiotiquement (*semiotically transmitted*)³⁷ ». Alors que les événements se sont produits, la compréhension, que nous en avons, est le résultat de leur reconstruction et de leur *configuration* par nos récits collectifs. Tandis que les historiens font ressortir la narrativité et même la littéarité des discours historiques, comme par exemple Hayden White, ils soulignent aussi sur ce qui différencie leur travail de celui des écrivains littéraires, à savoir que les historiens ont en général la certitude que les événements se sont réellement produits dans le passé, tandis que les écrivains littéraires ne se sentent pas limités par cette contrainte.

Selon Ricoeur, les textes historiques et fictifs diffèrent non pas en ce qui concerne le pacte référentiel qu'ils partagent, dans la perception habituelle. Au contraire, le texte historique et le texte fictif partagent le même pacte référentiel, car tous les deux s'établissent sous la forme du « se figure que³⁸ ». Pour que ce *figure que* s'actualise, l'acte de lecture entre en jeu, donc « les visées référentielles respectives du récit historique et du récit de fiction³⁹ » s'entrecroisent dans la refiguration du passé à travers l'acte de lecture. La refiguration nous amène dans le domaine de la lecture, dans le troisième type de *mimesis*³ qui ne peut exister sans les deux premiers⁴⁰.

Pour Ricoeur, l'« affinité profonde »⁴¹ entre le texte historique et le texte fictif apparaît dans le « rapport circulaire » qui se réalise lors de l'acte de lecture, ou autrement dit, dans la refiguration du temps par le récit : « l'œuvre *conjointe* du récit historique et du récit de fiction⁴² ». Cette refiguration du temps qui s'opère tant dans le récit historique que dans le récit fictif « repose sur l'empiètement réciproque et l'échange de places, procédé de ce qu'il est convenu d'appeler le temps humain, où se conjuguent la représentation du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction⁴³ ». C'est par la fiction que l'histoire est en mesure de structurer le passé d'une manière qui fait sens, et c'est à travers l'histoire que la fiction s'ancre dans le temps, parce que les deux discours sont lus par le lecteur à travers une lentille narrative.

Tout comme l'écrivain du récit historique ou du récit fictif configure le temps par le récit, en ordonnant le monde grâce à l'imagination, le lecteur du texte historique et du texte de fiction le reconfigure à travers sa propre imagination. Il ne les « prend ensemble » que grâce à ce que

³⁷ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 122.

³⁸ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 330-331.

³⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction* (Paris: Seuil, 1984), 298.

⁴⁰ Ricoeur décrit trois types de *mimesis*, à savoir *mimesis*1 qui désigne la préfiguration de ce texte, c'est-à-dire l'idée de ce qu'un récit est supposé être. *Mimesis*2 tourne autour de la configuration ou la mise en intrigue par lequel l'écrivain réaffecte les événements du passé dans une séquence logique qui explique les rapports entre eux. Le troisième type, *mimesis*3, est dédié à la refiguration, qui se réfère à l'acte de lecture grâce auquel le lecteur donne un sens au récit. (Voir Ricoeur, *Temps et récit 1*).

⁴¹ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 347.

⁴² Ricoeur, *Temps et récit 1*, 169.

⁴³ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 347-348.

Ricoeur appelle une « compréhension narrative⁴⁴ ». La référentialité est donc réalisée par le lecteur, au point où le « monde du texte » rencontre son complément, à savoir « le monde de vie du lecteur⁴⁵ ». Le monde du lecteur est complémentaire au monde du texte, et c'est dans l'entrecroisement de ces deux mondes, « l'espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur⁴⁶ », que la signification ou la référentialité se produit.

Dans cet espace de confrontation, les idéologies, les valeurs et les inclinations subjectives de l'auteur, qui ont abouti à une certaine configuration du temps dans le récit, dialoguent avec leurs homologues dans la vie du lecteur, dont la propre idéologie et les valeurs sauront le conduire à une certaine refiguration du temps du récit et à porter un jugement sur le récit qu'il lit. Le passé, l'histoire, ne sont entendus que par le présent, c'est-à-dire dans l'acte de lecture, ancré dans le contexte épistémologique et historique du lecteur.

Le récit historique imagine les événements qui ont effectivement eu lieu, tandis que le récit de fiction *historicise* les événements qui auraient pu se produire. Ni le texte historique ni le texte de fiction ne porte une vérité référentielle absolue qui s'attache au monde réel ou naturel. Le passé est insaisissable, on peut seulement le prédire ou l'imaginer.

Les deux types de texte ne visent pas la référentialité, mais plutôt la capacité de représenter une certaine vérité sur l'homme et une explication de ses actes pour le lecteur. Finalement, c'est le lecteur, à travers la refiguration du texte, qui actualise le texte et établit sa propre vérité référentielle subjective ou compréhension du monde rendue possible par le texte. L'acte de lecture reconfigure le passé dans un récit, il donne un sens aux événements, car il parachève l'acte de langage : « Suivre une histoire, c'est actualiser en lecture [...] c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue⁴⁷ ». Sans l'acte de lecture, le cercle herméneutique est incomplet, et la signification ou la référentialité devient impossible.

Ce qui distingue le texte historique de la fiction, est donc une différence non pas de référentialité mais d'*intentionnalité*. Le récit historique est régi par une « intentionnalité historique [qui] vise des événements qui ont effectivement eu lieu⁴⁸ ». Cette intentionnalité historique porte au récit historique la « note réaliste » qui selon Ricoeur, « n'égalera jamais aucune littéraire, fût-elle à prétention "réaliste"⁴⁹ ». L'histoire se réfère à un passé qui « a eu lieu », même s'il est « absent [...] à la perception présente⁵⁰ ». Le récit de fiction, cependant, est régi par le possible, en présentant les « potentialités non effectuées du passé historique⁵¹ ». Tandis que le

⁴⁴ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 169.

⁴⁵ Ricoeur, *Temps et récit 2*, 298.

⁴⁶ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 15.

⁴⁷ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 146.

⁴⁸ *Ibid.*, p.154.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 347.

récit historique « prend soin du passé effectif », le récit fictif « se charge du possible⁵² ». Alors que la fiction se libère de « la contrainte extérieure de la preuve documentaire », comme le texte historique, elle est cependant contrainte par le vraisemblable car, « la fiction [e]st [...] Intérieurement liée par le service du quasi-passé⁵³ ». La fiction, quelle soit innovante ou non conventionnelle, est toujours engagée à proposer un passé possible, qui *aurait pu* avoir lieu.

Le rapport entre le texte historique et fictif est caractérisé par une « concrétisation mutuelle », car « l'histoire se sert de quelque façon de la fiction pour refigurer le temps, et d'autre part, la fiction se sert de l'histoire dans le même dessein⁵⁴ ». Le texte historique et le texte fictif opèrent les « mêmes opérations configurantes⁵⁵ », grâce auxquelles les événements du passé sont mis en intrigue dans un effort de « prendre ensemble » le récit et intègrent dans une histoire cohérente et totalisante⁵⁶. Comme *l'assimilation prédicative*⁵⁷, de la métaphore par laquelle l'intrigue sert aussi d'une assimilation qui rend proches les événements autrement éloignés⁵⁸.

Les récits d'Histoire et de fiction sont donc complémentaires, deux parties intrinsèquement liées et se renforcent mutuellement quand ils essaient d'expliquer les actions humaines. « On peut lire un livre d'histoire comme un roman⁵⁹ » dont « l'histoire imite dans son écriture les types de mise en intrigues reçus de la tradition littéraire⁶⁰ ». En même temps, « en tant que quasi historique la fiction donne au passé cette vivacité d'évocation qui fait d'un grand livre d'histoire un chef-d'œuvre littéraire⁶¹ ». Ni le texte historique, ni la fiction n'ont de liens transparents avec le passé, mais ce sont des reconstructions imaginées de ce passé, tous deux produisant des textes qui expliquent les événements *comme si* ils avaient eu lieu. Dans le récit historique, les événements concrets et les civilisations se comportent *comme si* ils étaient des événements d'intrigue ou des personnages fictifs, tandis que les personnages et les événements du récit de fiction se comportent *comme s'ils* étaient des vrais gens et des vrais événements du passé.

Dans ces documents historiques, les événements historiques, les personnalités historiques, les nations, les rois et les empereurs s'assument des rôles fictifs, servant de ce que Ricoeur appelle des *quasi-personnages, quasi-intrigues, quasi-événements* qui sont compris par le lecteur à travers la lentille narrative⁶². Les décisions de ces nations et les raisons, pour lesquelles les événements ont eu lieu, sont expliquées comme s'ils regardaient des personnages et des séquences de l'intrigue d'un récit.

⁵² *Ibid.*, 345.

⁵³ *Ibid.*, 347.

⁵⁴ *Ibid.*, 331.

⁵⁵ Ricoeur, *Temps et récit 2*, 12.

⁵⁶ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 11-12.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 337.

⁶⁰ *Ibid.*, 337.

⁶¹ *Ibid.*, 345.

⁶² Voir Ricoeur, *Temps et récit 1*, 247-320.

Lire un texte historique est similaire à la lecture d'une fiction, dans le sens que le lecteur comprend le passé en tant qu'événements dans une histoire et le juge comme une intrigue narrative, tragique, héroïque, comique, ironique comme il le fait pour le texte de fiction. C'est le récit qui nous permet de ressentir l'histoire. C'est la fiction ou l'imagination qui nous permet de la comprendre.

Tandis que l'histoire présente le passé comme ce qui s'est probablement réellement passé, la fiction présente un passé possible, les « potentialités non effectuées du passé historique⁶³ » ou dit autrement, ce qui « aurait pu avoir lieu⁶⁴ ». La fiction se rapproche de l'histoire en ce sens qu'elle raconte les événements comme s'ils s'étaient véritablement passés.

Tandis que la « fictionnalisation de l'histoire⁶⁵ » se reflète dans les quasi-intrigue, quasi-personnage, et quasi-événement du récit historique, « l'historicisation de la fiction⁶⁶ » s'effectue à travers ce que Ricoeur désigne comme le quasi-historique (« le récit de fiction est quasi-historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur : c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire⁶⁷ ») et le quasi-passé (« le quasi-passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif⁶⁸ »). Ricoeur fait référence à la formulation bien connue qui ouvre souvent le récit fictif, « Il était une fois », qui est exemplaire de la façon dont est assumée la perspective « comme si cela s'était passé » vis-à-vis des personnages et des événements des romans. Le « comme si passée » permet au texte fictif de maintenir sa dimension historique, car l'univers fictif du roman se comprend dans le temps historique.

L'histoire ne vise pas simplement à être « une liste de faits sans liens entre eux », mais à « établir des connexions entre les faits »⁶⁹. Afin d'établir ces connexions, l'historien doit recomposer le temps, en configurant les traces du passé dans une narration qui remplit les lacunes avec des « connexions » fictionnelles.

L'historien ne s'interdit pas alors de 'dépeindre' une situation, de 'rendre' un cours de pensée, et de donner à celui-ci la 'vivacité' d'un discours intérieur" [...] Nous sommes entrés dans l'aire de l'illusion qui, au sens précis du terme, confond le "voir-comme" avec un « croire-voir ». Ici, le « tenir-pour-vrai » qui définit la croyance, succombe à l'hallucination de présence⁷⁰.

En décrivant les événements du passé, l'historien doit inévitablement les expliquer, car Ricoeur nous dit « décrire et expliquer ne se distinguent pas [...] Expliquer pourquoi quelque chose est

⁶³ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 347.

⁶⁴ *Ibid.*, 347.

⁶⁵ *Ibid.*, 331-342.

⁶⁶ *Ibid.*, 342.

⁶⁷ *Ibid.*, 345.

⁶⁸ *Ibid.*, 347.

⁶⁹ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 264.

⁷⁰ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 338.

arrivé et décrire ce qui est arrivé coïncident⁷¹ ». En lisant les « archives », nous devons reconnaître la médiation de l'historien dans la construction de l'histoire.

La prétention scientifique du travail historique suggère que l'historien s'approche davantage de la position d'un juge que de celle d'un scientifique parce que son travail implique toujours la description, donc l'explication et le jugement : « l'historien est dans la situation du juge : il est mis dans une situation réelle ou potentielle de contestation et tente de prouver que telle explication vaut mieux que telle autre⁷² ». Pour Ricoeur la question de la subjectivité et de l'objectivité du texte historique n'est pas pertinente. Un historien objectif, cela n'existe pas, par le simple fait que l'historien relit le passé à travers le prisme du présent, comme « [le passé] ne peut être atteint que dans le présent⁷³ ». Ce décalage temporel et rétrospectif, avec « le passé vécu par les hommes d'autrefois » éloigné de l'« historien aujourd'hui »⁷⁴, fait de chaque texte historique une œuvre de fiction.

Pour Ricoeur, les archives historiques, le passé, restent dans ce qu'il appelle les *traces*, les témoignages, les documents, les comptes-rendus d'individus spécifiques, les fossiles discursifs du passé qui sont excavés, configurés et reconfigurés par l'historien : « en histoire les événements tirent leur statut proprement historique d'avoir été initialement inclus dans une chronique officielle, un témoignage oculaire, ou un récit basé sur des souvenirs personnels⁷⁵ ». Ces traces – des archives dites « officielles » - ont été initialement écrits par un individu, d'un point de vue subjectif, rendant ainsi la question de l'objectivité entièrement inappropriée.

L'historien n'est jamais en mesure de « ré-actualiser » le passé, il peut seulement arriver à une « réeffectuation du passé dans le présent⁷⁶. » Il le fait à travers l'imagination, intermédiaire de la fiction. L'histoire n'est pas porteuse d'une vérité absolue et totale, mais d'une réeffectuation d'un passé faite à partir des traces, les traces qui deviennent documents pour l'historien.

C'est grâce à ces traces que l'historien cherche à *réeffectuer* le passé, en les reconfigurant dans un récit qui fait sens et fait « prendre ensemble ». Parce que l'histoire est établie sur les « traces » du passé vu à travers le présent, toutes les œuvres de l'histoire sont essentiellement fictives : « la trace que culmine le caractère imaginaire des connecteurs qui marquent l'instauration du temps historique⁷⁷ ». Par conséquent, les sources d'« archives » disponibles pour l'historien sont intrinsèquement biaisées, mettant en cause toute objectivité ou le « statut documentaire⁷⁸ » du document historique.

⁷¹ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 264.

⁷² *Ibid.*, 311.

⁷³ *Ibid.*, 154.

⁷⁴ Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique* (Paris: Seuil, 1954, rééd., "Points Histoire", 1975), p.35.

⁷⁵ Ricoeur, *Temps et récit 1*, 202.

⁷⁶ Ricoeur, *Temps et récit 3*, 256.

⁷⁷ *Ibid.*, 335.

⁷⁸ *Ibid.*, 401.

Métafiction historiographique (*Historiographic metafiction*)

L'historien sélectionne, organise et met en intrigue les événements afin de raconter une certaine réalité. Par conséquent, l'écrit Hayden White, « [t]oute représentation du passé a des implications idéologiques précises⁷⁹ ». L'objectif pour l'historien contemporain ne serait donc pas de déterminer si un tel événement est vrai ou faux, mais plutôt de se concentrer sur la manière dont les différentes cultures donnent un sens à ces événements, afin de donner crédit à certaines perspectives actuelles ou futures⁸⁰.

Linda Hutcheon remarque que le tournant narratif dans l'historiographie a déplacé l'attention sur les événements vers le *sens* que ces événements produisent sur des personnes différentes⁸¹. Il s'agit donc du passage de *la validation à la signification*⁸². En conséquence, notre point de vue sur l'historiographie est devenu pluraliste et trouble, car il se compose de plusieurs versions ou constructions sur le même passé, chaque version étant faite par un groupe différent dans un contexte aussi différent⁸³. Au lieu de se concentrer sur les événements, on se concentre sur la façon dont on *lit* ou comprend ces événements.

En montrant la façon dont nous représentons la réalité, le texte invite à méditer sur le comment et le pourquoi de notre représentation de la réalité. Comme Hutcheon l'écrit dans sa *A Poetics of Postmodernism*, « la leçon de l'art postmoderne est que nous ne devons pas limiter nos investigations à quelques lecteurs et textes, le processus de production, non plus, ne peut être ignoré⁸⁴. » En se concentrant sur la façon d'écrire, la métafiction historiographique par définition met l'accent sur « la situation énonciative » dans laquelle le texte, le producteur, le récepteur, le contexte historique et social tous « travaillent ensemble » pour délivrer et actualiser le sens⁸⁵. La signification devient un projet commun quoique problématique⁸⁶.

Au lieu de se concentrer sur le quoi, cette méditation réflexive produit une sorte de méta-connaissance durable, car elle montre les idéologies et les valeurs qui manipulent nos façons de penser, nos méthodologies inhérentes à tout type de discours, que ce soit le traditionnel du roman ou le discours historique.

La *métafiction historiographique* est le terme qu'Hutcheon utilise pour faire référence à « ces romans bien connus et populaires qui sont à la fois intensément autoréflexifs et, paradoxalement, prétendent décrire des événements historiques et des personnages⁸⁷ ». La

⁷⁹ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978, p.69. C'est nous qui traduisons.

⁸⁰ Hayden White, "Historical pluralism," *Critical Inquiry* (1986): 487. C'est nous qui traduisons.

⁸¹ Voir Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 87-101.

⁸² *Ibid.*, 96.

⁸³ *Ibid.*, 96.

⁸⁴ *Ibid.*, 80. C'est nous qui traduisons.

⁸⁵ *Ibid.*, 80-81, 115.

⁸⁶ *Ibid.*, 115.

⁸⁷ *Ibid.*, 5. C'est nous qui traduisons.

métafiction historiographique, qu'Hutcheon nomme également « le passe-temps du temps passé⁸⁸ », emprunte, comme son nom l'indique, à la fois au tournant historiographique dans l'écriture de l'histoire et au tournant métafictionnel ou référentiel dans l'écriture littéraire. Ce tournant référentiel dans les deux disciplines reflète la prise de conscience de spécialistes dans ces deux domaines, que :

Le passé est déjà sémiotique ou codé. Il est déjà inscrit dans le discours et donc toujours interprété à priori (ne serait-ce que par le choix de ce qui est enregistré et son insertion dans une narration). [...] La signification et la forme ne sont pas dans les événements, mais dans les systèmes qui rendent ces « événements » passés devant le présent historique » des faits. [...] Si les événements ne se produisent pas dans le passé réel empirique, nous nommons et définissons ces événements comme des faits historiques par la sélection et le positionnement du récit. Plus fondamentalement, nous ne connaissons que les événements passés à travers leur inscription discursive, à travers leurs traces dans le présent⁸⁹.

La malléabilité du passé lu à travers le prisme du présent, est encore facilitée parce que nous y accédons sous la forme d'archives fragmentées, d'artefacts, ce que Ricœur appelle les traces du passé. Ces traces, ces documents, archives et discours, sont les seuls liens avec notre passé.

Pour affirmer ce point de vue, les textes postmodernes – dont les métafictions historiographiques font parties – insèrent souvent des discours historiques au sein de leurs textes littéraires. Selon Hutcheon, l'insertion de ces discours est destinée à interrompre l'illusion du vraisemblable et à les réintroduire sous le signe de la fiction⁹⁰. Quand on travaille sur l'histoire du présent ou l'histoire immédiate, il convient de démythifier ces mythes du temps présent, à savoir l'« imaginaire social puissamment relayé par les médias », qui ont « au moins autant de prégnance que les mythes des sociétés archaïques⁹¹ ». Notre passé et notre histoire, ne sont donc ni réels ni tangibles ni fixes, mais mis à notre disposition par le discours. Ces discours ne sont ni objectifs ni absolus, mais incomplets, construits à partir de fragments.

Réunies par la narrativité, il n'est pas surprenant que l'histoire et la fiction aient de nouveau donné naissance à un enfant *ensemble*, comme c'était le cas avant avec le roman historique. La métafiction historiographique, homologue autoréférentiel du roman historique, met en cause toutes les idées reçues que ses ancêtres réalistes ont pris pour acquis, telles que la transparence du langage, le représentationnalisme et la mimesis, le sujet unitaire et l'accès sans intermédiaire aux référents historiques du passé⁹². À la fin cette métafiction historiographique vise à montrer, que, en même temps que la fiction est « conditionnée par l'histoire », l'histoire est « discursivement structurée »⁹³. Tandis que le roman historique a pris certaines choses pour acquis, la métafiction historiographique est sceptique du passé, qui n'est disponible pour nous que par les textes, les

⁸⁸ *Ibid.*, 105.

⁸⁹ *Ibid.*, 96-97. C'est nous qui traduisons.

⁹⁰ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 88.

⁹¹ François Bedarida, *Histoire, critique et responsabilité* (Editions Complexe, 2003), 235.

⁹² Brian Michale, "Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives", *Diacritics*, Vol. 22, No. 1, 19-20.

⁹³ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 120.

discours et le langage.

S'appuyant sur le *tournant réflexif* dans les deux domaines épistémologiques ou discursifs qui constituent notre savoir sur le passé, à savoir l'Histoire et la littérature, domaines sur lesquels le roman historique repose, la métafiction historiographique décrit le genre postmoderne et réflexif du roman historique. Ce genre montre bien le rapport intrinsèque entre le discours historique et le discours littéraires. Il montre aussi que notre accès au passé n'est jamais direct, qu'on doit passer toujours par l'intermédiaire narratif.

A côté de la littérature, l'histoire est l'autre domaine pertinent à partir duquel nous tirons notre connaissance du passé. Tandis que l'histoire est totalisante, effaçant souvent la version qui n'entre pas dans son récit universel, la littérature est essentiellement démocratique permettant aux autres de prendre la plume pour raconter leur version de la réalité. Pour ceux qui ont été systématiquement réduits au silence, rendus anonymes ou exotiques, la littérature offre une large plateforme à la contreviolence pour renverser les représentations malheureuses du discours dominant. La décentralisation de la langue et les systèmes de pensée de la société moderne ont déplacé l'attention vers les marges, c'est-à-dire les gens dont la position est excentrique à la culture dominante⁹⁴. Ces écrivains de littérature, tout en innovant et étant parfois en marge de la culture dominante, ont néanmoins fait entrer leurs canons littéraires respectifs. Ils ont aussi utilisé la littérature pour revisiter et re-imaginer le passé.

⁹⁴ *Ibid.*, 57-73.

Références

- Ball, Karyn. *Disciplining the Holocaust*. SUNY Press, 2008.
- Barthelme, Donald. *Not-Knowing: the essays and interviews*. Berkeley: Counterpoint, 1997.
- Barthes, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.
- Bedarida, François. *Histoire, critique et responsabilité*. Bruxelles: Editions Complexe, 2003.
- Clayton, Jay. "The narrative turn in recent minority fiction." *American Literary History* (1990): 375-393.
- De Certeau, Michel. *L'écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- Eckstein, Lars. *Re-Membering the Black Atlantic, On the Poetics and Politics of Literary Memory*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- Kundera, Milan. *Le rideau*. Paris: Gallimard, 2005.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966.
- Marrou, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Paris: Seuil, 1954, rééd., "Points Histoire", 1975.
- Mehrez, Samia. *Egyptian writers between history and fiction*. Cairo: American University in Cairo Press, 1994.
- Michale, Brian. "Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives", *Diacritics* Vol. 22, No. 1 (Spring 1992): 17-33.
- Mink, Louis O. "Narrative form as a cognitive instrument." *The writing of history: Literary form and historical understanding* (1978): 129-49.

- Ricoeur, Paul. *Temps et récit 1: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit 3: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971.
- White, Hayden. "Historical pluralism." *Critical Inquiry* (1986): 480-493.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- Wood, Michael. *Literature and the Taste of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.