

## Histoire et littérature : plaider pour « la main du potier sur le vase d'argile »

Marie Blaise

Volume 53, numéro 3, 2017

Histoire et littérature. La littérature démoralise-t-elle l'histoire ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1042288ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1042288ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blaise, M. (2017). Histoire et littérature : plaider pour « la main du potier sur le vase d'argile ». *Études françaises*, 53(3), 127–151.  
<https://doi.org/10.7202/1042288ar>

Résumé de l'article

Les relations complexes, ombrageuses, entre littérature et histoire semblent trouver aujourd'hui de nouvelles perspectives, apaisées, dans le désir revendiqué des historiens d'utiliser une belle langue, d'autoriser des modèles pluriels de récit ou d'assumer une position subjective. L'engouement pour les « écritures du réel » semble lever une autre barrière, d'autant que les historiens s'intéressent désormais aux anonymes, aux victimes, au fait divers même. Mais valoriser les textes de témoignage parce qu'ils seraient une « littérature de non-écrivains » ou insister sur la dangerosité morale de textes, comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, qui racontent l'histoire du point de vue des bourreaux, n'est-ce pas au fond, reprendre la vieille querelle au point même où elle s'alimente depuis que l'histoire s'est constituée comme discipline contre la littérature : la crainte de « l'esthétisation » des processus historiques n'est-elle pas le grand délit du procès en démoralisation que l'histoire fait à la littérature ? Loin de contester cette « démoralisation », l'article revient sur le « siècle de l'histoire » pour tenter d'en mesurer la valeur et peut être la fonction ; pour, autrement dit, tenter de comprendre ce que la littérature fait à l'histoire.

# Histoire et littérature : plaider pour « la main du potier sur le vase d'argile »

MARIE BLAISE

Le Professeur avoua qu'il était maintenant dérouté en fait d'histoire.

— « Elle change tous les jours. On conteste les rois de Rome et les voyages de Pythagore ! On attaque Bélisaire, Guillaume Tell, et jusqu'au Cid, devenu, grâce aux dernières découvertes, un simple bandit. C'est à souhaiter qu'on ne fasse plus de découvertes, et même l'Institut devrait établir une sorte de canon, prescrivant ce qu'il faut croire<sup>1</sup> ! »

Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*

À la différence de l'information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement ; il l'incorpore à la vie même de celui qui raconte pour le transmettre comme sa propre expérience à ceux qui écoutent. Ainsi le conteur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile<sup>2</sup>.

Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens »

Notre idée de littérature, celle d'un corpus de textes répondant à une visée esthétique, est récente puisqu'elle date du Romantisme. Les textes appartenant à des moments historiques où le terme même d'esthétique n'existait pas, comme l'Antiquité ou le Moyen Âge, ont été versés dans la catégorie du « littéraire » *a posteriori*. Dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle encore, avoir de la littérature, ou avoir des lettres, signifiait tout simplement être cultivé. Les « Belles Lettres »

1. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (éd. Jacques Suffel), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1966 [1881], p. 147.

2. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, trad. fr. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 335.

étaient l'ensemble des ouvrages de l'esprit, et recouvraient toutes les disciplines actuelles, y compris les sciences. Dans la convenance morale propre au « Grand siècle », elles sont devenues « Humanités » parce que, porteuses de lumière, leur fréquentation *humanisait*. Le sens moderne du terme « littérature » s'est généralisé au début du XIX<sup>e</sup> siècle seulement. En 1800, lorsque Germaine de Staël écrit *De la littérature*, l'usage du mot recouvre encore la morale, la philologie, les études d'érudition, l'histoire...

On sait comment les sciences humaines vont se développer, durant le XIX<sup>e</sup> siècle, contre la littérature en s'appropriant un objet, un lexique, des procédés de validation de la preuve empruntés aux sciences. L'histoire est la première d'entre elles ; le processus est long et les arguments toujours les mêmes : pour que l'historien soit un scientifique, il faut qu'il se distingue des « littérateurs ». Ainsi Gabriel Monod écrivait en 1876, dans le tome 1 de la *Revue historique* :

[Les historiens français] sont d'ordinaire, même les plus érudits, des littérateurs avant d'être des savants. La preuve en est qu'on ne les voit pas reprendre ou remanier leurs ouvrages pour les mettre au courant des progrès de la science. Ils les rééditent à vingt ans de distance sans y rien changer (voyez Michelet, Guizot, Augustin Thierry lui-même). Ce qui leur importe dans leurs écrits, c'est moins les faits eux-mêmes que la forme qu'ils leur ont donnée<sup>3</sup>.

La visée esthétique de la littérature est systématiquement opposée à la visée scientifique de l'histoire – le signe de cette opposition irréductible résidant dans la forme adoptée par les faux historiens, qui leur importe plus que le contenu de leurs livres puisqu'ils ne les reprennent pas, considérant sans doute, comme les « littérateurs », que leur travail est une œuvre et, qu'à ce titre, son originalité l'emporte sur les faits rapportés. Le divorce est prononcé. Comme l'écrit Ivan Jablonka :

L'adieu à la littérature a permis à l'histoire de conquérir son autonomie intellectuelle et institutionnelle. Et l'historien abandonne aux lettres tout ce dont il rougit désormais : l'engagement du moi, les défis de l'enquête, les incertitudes du savoir, les potentialités de la forme, l'émotion<sup>4</sup>.

3. Gabriel Monod, « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue historique*, t. 1, n<sup>o</sup> 1, janvier-juin 1876, p. 29-30.

4. Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XIX<sup>e</sup> siècle », 2014, p. 96.

Le regret qui perle dans ces phrases concerne, on le voit, ce qui a été « abandonné » par l'historien à la littérature au nom de la science, c'est-à-dire le formalisme et le recours aux modalités subjectives de l'expression. Ni la visée esthétique de la littérature ni sa finalité humaniste ou, comme le disait Chateaubriand, sa compétence à traiter « le problème de l'homme » précisément à partir de ce qu'elle est, ne semblent intéresser l'historien. Si la tentation littéraire semble pour lui se limiter à l'exploitation de ses émotions et de ses hésitations, et à la maîtrise des virtualités de la belle langue, c'est que demeure au fond, toujours pertinente, une opposition majeure : ce que vise l'historien (à la différence du littéraire), c'est la *vérité*, qui légitime sa démarche de chercheur. Sa fonction est d'écrire le réel avec la plus grande exactitude et ainsi de le transmettre en l'altérant le moins possible. Pourquoi se priverait-il, pour réaliser cette noble ambition, des ressources de la littérature ? Au bout du compte, le romancier venant faire son marché dans les livres d'histoire, n'est-ce pas un juste retour des choses que l'historien lui prenne la recette de son succès, belle langue, recours à la fiction, à l'émotion<sup>5</sup> ? Il continuera donc à dire la vérité tout en utilisant les capacités d'intrigue de la littérature. La littérature, elle, pourra bien continuer à faire ce qu'elle fait, il n'est encore que rarement question, pour l'historien, de se demander ce qu'elle *lui* fait et ce qu'elle pourrait bien faire à l'histoire. Interrogé, Gabriel Monod aurait, sans aucun doute, conclu que la littérature allait démoraliser l'histoire ; Patrick Boucheron manifeste une autre crainte : « Aussi faudrait-il pouvoir dire ceci : la tentation littéraire de l'historien est un aveu de faiblesse<sup>6</sup>. » Hugo et Flaubert auraient, eux, dit tout autrement.

### Ce que fait la littérature à l'histoire

Lorsque la Révolution française a inscrit dans le réel de l'Occident une fracture encore inédite, tant dans les espoirs qu'elle a suscités que dans les bouleversements (y compris les massacres, et les guerres) qu'elle a provoqués, dire la vérité de l'histoire, c'est-à-dire renouer avec le vecteur de la perfectibilité de l'homme, a été l'exigence de la littérature.

5. Cf. aussi : « Concilier sciences sociales et création littéraire, c'est tenter d'écrire de manière plus libre, plus juste, plus originale, plus réflexive, non pour relâcher la scientificité de la recherche, mais au contraire pour la renforcer », *ibid.*, p. 8.

6. Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat : L'histoire saisie par la fiction*, n° 165, mai-août 2011, p. 55.

Germaine de Staël, Chateaubriand, Victor Hugo lui-même, ont témoigné de cette ambition. La question de la légitimité et de la valeur de l'autorité ne concerne pas que le politique, elle est portée partout et le paradoxe de l'autorité romantique, comment être à la fois *original* et unique, et le *représentant* de son siècle<sup>7</sup>, se retrouve en littérature et en histoire.

S'il ne fait pas de doute pour Hugo que le mouvement de l'histoire doit actualiser les enseignements du Christ dans la perfectibilité de l'homme, il faut un prophète, un voyant, pour les manifester dans le présent. Pris dans le devenir historique, prisonniers de la triple *anankè* des dogmes, des lois et des choses<sup>8</sup>, conditionnés par les mythes antérieurs, les hommes ont besoin d'un guide qui matérialise pour eux le sens du progrès, qui leur permette de *voir*. Deux faits sont essentiels à la philosophie de l'histoire que conçoit Victor Hugo : seul le génie a accès à la vérité de l'histoire ; en même temps que la perfectibilité et le progrès sont au fondement de toute morale.

On ne s'improvise pas « génie » cependant. D'un bout à l'autre du XIX<sup>e</sup> siècle, manifester son autorité (et donc sa capacité à être le représentant de l'histoire) a supposé un décentrement de l'identité dans l'expression d'une crise – désappropriation (pour Hugo), position de l'outre-tombe (Chateaubriand), de la dépossession (Nerval), de la destruction (Mallarmé), de l'altérité (Rimbaud) : le stéréotype du poète maudit en est la version la plus répandue... Cette fiction d'autorité, loin de la narratologie qui les sépare, a pour fonction de lier l'universa-

7. Le terme de « représentation » doit se comprendre en son sens fort, politique autant qu'esthétique, qui suppose une transformation de l'identité. Pour que le représentant parle ou agisse au nom du représenté, il faut que celui-ci s'efface, le laisse faire ; mais cet effacement du représenté a son pendant chez le représentant puisque, par la délégation qui lui est faite, le pouvoir de représentation de celui-ci dépasse sa seule personne (et ses intérêts) lorsqu'il devient le tenant lieu d'un autre ou des autres. C'est ainsi que la fiction d'autorité romantique prend vraiment son sens : le mouvement de l'histoire appelle des représentants, ils incarnent, littéralement, leur temps. C'est pourquoi ils peuvent gagner des batailles ou écrire des livres *véritables*. La forme même de l'œuvre suit ce processus d'incarnation dans l'histoire. C'est la thèse de la préface de *Cromwell* mais l'idée vient jusqu'à Hugo depuis le romantisme allemand en passant par Germaine de Staël. Si l'écrivain peut incarner le génie du Peuple ou de la Nation, c'est seulement pour autant que la littérature matérialise, dans sa forme même, la représentation plurielle du peuple : « La poésie, écrit Friedrich Schlegel, est un discours républicain ; un discours qui est à lui-même sa propre loi et sa propre fin, et dont toutes les parties sont des citoyens libres ayant le droit de se prononcer pour s'accorder », Friedrich Schlegel, « Fragments critiques » (65), dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 88.

8. Voir la préface des *Travailleurs de la mer* (1866).

lité du génie et la personne individuelle de l'auteur. C'est par une opération de ce type que, comme l'écrit Caroline Julliot<sup>9</sup>, «[Hugo] atteint cette impersonnalité du "on qui est dans les ténèbres" et, s'arrachant à la relativité des opinions et préjugés pour tendre à l'absolu, s'éloigne aussi de son vécu personnel». La fiction d'autorité est le garant du génie, comme elle est le garant de la genèse des formes du texte.

Le dernier roman de Hugo, *Quatrevingt-treize*, qui raconte les années terribles de la Terreur, superpose curieusement, et pour cette unique fois dans toute son œuvre, le moi personnel et le moi auctorial dans cette curieuse formule : « Cette guerre, mon père l'a faite, et j'en puis parler. » Écrit à Guernesey en 1872 et 1873 et paru en 1874, le roman est tout entier préoccupé de la Commune et de l'amnistie des Communards. Hugo, racontant la Terreur, cherche « comme une affirmation de progrès, un arrachement à ce phénomène de blocage de l'histoire et de retour du même », écrit Caroline Julliot dans l'article cité. Et l'histoire, en effet, bégaie dans la réitération des massacres de la guerre civile, celle de Vendée et celle de Paris, 1793 et 1871. L'irruption de la formule autobiographique a alors une portée particulière ; pour retrouver le sens de l'histoire, il faut, à Hugo le prophète, s'incarner dans le rôle du fils, et devenir ainsi, en quelque sorte, acteur autant qu'auteur. Héritier de celui qui a fait l'histoire (Léopold Hugo, général de la Révolution et de l'Empire), Victor Hugo, en écrivant la légende<sup>10</sup>, s'établit garant de la génération des « soldats qui n'ont pas déserté », devenant ainsi l'auteur de son père, « ce héros au sourire si doux ». C'est parce que Victor, comme le montre Caroline Julliot, et non son père, a su donner à cet épisode de l'Histoire « tout le progrès qu'il avait en lui [...] sa conviction, son idéal, sa conscience [...] l'âme du peuple<sup>11</sup> » que la marche du progrès peut reprendre. Hugo donne forme à ce « qui permet à l'Histoire de devenir élément de compréhension du présent et de constituer l'avenir », inoculant ainsi aux faits de l'histoire

9. Caroline Julliot, « Guerre et père », 2014, texte disponible en ligne : <groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/14-02-08julliot.htm#\_ftn1>. Tout le paragraphe qui suit s'inspire largement, et librement, de cet article.

10. « L'Histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'un autre ordre que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité », Victor Hugo, *Quatrevingt-treize* (éd. Yves Gohin), Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 157.

11. *Idem*.

«le virus redoutable de sa vertu<sup>12</sup>». La littérature, c'est un fait, moralise l'histoire. Et ce faisant, elle lui permet de poursuivre sa marche vers le progrès et la perfectibilité de l'homme.

Flaubert, nous l'avons vu dans l'avant-propos de ce dossier, n'y croit plus. En revanche, il affirme toujours la capacité de la littérature à agir sur l'histoire.

Maxime du Camp rapporte, dans ses *Souvenirs littéraires*, une anecdote bien connue mais qui mérite tout de même que l'on s'y arrête un instant. Au mois de juin 1871, deux ans après la parution de *L'éducation sentimentale*, et quelques jours après la fin tragique de la Commune, devant «la carcasse noircie des Tuileries, de la Cour des comptes, du Palais de la Légion d'honneur», Flaubert se serait exclamé «si l'on avait compris *L'éducation sentimentale*, rien de tout cela ne serait arrivé<sup>13</sup>». Certes le peu de succès de son roman a mécontenté Flaubert, mais que l'ermite de Croisset attribue à son livre et, partant, à la littérature, même par défaut, la faculté d'éviter destructions et massacres et donc la capacité d'agir sur le réel et d'infléchir le cours de l'histoire, n'est-il pas surprenant? Sans doute, non : si Flaubert ne croit pas au vecteur de la perfectibilité, comme l'a montré Sylvie Triaire à propos de *Salammô*, il croit toutefois que seule la littérature est capable de *moraliser* l'histoire.

*L'éducation sentimentale* est considérée aujourd'hui comme le grand roman historique de Flaubert, celui pour lequel il aurait accompli un «vrai» travail d'historien et que les historiens consultent volontiers<sup>14</sup>. Flaubert y représente «les hommes de [sa] génération» comme il a jadis représenté l'étrangeté radicale des mercenaires antiques. Pas plus que *Salammô*, *L'éducation sentimentale*, c'est devenu un lieu commun de le dire, ne produit de cohérence, ni dans la sphère publique, ni dans la sphère privée dont le roman représente surtout la confusion. Qu'est-ce qui dans ce roman, où ce que «nous avons eu de meilleur»

12. *Idem*. Dans son *Histoire de la Révolution française*, Jules Michelet, racontant la prise de la Bastille, écrit : «L'âme des pères, qui, tant de siècles souffrirent et moururent en silence, revint dans les fils – et parla», Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, t. 1, Paris, Alphonse Lemerre, 1888, p. 264. Ivan Jablonka place la citation en exergue de son *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, coll. «La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle», p. 7.

13. Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires* (éd. Daniel Oster), Paris, Aubier, 1995 [1882-1883], p. 583.

14. Ainsi Maurice Agulhon qui veut lire le roman «en historien» pour sa documentation et les perspectives ouvertes sur la Révolution de 1848. Cf. Maurice Agulhon, «Peut-on lire en historien *L'éducation sentimentale*?», *Histoire et langage dans L'éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, SEDES, 1981.

est une visite avortée au bordel, aurait pu empêcher la Commune? Cinq ans avant la parution du livre, Flaubert définit ainsi son projet :

Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; « sentimentale » serait plus vrai. C'est un livre d'amour et de passion ; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est à dire [*sic*] inactive. Le sujet, tel que je l'ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais à cause de cela même, peu amusant probablement<sup>15</sup>.

Le titre complet du roman, *Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*, dit à la fois le niveau à partir duquel s'appréhende l'histoire, la vie d'un homme, et sa véritable finalité, l'éducation, qui n'est pas tant connaissance des choses que des effets qu'elles produisent, des sentiments qu'elles éveillent, des opinions qui se forment, des idées que l'on en reçoit. Comme la vie de Frédéric, l'histoire a un « défaut de ligne droite » et, comme dans le roman, les « fonds y dévorent les premiers plans<sup>16</sup> ». Le temps de l'histoire, pas plus que celui du récit, n'est linéaire : il a ses épaisseurs et ses impasses, ses blancs, ses ellipses. Il est le jeu de la mémoire et de l'oubli, des *sentiments*. Tels les dieux qui défilent dans la *Tentation de saint Antoine*, les discours sur l'événement se succèdent et se détruisent mutuellement. C'est le fameux chapitre quatre, sur l'histoire, de *Bouvard et Pécuchet*. Pourtant il n'y a pas de paradoxe à ce qu'un « livre sur rien », puisse devenir une valeur source pour l'historien : l'histoire qu'écrivit Flaubert a pour matière cette multiplicité même des formes de l'événement, sur lesquelles il se documente avec acharnement. D'ailleurs, du premier au dernier roman, elle est toujours là<sup>17</sup> – antique, religieuse, médiévale, politique, moderne ; histoire-idée-reçue, histoire sociale, sentimentale, philosophique. Elle est

15. Gustave Flaubert, lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, du 6 octobre 1864, *Correspondance*, (éd. Jean Bruneau), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1980, p. 409.

16. « J'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans ; c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées », lettre à Jules Duplan, du 14 mars 1868, *Correspondance*, t. III, p. 734.

17. Cette histoire sentimentale, Flaubert en effet n'a pas cessé de l'écrire. Le « roman archéologique » qu'est *Salammbo* la faisait en rapportant la guerre des mercenaires à travers les amours de la princesse et du Libyen. La relation du fait divers que constitue *Madame Bovary* aussi qui, selon Baudelaire, prouve, en rapportant le suicide d'une bourgeoise de province, « que tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs », Charles Baudelaire « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Œuvres complètes* 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 81.



un principe poétique<sup>18</sup> non parce qu'elle permet de construire ou de rétablir un sens mais, au contraire, parce qu'elle permet la critique du sens – non plus direction, comme dans le romantisme mais théâtre de l'infinité des possibles<sup>19</sup>. Et c'est sans doute cette critique du sens qui, pour lui, eût pu sauver des massacres. Car la vérité de l'histoire n'est pas le progrès mais une connaissance de l'homme. Et en ce sens, notons-le, Flaubert, moraliste et non pas moralisateur, fait encore *dire* quelque chose à l'histoire.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, pour la littérature, l'histoire n'est pas un thème et elle n'est pas non plus seulement un genre (même pas celui du roman historique). Elle est d'abord un *sentiment* nouveau, une manière moderne de penser le monde et de se situer par rapport à lui et, donc, toujours, dans le mouvement de l'histoire – même si, pour Flaubert, ce mouvement passe du vecteur à la roue<sup>20</sup>. Ainsi :

J'aime l'histoire follement. Les morts m'agrément plus que les vivants ! D'où vient cette séduction du passé ? [...] Cet amour-là est, du reste, une chose toute nouvelle pour l'humanité. Le sens historique date d'hier. Et c'est peut-être ce que le XIX<sup>e</sup> siècle a de meilleur<sup>21</sup>.

Ce que la littérature fait à l'histoire, pour Flaubert, c'est fournir à l'homme une morale sans perspectives transcendantes, à la manière

18. Voir Gisèle Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

19. « C'est parce que je crois à l'évolution perpétuelle de l'humanité et à ses formes incessantes, que je hais tous les cadres où on veut la fourrer de vive force, toutes les formalités dont on la définit, tous les plans que l'on rêve pour elle. [...] Ainsi chercher la meilleure des religions, ou le meilleur des gouvernements, me semble une folie niaise. Le meilleur, pour moi, c'est celui qui agonise, parce qu'il va faire place à un autre », Gustave Flaubert, lettre du 18 mai 1857, *Correspondance*, t. II, p. 719.

20. Cf. le précoce et fameux « Quand on lit l'histoire, quand on voit les mêmes roues tourner sur les mêmes chemins, au milieu des ruines et sur la poussière de la route du genre humain [...] », Gustave Flaubert, lettre à Ernest Chevalier du 15 juillet 1839, *Correspondance*, t. I, p. 47. L'image de la roue est omniprésente chez Flaubert. Voir Gisèle Séginger, *op. cit.*

21. Gustave Flaubert, lettre aux Goncourt, Croisset, 3 juillet 1860. *Correspondance*, t. III, p. 95. Michel Foucault écrivait dans « La bibliothèque fantastique » : « Le XIX<sup>e</sup> siècle a découvert un espace d'imagination dont l'âge précédent n'avait sans doute pas soupçonné la puissance. Ce lieu nouveau des fantasmes, ce n'est plus la nuit, le sommeil de la raison, le vide incertain ouvert devant le désir : c'est au contraire la veille, l'attention inlassable, le zèle érudit, l'attention aux aguets [...]. Sur un mode tout nouveau, le XIX<sup>e</sup> siècle renoue avec une forme d'imagination que la Renaissance avait sans doute connue avant lui, mais qui avait été entre-temps oubliée », Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique » [1967], *Flaubert. Miroir de la critique* (textes recueillis par Raymonde Debray-Genette), Paris, Librairie Marcel Didier, 1970, p. 174.

des vanités<sup>22</sup> qui ne représentent jamais l'au-delà. Ainsi, même (sur-tout?) pour celui qui ne croit plus à sa finalité, la vérité de l'histoire demeure toujours *littéraire*. Et, pas plus que Hugo, Flaubert ne conçoit la littérature en dehors de l'histoire.

Le divorce est d'abord une affaire de discipline, d'autonomie « institutionnelle », pour reprendre l'expression d'Ivan Jablonka. Une centaine d'années plus tard, ce sera à la littérature de revendiquer cette autonomie, et de condamner les ambitions moralisatrices de l'histoire.

### Histoire *et/ou* littérature ou ce que l'histoire fait à la littérature

Depuis sa parution, le texte de Roland Barthes « Histoire et littérature. À propos de Racine<sup>23</sup> » a figuré, du point de vue des littéraires, l'existence quasi inévitable d'un conflit entre histoire et littérature. Des extraits de ce texte sont devenus des formules, presque des idées reçues. Citons, presque au hasard : « On ne peut traiter la littérature comme n'importe quel produit historique. » L'œuvre est à la fois « signe d'une histoire et résistance à cette histoire ». « L'histoire littéraire n'est jamais que l'histoire des œuvres. » Il n'existe pas d'histoire de la littérature, seulement « une histoire des littérateurs ». Une histoire de la littérature ne peut être qu'une « histoire de l'idée de littérature », etc. Même si les positions de Barthes sont plus complexes, comme en témoignent le flottement des titres (Histoire *et/ou* littérature) – mais aussi, dans une autre mesure, son intérêt pour Michelet –, le contexte et les interprétations faciles ont radicalisé ses positions : histoire *ou* littérature, deux continents différents, presque une guerre. Certes, l'objet de la réflexion de Barthes n'est pas tant, en apparence, l'histoire que l'histoire littéraire mais, dans sa démonstration, les deux se confondent : l'idée d'ordre, moral autant que chronologique<sup>24</sup>, qui prévaut sur le texte lui-même dans l'histoire littéraire est inhérente à la discipline historique et elle a été importée en littérature.

22. « La Règle [c'est] le Mal-contingent qui n'est peut-être pas le Bien nécessaire, mais qui est l'Être, enfin, chose que les hommes voués au néant comprennent peu », Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 12 juillet 1853, *Correspondance*, t. II, p. 381.

23. Initialement « Histoire et littérature », paru dans la rubrique « Débats et Combats » de la revue *Annales* (1960) et devenu « Histoire *ou* littérature », dans *Sur Racine* paru au Seuil en 1963.

24. Michel Foucault ira dans ce sens en montrant que l'histoire vise toujours un régime de vérité. Ainsi, établir des généalogies, c'est ordonner le passé au nom du droit.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en effet, lorsque l'histoire littéraire se veut « histoire », elle tente, comme les disciplines « scientifiques », de se passer à la fois de l'auteur et du texte. Le comble de ce paradoxe pourrait être matérialisé par la formule de Renan dans *L'avenir de la science* : « l'Histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe des œuvres de l'esprit humain<sup>25</sup> ». Quant à la « méthode » de Sainte-Beuve, qui emprunte aux Romantiques l'idée (historienne) que le grand écrivain (comme tous les grands hommes) incarne son siècle et que, partant, la vie explique l'œuvre, elle conçoit la valeur à partir des qualités personnelles et des intentions de l'auteur, *moralisant* l'histoire littéraire au point d'en négliger des chefs-d'œuvre (comme *Les fleurs du mal*)<sup>26</sup>. Histoire ou littérature, il faut donc choisir. La « nouvelle critique » choisit le texte et développe des méthodes nouvelles de lecture, désormais la *poétique* des textes sera au centre de l'enseignement de la discipline.

Pour Barthes, « l'histoire littéraire n'est jamais que l'histoire des œuvres » alors que la littérature a « pour fonction d'institutionnaliser la subjectivité ». « La première règle objective » pour le critique est donc « d'annoncer [son] système de lecture, étant entendu qu'il n'en existe pas de neutre ». Certes, l'affirmation vise à conditionner une méthode disciplinaire, mais elle définit aussi la littérature *contre* l'histoire – au double sens du terme, puisque l'œuvre est à la fois « signe d'une histoire et résistance à cette histoire » – parce que celle-ci croit à la neutralité de son système de lecture du monde et à la transparence de son récit.

25. « On imagine que l'immortalité en littérature consiste à se faire lire des générations futures [...]. En hâtant le progrès, nous hâtons notre mort. Nous ne sommes pas des écrivains qu'on étudie pour leur façon de dire et leur touche classique ; nous sommes des penseurs, et notre pensée est un *acte scientifique* : lit-on encore les œuvres de Newton, de Lavoisier, d'Euler ? Et pourtant quels noms sont plus acquis à l'immortalité ? Leurs livres sont des faits [...]. Le seul nom de l'auteur reste dans les fastes de l'esprit humain comme le nom des politiques et des grands capitaines. [...] Nous souhaitons que notre nom reste bien plus que notre livre. [...] L'histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe de l'esprit humain », Ernest Renan, *L'avenir de la science – Pensées de 1848*, chapitre XIII, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p. 225.

26. Il ne faut pas croire, cependant, que l'histoire littéraire triomphante de la Troisième République ne réfléchit pas à ses rapports avec l'histoire. Gustave Lanson interroge les conditions qui feraient des critiques littéraires de véritables historiens et établit des différences de méthode. Il se demande quel savoir historique pourrait constituer un objet esthétique comme l'œuvre littéraire et quelle place pourraient avoir l'auteur et le génie dans l'écriture d'une telle histoire. Il réfléchit à la place de la réception de l'œuvre et du moment de sa lecture dans l'analyse du texte, etc. Voir Gustave Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire* (1925), Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, texte disponible en ligne : <obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/lanson\_methodes/>.

Certes, depuis les années 1960 et le texte-manifeste de Barthes, depuis Ferdinand Braudel et sa *Méditerranée* même, les historiens ont questionné leur rapport à cette transparence et engagé des réflexions sur la construction du récit de l'histoire. Mais l'ont-ils véritablement considéré avec les méthodes de l'analyse du récit, en se posant la question de la genèse des formes, de la contextualisation, de la réception pour leur récit et leurs sources – en termes *littéraires*, autrement dit ?

Lorsque l'historien fait référence à la littérature, il ne pense pas à l'histoire littéraire ni à la poétique, ces deux pôles structurants de la *discipline* littéraire, il pense à la *création* littéraire. Son « autre » n'est pas l'universitaire spécialiste de littérature mais le romancier, l'artiste. Rêvons : s'il prenait des cours de littérature, ce seraient des cours de *creative writing*.

### « Je veux être un artiste »

Pourtant, les origines littéraires des dispositifs d'interprétation de l'histoire (en premier lieu, mais pas uniquement, *mimesis* et *diegesis*) méritent d'être historicisées et analysées. Comme l'a montré Jacques Rancière, les procédures « par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie » sont des *procédures littéraires*<sup>27</sup>. Les pratiques des historiens ne dépendent pas seulement des modèles narratifs qui leur sont contemporains ; elles sont tributaires d'autres héritages et d'autres contraintes que ceux de la seule actualité. Dans cette perspective, histoire littéraire et poétique permettraient sans doute de mieux les comprendre<sup>28</sup>.

Le premier de ces dispositifs est celui qui a fixé, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'autorité romantique (pas de distinction encore entre histoire et littérature) : comment allier la spécificité d'un seul, l'écrivain (l'historien ?) avec le caractère multiple de la communauté et la virtualité des devenirs ? Comme l'écrit Patrick Boucheron, « [c]e n'est pas d'hier, pourtant que la littérature entend dévoiler du même geste l'intensité du moi et l'immensité du monde – car c'est précisément cette croyance sociale qui la constitue en littérature<sup>29</sup> ». Du point de vue de la littérature, le lien entre « l'intensité du moi » et « l'immensité du monde » s'est noué,

27. Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1993, p. 21.

28. Cf. encore Patrick Boucheron, art. cit.

29. *Ibid.*, p. 42.

tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les différentes approches du « génie », *représentant* au sens fort, au sens politique, de la nation, du peuple, du présent. Ce lien est à l'origine de notre conception moderne de l'écrivain, fondée sur une certaine compétence de la subjectivité. L'historien moderne, en ses commencements de « littérateur », selon le mot de Gabriel Monod, ne l'a pas négligée. Dans cette perspective, d'ailleurs, il existe une remarquable continuité entre les questionnements de l'historien romantique et ceux de la « crise de l'histoire ». Citons Edgar Quinet :

Qui suis-je donc pour sonder le secret des jours passés? Quel lien, quel inconcevable mystère m'unit à eux? De quel droit, individu sans force et sans durée, m'intéressé-je à la vie des corps politiques? Que peut-il y avoir de commun entre de si grandes existences et la mienne? Voilà à quoi il faut répondre<sup>30</sup>.

La « sympathie<sup>31</sup> », que Jules Michelet, Edgar Quinet et Ivan Jablonka évoquent également, est un facteur essentiel de l'écriture de l'histoire : elle permet d'établir une continuité subjective à travers le temps entre l'historien et ceux qui, délaissés par l'histoire des princes et des empires, ont été jetés « comme dans une fosse commune à laquelle nous donnons le nom de peuple<sup>32</sup> ». Depuis Quinet et Michelet, cette vocation de l'historien, presque déontologique, à rendre la parole aux oubliés ne s'est pas démentie.

Carlo Ginzburg a commencé sa carrière en analysant des procès en sorcellerie. Il y a cherché non seulement les procédés méthodologiques ou statistiques de l'appareil de l'Inquisition mais aussi des individualités, la marque des « vies minuscules » broyées par l'appareil judiciaire. Et, parce que les inquisiteurs ont évidemment façonné les procès, c'est dans les caractères irréguliers des questions et des réponses, dans les fissures de l'histoire en quelque sorte, que l'historien

30. Edgar Quinet, *De l'Histoire générale dans ses rapports avec la morale individuelle*, f. 192, dans Willy Aeschmann, *La pensée d'Edgar Quinet. Étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris et Genève, Anthropos et Georg, 1986 [1825], p. 524.

31. Une « mystérieuse sympathie », un « lien moral » « enchaînant » les êtres dans l'histoire, guide l'historien. Edgar Quinet, *De l'Histoire générale dans ses rapports avec la morale individuelle*, f. 228 et f. 196, cité dans Willy Aeschmann, *op. cit.*, p. 525. En conséquence, Quinet écrit une *Histoire de la personnalité*, qui se propose d'exposer « les progrès de l'individualité depuis les civilisations antiques jusqu'aux temps modernes ». *Histoire de la personnalité*, f. 85, dans Willy Aeschmann, *op. cit.*, p. 460. Jules Michelet développe des arguments comparables tout au long de sa carrière.

32. *Ibid.*, f. 82, *op. cit.*, p. 543.

a trouvé à la fois ses sujets et la méthode du paradigme indiciel – dont la parenté, manifeste pour l'auteur lui-même, avec les modes de lisibilité de la psychanalyse, de l'histoire de l'art ou de la littérature, n'est pas à démontrer. Le désir de racheter la vie des oubliés, qui sont les véritables « créanciers de l'histoire<sup>33</sup> », est si fondamental qu'il impose de sortir des processus de continuité de l'histoire événementielle pour (re)découvrir des méthodes de lecture et d'écriture fondées sur le détail, la faille, l'apparence du non-sens. Curieusement (peut-être), l'exposé initial de la méthode de Ginzburg réunit à ce propos des autorités qui pourraient paraître inconciliables : il est remarquable en effet que la préface du *Fromage et les vers*<sup>34</sup> se déroule entre deux citations, l'une de Céline, l'autre de Walter Benjamin (« Ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit complètement [*sic*] son passé<sup>35</sup> »). « Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. On en sait rien de la véritable histoire des hommes<sup>36</sup>. »

*Littéraliser* l'histoire revient toujours à répondre à un défi éthique. *Laëtitia ou la vie des hommes* d'Ivan Jablonka témoigne de la même inquiétude et du même espoir. Le livre raconte la vie et la mort de Laëtitia Perrais, assassinée dans la nuit du 18 au 19 janvier 2011. Dans son introduction, l'historien écrit :

Le meurtrier est là pour raconter, exprimer des regrets ou se vanter. [...] Je voudrais, au contraire, délivrer les femmes et les hommes de leur mort, les arracher au crime qui leur a fait perdre la vie et jusqu'à leur humanité. Non pas les hommes en tant que victimes, car c'est encore les renvoyer à leur fin, simplement les rétablir dans leur existence. Témoigner pour eux.

Mon livre n'aura qu'une héroïne : Laëtitia. L'intérêt que nous lui portons, comme un retour en grâce, la rend à elle-même, à sa dignité et à sa liberté<sup>37</sup>.

33. Cf. Jules Michelet : « Les créanciers de l'histoire auraient le droit de dire : Histoire ! compte avec nous. Tes créanciers te somment ! Nous avons accepté la mort pour une ligne de toi. » *Le Moyen Âge*, Paris, Bouquins, 1997 [1837], p. 29.

34. Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1980 [1976].

35. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1942, rédigé probablement en 1940], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 429.

36. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1932], p. 68.

37. Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2016, p. 8.

Les accents évoquent Michelet devant Jacques<sup>38</sup>. Comme lui, Ivan Jablonka fait de la *sympathie* une position *historienne* :

Je voudrais montrer qu'un fait divers peut être analysé comme un objet d'histoire. Un fait divers n'est jamais un simple « fait » et il n'a rien de « divers ». Au contraire, l'affaire Laëtitia dissimule une profondeur humaine et un certain état de la société [...]. Dans une société en mouvement, le fait divers est un épicentre<sup>39</sup>.

Dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, reconstitution de la vie des grands-parents de l'historien – Juifs polonais communistes réfugiés en France et déportés, qu'il n'a jamais connus –, il écrit :

J'ai cherché à être non pas objectif – cela ne veut pas dire grand-chose, car nous sommes rivés au présent, enfermés en nous-mêmes –, mais radicalement honnête, et cette transparence vis-à-vis de soi implique à la fois la mise à distance la plus rigoureuse et l'investissement le plus total<sup>40</sup>.

Le littéraire, bien sûr, analyserait cette fiction d'autorité que constitue la « transparence vis-à-vis de soi », surtout dans le contexte de la phrase qui la juxtapose avec la posture « radicalement honnête » qu'affirme l'historien. Il le ferait non pour mettre en question l'honnêteté morale de l'auteur, mais pour mieux comprendre la composition narrative que constitue le texte et, à partir d'elle, la position du narrateur dans l'affirmation de sa compétence subjective, vis-à-vis de son objet et du monde, lorsqu'il se démarque de l'objectivité. L'exergue que choisit l'historien pour *Laëtitia* éclaire toutefois un point concernant le lien entre l'un, le multiple et l'objet choisi (la question de l'autorité roman-

38. « Nous sommes morts bégayant encore. Nos tristes chroniques le témoignent assez. Nous n'avions pas atteint le souverain attribut de l'homme, la voix distincte, articulée, qui seule explique, console en expliquant. Et quand nous aurions eu une voix, aurions-nous dit la vie ? Nous ne l'avons pas sue. [...] Il faut entendre les mots qui ne furent jamais dits [...], il faut faire parler les silences de l'histoire, ces terribles points d'orgue où elle ne dit plus rien et qui sont justement ses accents les plus tragiques. » Jules Michelet, *Journal*, t. 1 (1828-1848), Paris, Gallimard, 1959, p. 378. La fascination de Ivan Jablonka pour l'orthographe, si particulière, de la jeune fille à qui il entreprend de rendre la parole, s'inscrit très concrètement dans le même processus. Voir aussi : « Plus compliqué, plus effrayant encore [que Géricault tentant de refaire tout le Louvre] était mon problème historique posé comme *résurrection de la vie intégrale*, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds. Nul homme sage n'y eut songé. Par bonheur, je ne l'étais pas », Jules Michelet, *Le Moyen Âge*, p. 16. L'auteur souligne.

39. *Idem.*, p. 8-9.

40. Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XIX<sup>e</sup> siècle », 2012, p. 363.

tique, autrement dit) : il s'agit bien de rendre *meilleur*. C'est une citation de l'*Éthique* de Spinoza :

*Laetitia est hominis transitio a minore ad majorem perfectionem.*

La joie est le passage de l'homme d'une moindre perfection à une plus grande<sup>41</sup>.

Elle identifie, dans le jeu de mots (littéraire), le sujet du livre, la personne de Laëtitia Perrais et la joie, principe central de l'*Éthique*. Dans la perspective de Spinoza, la joie est l'indice de tout ce qui est bon, le signe de la différence entre bien et mal, qui augmente la force d'exister. La littérature *moraliserait-elle* l'histoire ?

### Histoire et virtualités : la science des intrigues

Avec la réflexion sur l'autorité romantique, et le principe de continuité de la sympathie qu'elle engage dans l'histoire, un second dispositif littéraire permet peut-être de mieux comprendre les rapports entre histoire et littérature, celui de la réécriture, argué par Gabriel Monod, qui introduit à la question, fondamentale, de l'interprétation.

Parce que, contrairement à l'idée reçue, les faits ne parlent jamais d'eux-mêmes, nous savons aujourd'hui que les différents processus de construction de la mémoire, individuelle et collective, qui les conservent (ou non) font aussi partie du travail de l'histoire, et que ces processus comptent avec le refoulement et l'oubli<sup>42</sup> ; qu'ils changent, se mêlent, entrent en conflit ; qu'ils engendrent des processus de fictionalisation voulus<sup>43</sup> ou non ; qu'ils sont le jeu des pouvoirs politiques, des réseaux divers de transmission de l'information. Toute une théorie de la réception se met en place en histoire, qui rend possible autrement la (ré)évaluation des faits. Parce que rien ne se conserve sans altération, l'altération doit aussi être le sujet de l'histoire. L'existence même de la *discipline* historique, comme celle de la *discipline* littéraire, suppose la réinterprétation des faits et la réévaluation incessante du passé.

41. Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la fin des hommes*, p. 5.

42. Cf. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.

43. Ainsi Alain Corbin reconstituant les conférences populaires d'un instituteur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Alain Corbin, *Les conférences de Morterolles. Hiver 1895-1896. À l'écoute d'un monde disparu*, Paris, Flammarion, 2011. Voir aussi *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Paris, Flammarion, 1998.



Cette réinterprétation revêt parfois des formes radicales. L'histoire contrefactuelle, qui de Tite-Live aux *uchronies* explore les possibles de l'histoire, ce qui n'a pas eu lieu, les futurs non advenus ou les faux passés, montre à la fois la richesse et les dangers d'une perspective qui peut pourtant être utilisée de manière très conventionnelle, dans l'enseignement de l'histoire militaire par exemple. Or l'existence même d'une histoire virtuelle effraye : elle évoque les régimes totalitaires, les manipulations, la terreur, l'effacement des individus et des peuples. Pour qu'elle ait une compétence, un sens, elle doit être inséparable des faits, qu'elle ne transforme que pour aider à les mieux comprendre : elle doit travailler *avec* la mémoire. Le travail de la mémoire en effet, avec tous ses aléas, est nécessaire à la construction de l'identité et à la structuration du rapport à l'autre. La psychanalyse enseigne que ni le fantasme ni le rêve, pourtant indispensables à l'économie du réel, ne suffisent à entretenir un rapport pacifié au monde. Nous ne pouvons pas changer ce qui s'est passé, même (ou surtout) si les faits de l'histoire doivent sans cesse être réévalués et réécrits. Concilier la recherche de preuves en se méfiant à la fois du positivisme (et de sa vérité absolue) et d'un relativisme qui se contenterait de juxtaposer les lectures possibles d'un événement est un exercice difficile. Pour Carlo Ginzburg, la lisibilité de l'événement et ses divers modes d'interprétation, la contextualisation et la structuration du récit de témoignage, son but, les processus de récupération ou d'imitation de récits antérieurs sont autant d'éléments que l'historien doit considérer avant d'engager la valeur de *signe* du *fait*<sup>44</sup>. Si le texte de l'histoire est voué à une réécriture infinie, s'il doit reconsidérer l'événement et analyser l'altération, les faits du passé n'en sont pas pour autant alternatifs.

C'est là une différence majeure d'avec la littérature. En littérature, le fait est toujours un signe et l'histoire alternative est non seulement à l'origine de chefs-d'œuvre<sup>45</sup>, elle est aussi (comme parfois en histoire) méthode de lecture et d'analyse du texte : ainsi les réflexions de Pierre

44. Cf. Carlo Ginzburg, *Un seul témoin*, Paris, Bayard, coll. « Vacarme », 2007. [Première version : « Just one witness », dans *The Extermination of the Jews and the Limits of Representation*, University of California Press, 1992]. L'historien y démontre la nécessité de distinguer les processus de validation du témoignage en droit et en histoire.

45. Cf. Philip K. Dick, *The Man in the High Castle* [1962], traduit en français en 1970 sous le titre *Le maître du haut château*, ou Philip Roth, *Le complot contre l'Amérique*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2006 [2004].

Bayard<sup>46</sup>, qui appellent à décontextualiser (momentanément) l'œuvre et à la séparer de son auteur, et de ses commentaires les plus célèbres, pour mieux l'entendre en la comparant avec elle-même. C'est que l'œuvre littéraire vaut par son caractère unique et ne se réécrit qu'à devenir une autre, tout aussi unique<sup>47</sup>. Elle appelle donc non la réécriture mais l'interprétation<sup>48</sup>. L'histoire, en revanche, est un récit qui se recommence toujours. Le désir des historiens contemporains d'engager des outils littéraires pour travailler ce récit interroge donc, outre la posture d'autorité de l'historien, le statut textuel du récit historique, son *esthétisation*.

En littérature, l'analyse du récit est inséparable de la notion de narrateur, des modes de focalisation, des points de vue. Après Barthes, la narratologie continue la réflexion sur le divorce de la littérature avec l'histoire. Dans cette perspective, la différence entre l'auteur et le raconteur des faits qu'est le narrateur est, depuis Gérard Genette<sup>49</sup>, un élément fondamental, presque un article de loi, pour la discipline littéraire<sup>50</sup>. La narratologie et, il faut bien le dire, son héritage simplifié, font du narrateur le concept central d'une réflexion qui considère le

46. Voir, entre autres textes de Pierre Bayard : *Demain est écrit*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005 ; *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009 ; *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2010. Dans le registre de la moralisation de l'histoire, voir aussi *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, où Bayard envoie dans le passé de l'occupation nazie un « personnage-délégué » de lui-même pour tenter de comprendre la décision de consentir ou de résister.

47. C'est le sujet de la célèbre nouvelle de Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* (1939).

48. Cela, encore, concerne le régime esthétique de l'œuvre fondé avec le romantisme. Dans la littérature médiévale, dont le principe moteur est la réécriture, l'acte de lecture est en lui-même interprétation et l'interprétation réécriture.

49. Alors que la notion de « narrateur » a une histoire complexe (le terme apparaît, distingué de celui d'auteur et de personnage, dans la littérature anglaise du début du XIX<sup>e</sup> siècle), la narratologie, issue du formalisme russe, ne se développe qu'un siècle et demi plus tard. Dans *Figures III*, référence fondatrice de la narratologie, qui en « cherchant le spécifique » « trouv[e] l'universel » dans une « exploration des divers possibles du discours », Genette répond au reproche fait à la nouvelle critique formaliste de dédaigner l'histoire : « cet apparent refus de l'histoire n'était en fait qu'une mise entre parenthèses provisoire, une suspension méthodique », la poétique est vouée « à rencontrer un jour l'histoire sur son chemin », Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 68, p. 9 et p. 13. Pour Genette, « une œuvre est un ouvrage trop singulier, trop ponctuel pour être vraiment objet d'histoire ». Diachroniquement les œuvres ne répondent qu'à un principe de succession et non de transformation, or l'histoire est « science des transformations » (p. 17). D'où l'idée que l'objet historique en littérature est la forme et non l'œuvre.

50. Contesté, bien entendu. Voir, par exemple, Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.

récit comme une relation d'évènements préexistant à leur narration<sup>51</sup> ou, pour le dire autrement, comme une suite d'évènements de fiction qui seraient racontés, comme s'ils étaient réels, par une entité fictive, le narrateur, pour une autre entité fictive, le « narrataire », souvent confondu avec le lecteur. La focalisation (ou point de vue) constitue un rapport de supposé-savoir entre le narrateur, le personnage et, secondairement, le lecteur : le narrateur peut être omniscient ou « démiurge », ou bien parler à travers son personnage (focalisation interne) ou encore, fantasma d'une narration objective, il sera un témoin neutre, une caméra qui tourne sans justification (focalisation externe). La distance ainsi établie, selon différentes modalités, entre l'auteur et le narrateur est un lieu essentiel de l'investissement interprétatif que l'œuvre suppose ; les procès intentés à Baudelaire et Flaubert montrent à quel point cet investissement engage la question de la moralité, bien avant l'invention de la narratologie. La forme même de l'œuvre en est affectée et discutée, au XIX<sup>e</sup> siècle, en termes de moralité ou de perfectibilité, comme le montre la préface de *Cromwell* ou celle de *Mademoiselle de Maupin*. Mais la chose n'est pas nouvelle. La place du narrateur démiurge, celle de Dieu dans sa Création, alliée aux deux principes de composition que sont la vraisemblance et l'identification, a fondé le roman moderne avec l'invention, au XVII<sup>e</sup> siècle, de la nouvelle<sup>52</sup> : comme avec la perspective en peinture (point de vue de l'œil de Dieu, selon Picasso) ou la règle des trois unités au théâtre, il s'agit, pour des théoriciens comme Jean-Baptiste de Valincour ou l'abbé Segrain, de garantir la bienséance et le goût d'une part et, d'autre part, d'assumer l'organisa-

51. Ces faits, Genette les appelle « histoire » pour les distinguer du récit. « Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif, ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif (comme, disons, l'*Éthique* de Spinoza), et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi (comme par exemple une collection de documents archéologiques) il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 74.

52. C'est sans doute pourquoi la narration à la troisième personne s'est répandue au point de devenir pratiquement normative. D'autres modèles, comme le roman épique où l'auteur intervient directement dans son récit ou le récit épistolaire, très présent au XVIII<sup>e</sup> siècle, et bien sûr le récit à la première personne, deviennent secondaires au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est en refusant les implications normatives de ce type de narration que le XX<sup>e</sup> siècle explorera de nouveaux domaines, la focalisation externe (Nouveau roman) ou l'écriture autobiographique. Voir par exemple, Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1956 ; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963.

tion causale (« naturelle », selon l'expression utilisée au xvii<sup>e</sup> siècle) du récit. Au xix<sup>e</sup> siècle, cette « suite naturelle » se confond avec le principe de perfectibilité qui conduit l'histoire. C'est donc la *diegesis* plus que la *mimesis* qui, en littérature, moralise (ou non) l'histoire<sup>53</sup>.

En conséquence, on s'en doute, confier la place du narrateur à un homme de mauvais goût, à un libertin ou à un bourreau relève d'une transgression non seulement à l'ordre (moral) établi mais aussi à la poétique du récit lui-même. La chose est pratiquée, en littérature, depuis le xviii<sup>e</sup> siècle (ou même avant si l'on considère le roman picaresque) : c'est le *Neveu de Rameau*, c'est le face-à-face entre *La nouvelle Héloïse* et *Les liaisons dangereuses*, ce sont encore les romans de Sade ou, en poésie, Lautréamont ou Rimbaud. La liste n'est pas exhaustive. La polémique contemporaine à propos des *Bienveillantes* relève de cette histoire des déplacements, mais elle a pourtant été conçue comme une esthétisation de la barbarie – une preuve de plus de la démoralisation de l'histoire par l'écrivain, « libre de tout scrupule et de toute entrave » pour citer encore la petite fable de Patrick Boucheron, qui, parce qu'il fait de l'art, se situerait au-delà du bien et du mal. Or si le risque d'effacement de la mémoire, si le négationnisme, expliquent la crainte, ils ne justifient pas la censure. C'est avec la même récurrence qu'on invoque Adorno, qui aurait interdit la poésie après Auschwitz<sup>54</sup>. Mais c'est à l'oubli du génocide dans la célébration de la paix retrouvée

53. Disons, de manière très simplifiée, que *diegesis* désigne ici la manière de raconter et que *mimesis* désigne le fait de montrer. Mais l'imitation parfaite ne pouvant être que la chose même, toute *mimesis* suppose une *diegesis*, c'est-à-dire des choix. Ce n'est pas la signification qu'attribue Paul Ricoeur au terme de *mimesis*, qui pour lui signifie la mise en intrigue comme expérience structurante et homogénéisante du temps, sens plus proche de la *diegesis* ici – mais les deux significations ne sont pas incompatibles puisque, comme le disait Genette, toute *mimesis* est *diegesis*, une représentation opérant nécessairement des choix.

54. « Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même », Theodor W. Adorno, *Prismes. Critiques de la culture et société*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1986 [1955], p. 26.

par une « culture creuse<sup>55</sup> » que s'en prend Adorno, pas à la poésie ; lui-même s'en est expliqué à plusieurs reprises.

### Les « écritures du réel »

La crainte de « l'esthétisation » des processus historiques est le grand délit du procès en démoralisation que l'histoire fait à la littérature. Il ne s'agit pas, cependant, de balayer les accusations d'un revers de manche : elles disent bien certainement une angoisse sociale et politique qui doit être prise en compte. Et elles témoignent aussi des espoirs, des attentes, des déceptions, des inquiétudes de l'historien face à la littérature.

En conséquence, il préfère souvent des genres moins problématiques, en apparence, que le poème ou le roman. Le témoignage et les récits de vie, autobiographie ou autofiction, comme s'ils étaient une manière d'art brut, lui semblent plus fiables – tant qu'ils ne sont pas le fait d'un écrivain *intrigant* son récit mais celui d'une femme ou d'un homme a priori sans intention esthétique et sans parti-pris institutionnel.

Ces « écritures du réel » – auxquelles on ajoutera volontiers les récits d'enquête à la manière de *Laëtitia*, qui sont, le plus souvent, écrits par des journalistes (comme Florence Aubenas) – rencontrent un succès indéniable auprès du grand public comme auprès de l'institution universitaire qui accueille de plus en plus « les écritures journalistiques » dans ses corpus littéraires « culturels » et historiens. Cet « universel reportage » d'un nouveau genre contribue-t-il, comme on le craint parfois, à une délittératurisation<sup>56</sup> de la littérature ? Sans doute puisque, en apparence du moins, il en déplace les frontières. Mais les questions qu'il pose à la discipline littéraire demeurent cependant très conventionnelles. On peut en énumérer quelques-unes. Pas plus que le récit de l'historien, le récit d'autofiction ou le récit d'enquête ne font l'éco-

55. « Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes – formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse –, on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans *l'Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience. Dieu sait que je n'ai pas prétendu en finir avec cette antinomie et ne peux pas le prétendre pour la simple raison que mes propres impulsions dans cette antinomie me portent plutôt du côté de l'art qu'on me reproche à tort de vouloir réprimer », Theodor W. Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes*, trad. fr. Christophe David, Paris, Payot, 2006, coll. « Critique de la politique », p. 165.

56. Sur l'utilisation de ce néologisme, voir la présentation.

nomie de la question du narrateur ; il serait naïf de croire que parce que l'auteur d'un livre signe le récit de sa propre vie, il n'opère pas de choix, ne dissimule rien, qu'il est *capable* d'être un témoin impartial et conscient de lui-même. En apparence, la valeur de l'œuvre repose, pour son lecteur, sur la transparence, la sincérité, la « vérité » du spectacle offert par le « dévoilement » de l'intimité de l'auteur (ou de celui du sujet de l'enquête) et non pas sur un formalisme accusé d'esthétiser et donc de manipuler le réel ; en réalité, l'écriture de cette « vérité » appelle des conventions formelles héritées du roman – marques de l'oralité et localismes, écriture qui mime le mouvement de la pensée (dans le cas de l'autofiction) ou la transparence de l'objectivité (dans le cas de l'enquête journalistique). Le modèle narratif de l'autofiction correspond à d'autres modes de la mise en spectacle de soi, qu'il utilise et avec lesquels il compose un horizon d'attente : sans aucun doute, le fait de savoir qu'il s'agit de « vraies gens » contribue, par une sorte d'effet téléralité, au succès de ces œuvres. Le lien *personnel* qui attache l'auteur à son œuvre depuis le romantisme est exacerbé d'autant qu'on le suppose sans voile dans l'exhibition de soi. Des polémiques parfois extrêmement violentes naissent de ce malentendu : ainsi à propos des deux livres d'Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule* ou *Histoire de la violence*<sup>57</sup>, pourtant qualifiés de romans sur leurs couvertures respectives. L'émotion suscitée récemment à l'occasion de la révélation de la vraie/fausse « identité » d'Elena Ferrante découvre qu'une sorte de *qualité* de l'émotion ressentie est attachée à la « vérité » du récit raconté, ajoutant à la valeur du livre aux yeux du lecteur. L'utilisation d'un pseudonyme en est devenue presque plus outrageante que l'usage, tout aussi récemment adopté en politique, de la « post-vérité » et du « fait alternatif<sup>58</sup> ». Car, paradoxalement (mais est-ce le cas ?), cette exigence de vérité intime côtoie un usage assumé du mensonge politique dans l'histoire récente, où les contrevérités deviennent de simples procédés rhétoriques, efficaces parce qu'elles visent l'immédiateté de l'émotion et la force passionnelle du transfert dans une nouvelle sorte de négationnisme, qui peut contaminer n'importe quel fait, du présent

57. Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014 et *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016.

58. Alors même que les « faits alternatifs », dans le domaine de la politique, ont pour but de conditionner et de transformer l'opinion et que celle-ci le *sait*, leur caractère spectaculaire et leur efficacité les rendent acceptables, voire attractifs.

comme du passé<sup>59</sup>. D'autres frontières que celles qui séparent la littérature de l'histoire se sont déplacées : l'émotion vaut plus que la vérité.

Cette « littérature de non-écrivains<sup>60</sup> » n'est donc exempte ni de contexte, ni d'intentions, ni de formes<sup>61</sup> et elle a des antécédents dans l'histoire littéraire. Les frontières entre histoire, témoignage et littérature sont perméables et leur muabilité pose des questions aussi essentielles, pour la discipline littéraire, que celles des mutations de la valeur de l'œuvre, des corpus, de l'horizon d'attente, de l'utilisation rhétorique et poétique de l'effet. C'est seulement dans l'analyse raisonnée de tous ces aspects que l'on pourra, éventuellement, se persuader de l'intérêt, pour la littérature ou pour l'histoire, d'une nouvelle catégorie générique comme celle des écritures du réel. La question du corpus, par exemple, est fondamentale : *Le journal d'un bourgeois de Paris* ou les *Mémoires* du cardinal de Retz appartiendraient-ils à ces écritures du réel ? Et si oui, pourquoi les *Mémoires* se répandent-ils au xvii<sup>e</sup> siècle, et quel est le statut des correspondances d'écrivain ? Des récits de voyage ? Le roman, d'ailleurs, imite correspondances, témoignages, récits d'enquête : c'est Rousseau écrivant *La nouvelle Héloïse*, Hugo rédigeant les lettres du Rhin dans sa maison de la place des Vosges ; Truman Capote et *De sang froid*. Faut-il plutôt évoquer des genres hybrides ? L'œuvre de Svetlana Aleksievitch, prix Nobel de littérature en 2015, transcrit l'histoire depuis la vie privée de dizaines d'anonymes, recueillie lors de conversations enregistrées ou d'entretiens filmés. Elle questionne ses interlocuteurs, « bouleversés par l'événement » qu'elle veut raconter, « bouleversés par le mystère même de la vie, le mystère de la guerre, le mystère de chaque existence humaine, le mystère des recherches d'un sens... », sur les détails de la vie quotidienne, celle de l'ancienne URSS, celle de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl ou de la guerre contre l'Afghanistan pour finalement écrire, c'est elle qui l'affirme, un roman des voix et des sentiments. Svetlana Aleksievitch, ce n'est un secret pour personne, recompose ses récits et décontextualise parfois les discours pour écrire « une histoire des sentiments ». « Et alors, écrit-elle, ce n'est plus du journalisme, mais de la littérature. » Littérature, ou révi-

59. Le fait devient une opinion : ainsi à propos du changement climatique.

60. Catherine Coquio, « L'émergence d'une "littérature" de non-écrivains : les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003, p. 343-363.

61. Le travail, à ce propos, a déjà été entrepris. Cf. Christian Jouhaud, Nicolas Shapira et Dinah Ribard, *Histoire, Littérature, Témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », série « Inédit », 2009.

sionnisme<sup>62</sup>? Peut-on esthétiser le témoignage, l'*intriguer* sans démoraliser l'histoire (et l'historien)?

### La main du potier sur le vase d'argile

Et que dire si le témoin direct de l'histoire choisit de donner à son témoignage la forme d'un roman? Ce fut le cas de nombre d'écrivains qui vécurent la Première Guerre mondiale. La revendication du caractère littéraire apporte-t-elle quelque chose au témoignage? Ou le *démoralise*-t-elle? Le simple examen des corpus d'études des historiens lors des commémorations répond à la question : les romans en sont exclus. Or, comme l'écrivait Walter Benjamin,

à la différence de l'information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement ; il l'incorpore à la vie même de celui qui raconte pour le transmettre comme sa propre expérience à ceux qui écoutent. Ainsi le conteur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile<sup>63</sup>.

La « main du potier sur le vase d'argile » rétablit un rapport de sympathie (de *sensation*) même, au sens où l'entendaient Michelet et, peut-être, Jablonka, sans lequel la valeur testamentaire et funéraire du roman ne saurait exister pour le lecteur. Mais la trace laissée par le conteur sur son récit établit aussi le témoin dans un processus d'autorité, lui conférant, depuis le cœur de l'expérience néantisante de l'horreur, non seulement un connaissable mais aussi une composition, un arrangement, le vase d'argile, le récit, un outil de partage, et la marque comme affirmation de la présence.

Dans l'horreur du massacre de masse, comme dans l'effacement de toute vie dans le gouffre du temps, littérature et histoire posent pourtant, parfois, la même question : que faire de la vie individuelle, elle qui est rarement événement? Comment rendre l'ordinaire lorsque celui-ci disparaît dans l'accident, la guerre, l'épidémie – ou même la maladie –, représenté seulement dans la statistique? Comment le *prendre en compte*? Lui attribuer une valeur? *Madame Bovary* pourrait

62. Pour les références de toutes les citations de Svetlana Aleksievitch qui précèdent et pour alimenter la controverse, voir Galia Ackerman et Frédérick Lemarchand, « Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Aleksievitch », *Tumultes*, n° 32-33, 2009, p. 29-55.

63. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, trad. fr. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 335.



être considérée, avec quelque raison, comme la biographie imaginaire de Madame Delamare, épouse bien réelle d'un officier de santé normand qui s'est suicidée sous le règne de Louis-Philippe. Mais l'histoire de Madame Delamare avait fait scandale : comment une petite bourgeoise de province peut-elle se *suicider*? Pour le procureur Pinard, nul doute que le sujet et son traitement par Flaubert atteignent à la morale publique. Est-ce seulement lorsque la vie ordinaire devient exemplaire (résistante, héroïque... ou, au contraire, abjecte, infâme), et donc moralement signifiante, que la singularité peut dire l'universel ou, du moins, le groupe, la nation<sup>64</sup>? Y a-t-il une exemplarité de l'ordinaire? Et peut-il y avoir une généalogie de l'unicité insignifiante?

Ivan Jablonka tente de rendre sa vie à Laëtitia après qu'elle a été assassinée. Sans doute le fait-il pour des raisons personnelles (lui-même dit être le père de deux filles), mais il y a aussi que le meurtre a défrayé la chronique, selon l'expression consacrée, jusqu'à devenir une affaire d'état lorsque le président de la République de l'époque, Nicolas Sarkozy, a accusé l'appareil judiciaire français de laxisme. Le fait divers est alors devenu un « épïcêtre » comme l'écrit l'historien : à partir de lui, c'est une image de la France qui se forme. Du point de vue de la littérature, les *Vies minuscules* de Pierre Michon<sup>65</sup> ont bien, elles aussi, pour effet d'introduire dans la mémoire collective des personnages dont la vie n'a jamais été publique mais ces huit vies « minuscules » racontent surtout la vie de Pierre Michon lui-même et c'est son devenir d'écrivain qui offre le cadre et le contexte de leur « résurrection ». Elles ne représentent pourtant ni un point de vue sur le pays, ni un exposé sur le devenir écrivain en général. Du point de vue de la littérature, elles constituent une autobiographie non linéaire, rapportée à l'idée d'intersubjectivité qui figure le sujet pour la culture contemporaine. On pourrait se livrer au même travail que Jablonka, et réécrire la vie de Laëtitia, ou celle des grands-parents de l'historien ; mais ni *Madame Bovary*, ni le livre de Pierre Michon, ni les romans de Gisèle Bienne ou de Scholastique Mukasonga ne sont le résultat d'une enquête que l'on pourrait refaire. La littérature est l'écriture singulière de la vie singulière.

64. Et si elle est « infâme », alors, doit-on la garder en mémoire? C'est le sujet de l'*Antigone* de Sophocle. Mais cela ne concerne-t-il pas aussi la polémique autour de Céline?

65. Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984. L'exergue du livre est une citation de André Suarez : « Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres. »



La littérature peut enseigner à l'histoire à se *dépayser* de la morale à la condition que l'histoire ne la confonde pas avec la rhétorique. En déclarant son désir de littérature, lui-même le reconnaît volontiers, l'historien déclare aujourd'hui l'aspect politique de son travail. Peut-être pourrait-il alors s'intéresser aussi à une autre dimension littéraire de la politique, que Walter Benjamin avait commencé d'analyser à partir de ses travaux sur le romantisme : elle concerne la *forme* de l'intrigue qui, selon Edgar Poe et Paul Ricœur, est nécessaire à la compréhension du monde. La forme politique du discours démocratique devrait être *plurivoce* parce que c'est celle du débat. Benjamin a montré comment le nazisme l'a dévoyée en la composant en spectacle. Ce n'est pas que le discours nazi a adopté la forme du théâtre pour faire passer un message, c'est qu'il a donné un rôle à chacun en *devenant* théâtre. Le spectacle offert aujourd'hui à la foule n'est pas une chorégraphie de masse orchestrée comme à Bayreuth, qui transporte le spectateur dans l'économie publique de la catharsis, c'est celle qui, mimant la représentation directe, utilise la valeur du quotidien, de l'anonyme, de l'immédiateté. Le capital, principe des échanges et ressource du pouvoir, n'y est plus la valeur marchande, mais la valeur émotion. Dévoiement de la « sympathie » des historiens romantiques ? Eux, persuadés de déchiffrer dans les siècles la marche en avant de l'humanité, vers le progrès, le partage, la connaissance, ont toujours assumé de faire de la politique. Et il semble en effet que les historiens qui appellent aujourd'hui à la littérature assument à leur tour la dimension politique de leur discipline. Si l'idée de progrès ou de perfectibilité de l'humanité a perdu ses fondements scientifiques et religieux, elle demeure cependant ce qu'elle a toujours été au fond et qui est nécessaire à toute fondation politique : un acte de foi, un « besoin d'indiscipline<sup>66</sup> ».

66. J'emprunte la formule à Frédéric Rousseau, mon collègue historien dans l'équipe CRISES, dont j'aurais aimé la participation à ce volume.