

EXERCICE DES MÉMOIRES POSSIBLES ET LITTÉRATURE « À-PRÉSENT »

La transcription de l'histoire dans le roman contemporain

Emmanuel Bouju

Éditions de l'EHESS | « *Annales. Histoire, Sciences Sociales* »

2010/2 65e année | pages 417 à 438

ISSN 0395-2649

ISBN 9782713222405

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-417.htm>

Pour citer cet article :

Emmanuel Bouju, Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent ». La transcription de l'histoire dans le roman contemporain, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2010/2 (65e année), p. 417-438.

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent »

La transcription de l'histoire dans le roman contemporain

Emmanuel Bouju

Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir « comment les choses se sont réellement passées ». Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit au moment du danger.

Walter Benjamin

À quel type de savoir l'écriture de l'histoire au sein de la littérature romanesque de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle peut-elle prétendre ? Pour répondre à cette question, je partirai du constat que le roman contemporain démarque presque systématiquement une particularité du modèle historiographique – le dédoublement documents/récit dont Michel de Certeau avait formulé la règle dans *L'écriture de l'histoire* :

Se pose comme historiographique le discours qui « comprend » son autre – la chronique, l'archive, le document – c'est-à-dire celui qui s'organise en texte feuilleté dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir. Par les « citations », par les références, par les notes et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage premier (que Michelet nommait la « chronique »), il s'établit en savoir de l'autre. Il se construit selon une problématique de procès, ou de citation, à la fois capable de « faire venir » un langage référentiel qui joue là comme réalité, et de la juger au titre d'un savoir. [...] Sous ce biais, la structure dédoublée du discours fonctionne à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir. Elle produit de la fiabilité¹.

Dans le modèle du texte « feuilleté » invoqué par M. de Certeau, la légitimité du discours historiographique repose sur le fondement de la chronique qui « joue comme réalité ». Que se passe-t-il alors quand, dans un temps que l'on pourrait dire « saturé d'à-présent [*Jetztzeit*] » – pour faire écho aux thèses de Walter Benjamin

1 - Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, [1975] 2002, p. 111.

sur le concept d'histoire et à leur critique de la notion de progrès², comme à l'hypothèse « présentiste » de François Hartog³, la « chronique » de l'histoire vient à manquer, ou à se confondre elle-même avec le fonds littéraire dans lequel le roman puise pour pallier son absence ?

Arc-bouté sur cette absence de chronique préétablie, le « savoir de la littérature » rivalise avec le savoir historiographique dans la différence du rapport au document, à l'archive et au témoignage : autant (sinon plus) que dans l'écart pragmatique et poétique des énonciations (dites « sérieuse » ou « fictionnelle »), c'est dans l'exposition et la critique du processus d'enquête et de son *compte rendu*, aux deux sens originels de l'*historia*, que la différence se marque essentiellement, selon moi, entre roman contemporain et historiographie. Cet écart fait du roman l'exercice des mémoires possibles de l'histoire – l'exercice alter-historiographique, en quelque sorte, des « narrations provisoires » qui se constituent en « instances médiatrices entre interrogations et sources », pour reprendre une formule employée par l'un des principaux contradicteurs des excès du « tournant linguistique » de l'histoire, Carlo Ginzburg⁴.

Tirant ainsi à sa manière les conséquences de ce tournant⁵, la littérature contemporaine s'établit dans la conscience aiguë que le passé n'est jamais donné mais recomposé, reconfiguré à distance. En ce sens, l'on peut – comme j'ai essayé de le faire dans *La transcription de l'histoire*⁶ – définir l'une des tendances principales du roman contemporain par une position originale de *réécriture* de l'histoire liée au souci d'une articulation nouvelle des temps : articulation fondée sur l'expérience de lecture, idéalement inscrite dans la perspective du « singulier collectif » de l'histoire moderne qu'évoque Reinhart Koselleck⁷, mais centrée, aux temps les plus actuels, sur des phénomènes de répétition et de présentification proches des thèses de Jean-François Hamel sur la « revenance » de l'histoire⁸.

2 - Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, thèse XIII, p. 439.

3 - François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2002.

4 - Carlo GINZBURG, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2003, p. 95.

5 - Nuançant la proposition de la mise en intrigue méta-historique selon Hayden WHITE, *Metahistory: The historical imagination in XIXth century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973 ; et *Id.*, *The tropics of discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, Linda HUTCHEON trouvait déjà, dans *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988, à formuler cet héritage dans les termes de la « métafiction historiographique » : cette dernière mettrait l'accent sur la dimension inévitablement intertextuelle et métatextuelle de la production d'histoire, en interrogeant la position même du sujet qui la configure en fiction caractérisée, et en dévoilant le versant le plus ludique, le plus « suspensif » de cette « présence du passé » qui caractérise, selon elle, la postmodernité.

6 - Emmanuel BOUJU, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Rennes, PUR, 2006.

7 - Reinhart KOSELLECK, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1990 ; *Id.*, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1997.

8 - Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éd. de Minuit, 2006.

Cet exercice définit selon moi un régime spécifique de garantie et de responsabilité, qui inscrit l'engagement de l'écrivain dans les formes mêmes de l'énonciation narrative et leurs implications – esthétiques, cognitives, politiques et éthiques : à la garantie de l'exhibition des preuves, le roman substitue ainsi la quête archéologique des traces, la reproduction idéale des voix-témoins, la fictionnalisation de l'archive ou encore l'élaboration contre-factuelle et uchronique. À la « citation de la chronique » comme légitimation du récit et validation du savoir, le roman à-présent substitue ce que j'appelle la « transcription de l'histoire », c'est-à-dire la réécriture permanente d'un hypotexte idéal de l'expérience historique, le palimpseste d'un texte virtuel auquel l'historiographie n'aurait pas accès mais qui constituerait peut-être en propre le « savoir » de la littérature⁹.

Il appartient, en ce sens, à la littérature *à-présent* de porter sur un plan polémique et volontiers ironique une modalité générale de l'écriture de l'histoire – celle que rappelait naguère Paul Ricœur en ces termes : « entre un récit et un cours d'événements, il n'y a pas une relation de reproduction, de réduplication, d'équivalence, mais une relation métaphorique : le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile (*linken*) les événements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière¹⁰ ». Dans nombre de romans contemporains, non seulement la relation au passé se conçoit ainsi ouvertement comme « métaphorique », mais cette métaphorisation choisit de s'établir proprement *in absentia* : le passé n'est plus lisible, préhensible, que dans l'*analogon* incertain et fragile du récit – lequel joue volontiers avec les formes familières de la culture pour mieux les faire servir ses desseins « défamiliarisants ».

C'est ce dont rendront compte dans cet article deux séries complémentaires d'exemples – liées pour l'une à la réinvention d'une mémoire du bourreau par un narrateur « sosie » de l'historien, et pour l'autre à la saisie de l'historicité des temps présents sous la forme d'une « douleur fantôme ».

Mémoire artificielle et sosies de l'historien

Pour mieux faire comprendre les enjeux de cette transcription romanesque de l'histoire, je prendrai pour premier exemple *L'autobiographie du général Franco* de Manuel Vázquez Montalbán¹¹. Autobiographie fictive du personnage historique, ce

9 - J'utilise le terme de « transcription » en m'inspirant de son usage musicologique (opération de déplacement mélodique d'une architecture instrumentale à une autre), afin d'insister sur le fait que « l'inscription » de l'histoire en littérature n'est jamais simple « transposition » (déplacement de gamme ou changement de tessiture) de l'expérience en texte.

10 - Paul RICŒUR, *Temps et récit*, t. III, *Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 223-224.

11 - Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Autobiografía del general Franco*, Barcelone, Planeta, 1992. Le titre de la traduction française me semble un peu trompeur au regard du dispositif romanesque : *Moi Franco*, Paris, Le Seuil, 2002. Pour une analyse plus détaillée du roman et des questions liées au modèle de l'autobiographie fictionnelle du person-

roman relève (en le transformant) d'un modèle de mimésis formelle dont l'exemple-type est *La mort est mon métier* de Robert Merle¹², et dont le fonctionnement peut se rattacher, pour en éclairer les principes, à un mythe de la substitution d'identité, celui d'Amphitryon : dans ces romans qui s'ingénient à faire entendre la voix du personnage historique en lui confiant les guides de son autobiographie, celui qui bénéficie, dans la substitution d'identité, de l'impunité due à son rang, c'est le narrateur (identifié au personnage historique du bourreau comme Zeus à Amphitryon) ; l'auteur, lui, s'applique à garantir le dispositif (comme Hermès prenant la place de Sosie), c'est-à-dire à maintenir l'illusion en conservant, par la manipulation et l'exhibition des informations héritées de l'historiographie, la protection de son régime. Le narrateur et l'auteur remplacent en somme le personnage historique et l'historien : si le narrateur est comme Zeus usurpant la place de son Amphitryon historique, l'auteur, quant à lui, apparaît, en Hermès de la littérature, comme un Sosie d'historien.

D'où la difficulté et les risques d'une entreprise liée étroitement à la complémentarité et surtout la distinction entre narrateur et auteur¹³ : c'est cette distinction, propre à la fiction et contraire à l'historiographie, qui est ironiquement mise en abyme dans une « méta-fiction historiographique » comme *L'autobiographie du général Franco*, afin d'interroger les moyens mêmes de la littérature. En effet, contrairement à Merle, Vázquez Montalbán inscrit ce modèle archétypal dans un cadre fictionnel supplémentaire, en faisant du texte autobiographique de Franco un roman écrit par un auteur contemporain imaginaire, Marcial Pombo (double fictif et « repoussoir », si l'on veut, de l'auteur) ; et dans la mesure où cet écrivain, fils d'antifranquiste persécuté par le régime, supporte difficilement la métamorphose à laquelle il se prête pour écrire le pseudo-récit autobiographique de Franco, il choisit de doubler celui-ci d'un contrepoint critique, adressé directement à son personnage-narrateur et bourreau historique¹⁴.

De cette façon, le roman de Vázquez Montalbán apparaît non seulement comme une fiction d'archive caractérisée (l'autobiographie que Franco aurait écrite), mais tout autant comme une fiction de la fictionalisation de l'archive – permettant d'en éclairer les enjeux. Car le contrepoint antifranquiste que Pombo

nage historique, voir le chapitre « La fiction de l'archive : ruse, risque et scandale » in E. BOUJU, *La transcription de l'histoire...*, op. cit., p. 133-156.

12 - Robert MERLE, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, 1951.

13 - Ainsi peut-on remarquer, chez Merle, l'ambition extrême qui consiste à montrer « l'équipement psychique » du bourreau : ambition qui justifie pleinement la rigueur du dispositif (autobiographie sans cadre narratif, seulement mise à distance de l'auteur par le biais de la dédicace aux victimes) ; mais ambition qui est menacée par l'effet profond de sympathie (et de liaison narrative) du modèle autobiographique, ainsi que par tous les signes de confusion entre narrateur et auteur (notamment par la rupture de l'illusion immersive liée à l'insert de mots allemands dans le texte français).

14 - Contrepoint dont l'éditeur ne veut bien évidemment pas entendre parler – comme le confirme l'épilogue du roman, consacré au sort réservé au livre de Pombo –, mais que le lecteur du roman (que nous sommes) peut lire de son côté, puisque Vázquez Montalbán prend bien soin, quant à lui, de nous le confier.

introduit au cœur de son autobiographie fictive, en mimant les effets d'une historiographie à l'ancienne, pourvoyeuse d'anecdotes, et en adoptant contre le monologue imaginaire de Franco la rhétorique d'une adresse polémique, n'a pas tant pour but d'en dénoncer les mensonges, n'a pas tant les moyens d'en contrebalancer les effets et la force que de lui donner suffisamment de vraisemblance : ce que l'auteur, à travers son personnage-narrateur, veut faire entendre pleinement, c'est, par-delà le jeu ironique de la réécriture de l'archive idéale, le scandale de la voix de Franco comme ressuscitée pour être mieux (pour être enfin) mise à mort. Faire réentendre la voix de Franco pour mieux le faire taire – puisque le propre de l'autobiographe est de pouvoir tout raconter, sauf sa propre mort... Ou pour le dire autrement, raviver au temps présent la mémoire de ce qu'a été le franquisme pour mieux dénoncer (au sens de faire apparaître) cette crise de l'autorité avec laquelle la démocratie espagnole a eu à faire depuis son origine (la mort tranquille du dictateur laissant place à l'octroi de la démocratie par un Souverain éclairé).

Si le roman de Vázquez Montalbán, fiction de fiction d'histoire, constitue non seulement un bon objet pour la critique littéraire mais aussi une certaine source de savoir d'ordre historique, c'est pour ce dernier tour d'échec qu'il donne à l'écriture de l'histoire espagnole, en faisant du relatif « désenchantement » (*desencanto*) de la transition démocratique post-franquiste un problème d'autorité sur son histoire, et en conduisant chacun à réactiver sa propre mémoire historique en abandonnant la fiction à son terme : à retrouver, sans attendre la pseudo-solution judiciaire de la *Ley de memoria*, le « vrai » Amphitryon historique, Franco lui-même et les dévastations de son régime, dans les empreintes laissées par l'histoire au temps présent.

Dans cet exercice de mémoire possible, il s'agit d'engager les moyens même de l'écriture romanesque à l'égard du passé de l'histoire et de sa « présentification » – sans jamais tomber dans le « fétichisme du récit mémoriel » qu'Enzo Traverso, dans sa critique de Hayden White, oppose à juste titre à « toute archive du réel »¹⁵. Ce qui importe, on le comprendra bien, ce n'est pas l'impunité présupposée d'une fiction auto-réflexive – impunité abandonnée, délaissée dans l'espace même du roman au profit d'une responsabilité de l'écriture –, mais bien au contraire la façon dont un sujet contemporain peut configurer une mémoire, « s'emparer d'un souvenir » et plaider – pour reprendre une formule de Benjamin – pour une certaine « constellation » des époques¹⁶.

Cet exercice de configuration artificielle de la mémoire n'est pas sans risque, et l'on peut considérer à bien des égards qu'il est près d'échouer dès lors que l'autorité que le texte littéraire exerce sur son histoire ne cherche ou ne parvient pas à faire l'objet d'une reconnaissance libre et entière. C'est le cas, selon moi, dans l'exemple récent et désormais fameux des *Bienveillantes* de Jonathan Littell¹⁷.

15 - ENZO TRAVERSO, *Le passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 69.

16 - W. BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 431 et 443.

17 - JONATHAN LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. Les premiers éléments de cette analyse ont été avancés dans Emmanuel BOUJU, « Un livre contre lui-même.

Cet immense roman – qui a connu à la fois un très grand succès public et une réception critique profondément polémique, très partagée entre l'admiration et la détestation – est consacré à la « confession » autobiographique fictive d'un ancien officier nazi, Maximilian Aue, et à sa traversée de la Seconde Guerre mondiale depuis les premières exactions des *Einsatzgruppen* en Ukraine. De ce fait, ce roman a pu être lu comme la reconstitution imaginaire de la psyché exemplaire du bourreau nazi, en même temps que comme un exploit d'écriture caractéristique du renouveau de l'intérêt pour l'histoire dans le roman français contemporain ; mais il a pu également être lu comme une sorte de grande illusion pseudo-historiographique, portant sur un sujet extrêmement délicat¹⁸. Et en effet ce roman, s'il reprend la structure « amphitryonesque » simple à la Merle, le fait sur un mode particulièrement surprenant : son dispositif, tout en reproduisant le geste d'imitation historiographique propre à ce modèle, repose illusoirement sur la protection de la fiction pour afficher hautement la prétention littéraire de l'entreprise, au risque de se servir du scandale historique et de ses bénéfiques contemporains comme simple faire-valoir d'une certaine virtuosité esthétique.

Ce jugement, entendons-nous bien, ne repose pas sur l'intérêt que l'historiographie peut trouver au roman (ce dont je ne peux être juge), mais seulement sur la façon dont ce dernier se heurte maladroitement, sur cinq points précis, à la distinction conventionnelle entre auteur et narrateur – distinction que le pacte de fiction est censé ici assurer, mais que le contrat effectivement passé au fil de la lecture ne cesse de faire défaillir.

Le premier point concerne l'usage de la langue. Le texte s'écrit dans une sorte de français intégral, presque au mépris de toute stratégie immersive et de toute vraisemblance narrative : le français remplace certes logiquement l'allemand ; mais le français vaut aussi pour l'ukrainien, et même pour le grec ancien (que parle l'inévitable Robert Brasillach¹⁹), ce qui est déjà plus étonnant. De plus, l'omniprésence presque comique des titres de l'organigramme SS²⁰ empêche systématiquement que la langue française du récit puisse être prise pour un équivalent crédible de la langue allemande des dialogues. Si ce choix a fonction d'effet de

Sur l'exercice de la lecture engagée », in I. POULIN et J. ROGER (dir.), « Le lecteur engagé », n° spécial, *Modernités*, 26, 2007, p. 239-248.

18 - Pour une analyse comparée de la réception en France des *Bienveillantes*, voir Jean SOLCHANY, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 54-3, 2007, p. 159-178. Pour une défense littéraire mesurée et rigoureuse du roman, voir Susan R. SULEIMAN, « When the perpetrator becomes a reliable witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* », *New German Critique*, 106, 2009, p. 1-19.

19 - J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, *op. cit.*, p. 60 : « 'C'est ton Pylade ?' m'envoya acerbement Brasillach en grec. 'Précisément, rétorqua Thomas dans la même langue, modulée par son doux accent viennois. Et il est mon Oreste' ».

20 - *Ibid.*, p. 46-47 : « Très bien... Herr Hauptsturmführer, demandai-je à Callsen, que désirez-vous que je fasse ? » – « Rendez compte au Brigadeführer de la situation et du problème du Kommandant » [...] « Vous direz au Brigadeführer Dr. Rasch que l'Obergruppenführer Jeckeln confirme les ordres de l'armée et prend l'*Aktion* sous son contrôle personnel. »

réel, il est bien naïf : il intervient au contraire comme artifice visible et systématique de l'énonciation fictionnelle. Et de fait, pour accorder un minimum de vraisemblance à ce français *ad hoc*, il faut à Littell prétendre que son narrateur nazi est fils d'une Française, écrivant en France et en français – ce qui attire surtout l'attention du lecteur, du fait de la similitude en la matière entre le narrateur et l'auteur, sur l'exploit littéraire de ce dernier.

Le deuxième point touche à la capitulation musicologique (les chapitres étant intitulés « toccata », « allemandes 1 et 2 », « courante », etc.) : capitulation raffinée et plus ou moins archéologique, qui prétend afficher une structuration formelle en réalité non vérifiée – puisque rien dans la poétique narrative des chapitres ne confirme ces modèles. Il s'agit donc d'un pur artifice relevant d'un souci d'élévation caractéristique, non pas seulement des prétentions de son personnage-narrateur, nazi cultivé et inévitablement mélomane, mais aussi et surtout de l'entreprise générale du roman – un artifice qui contribue à enlever à l'énonciation narrative tout crédit d'autonomie : en l'absence de précision pragmatique claire touchant au cadre d'énonciation du récit et à sa fonction de communication, la narration se décrédibilise à s'afficher coûte que coûte digne de la « Collection blanche » (NRF, Gallimard) dans laquelle elle s'inscrit.

Le troisième point est plus sensible et plus complexe, puisqu'il porte sur le modèle mythologique : modèle présent dès le titre et dans le détail du récit, qui juge utile de faire du nazi exemplaire, de notre « frère humain » en banalité du mal, un nouvel Oreste – au sens du moins d'un homosexuel matricide incestueusement hanté par le fantôme de sa sœur. La pièce d'Eschyle, elle-même modélisatrice du mythe de l'invention de la Justice, est ici convoquée pour purger l'Oreste nazi (devenu narrateur de sa vie) des troubles de sa folie, et consacrer la transformation des Erinyes de l'histoire en Euménides, en ces Bienveillantes que nous sommes, nous lecteurs, devenus pour lui. Car puisque cette folie pourrait tout aussi bien être la nôtre – nous répète le narrateur –, comment pourrions-nous ne pas la comprendre et la pardonner, une fois qu'elle nous a nous-mêmes hissés au banc de l'Aréopage de ses juges ? Et au cas où nous viendrions malgré tout à douter de la légitimité de cette entreprise mythographique appliquée au champ de l'histoire des déportations et des génocides, de cette nouvelle Orestie du XX^e siècle²¹ – la quatrième de couverture (dès l'édition princeps) est là pour apaiser nos inquiétudes et produire l'effort d'une canonisation immédiate : « la somme » de Littell, y lit-on, s'inscrit « sous l'égide d'Eschyle » donc, mais aussi « dans la lignée de *Vie et destin* de Vassili Grossman ou des *Damnés* de Visconti ». *Fatum*, destin et damnation de l'histoire permettant la bénédiction de la gloire littéraire, s'entend.

D'où un quatrième point sur la protestation de sincérité – du type « ce que je viens d'écrire est vrai » –, placée à plusieurs reprises sous la plume du narrateur pour permettre la bienveillance du jugement et assurer la mise en suspens de

21 - Très éloignée de la finesse d'une réécriture mythologique à la Christa Wolf, *Cassandre* ou *Médée. Voix*, ou d'un démarquage distancié à la Daniel Mendelsohn, *Les Disparus*, – lui-même auteur d'une critique balancée des *Bienveillantes* dans la *New York Review of Books* de mars 2009.

l'incrédulité²². Dans ce récit pseudo-confessionnel sans motivation explicite, rien ne contraint le narrateur à dire la moindre vérité au lecteur-narrataire hormis le pacte de l'incipit, démarqué de François Villon : « Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé » (la voix du bourreau promettant d'égrener patiemment la « sombre » et « longue » histoire de ses crimes en forme de « conte moral » destiné à la bienveillance du public²³). Non pas vous raconter « ce qui s'est passé » (ce qui assumerait de façon barthésienne la coïncidence exacte entre ce qui est raconté et ce qui s'est passé : entre l'objet référentiel de la fiction et la fiction elle-même), mais « comment ça s'est passé » : comme si le « ça » de l'histoire de Max Aue s'était bien passé en réalité et qu'il s'agissait seulement de le raconter de façon adéquate et véridique – ce qui suppose donc que le lecteur veuille bien accepter d'emblée de croire à cette fiction comme à une vérité, auquel cas toute protestation ultérieure de sincérité devient clairement un aveu d'artifice et une quasi-dénonciation par elle-même de la fiction. Une dénonciation par elle-même de la fiction qui pourrait être postmoderne, si elle n'apparaissait bien plutôt comme involontaire et anti-parodique – tant la belle âme du narrateur nazi manque de la plus élémentaire distance néo-cervantine à l'égard d'elle-même.

Le dernier point porte sur la dédicace liminaire : « Pour les morts ». Dedicace susceptible de rappeler le geste de Merle affichant au seuil de *La mort est mon métier* son souci absolument nécessaire d'une consécration du roman aux victimes : « À qui puis-je dédier ce livre, sinon aux victimes de ceux pour qui la mort est un métier ? » Mais ici le geste comparatiste peut faire entendre l'écart entre les deux : ce qui se donnait, chez Merle, à la fois comme une évidence et une nécessité (« à qui puis-je... sinon ») devient chez Littell un geste (néo-romantique ?) d'offrande (« Pour les morts » et non « aux morts »), d'offrande esthétique à la communauté universelle des morts (« Pour les morts » = « pour l'humanité »); ce qui faisait, chez Merle, office de strict contrepois à l'attribution au bourreau du pouvoir d'énonciation narrative (« ce livre » que « je » dédie aux victimes n'est que par convention celui d'un homme pour qui « la mort est un métier ») devient chez Littell un simple luxe capable d'indifférencier les morts : victimes ou bourreaux, déportés ou génocidaires, tous ont droit à la miséricorde d'un roman.

Cette lecture en cinq points, aussi peu bienveillante soit-elle, ne dénie pas néanmoins à la position de Littell une certaine cohérence, à l'écart cependant de la revendication d'impunité fictionnelle qu'il a pu donner l'impression d'afficher (ou plutôt que l'on a fait mine d'afficher pour lui). En effet, l'on peut tout aussi

22 - C'est le cas dès l'incipit : « ce n'est pas pour vous que j'écris » – donc je ne mens pas –, ou encore « je me mis à tout raconter à ma sœur, exactement comme je l'ai écrit ici » – donc je ne mens pas.

23 - J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, op. cit., p. 11 : « Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure. Ça risque d'être un peu long, après tout il s'est passé beaucoup de choses, mais si ça se trouve vous n'êtes pas trop pressés, avec un peu de chance vous avez le temps. Et puis ça vous concerne : vous verrez bien que ça vous concerne. »

bien considérer que ce roman met exemplairement l'accent sur deux difficultés majeures de l'écriture contemporaine de l'histoire.

D'une part, il trahit la nature illusoire de la protection de la fiction et des signes de la littérature, alors que sa seule garantie d'impunité réside dans l'exposition du geste archivistique ; lequel, au travers de la laborieuse carapace des fiches historiques et de l'usage des quasi-citations de l'historiographie contemporaine, traduit surtout le remplacement de l'imitation du nazi par l'imitation de l'historien du nazisme, appliqué à inventer (contre l'historiographie, jugée inefficace sur ce plan) les raisons du bourreau. Voilà pourquoi on a pu voir en Max Aue un nazi « bien trop subtil », qui « sait à peu près tout »²⁴ : le narrateur rend davantage compte de l'auteur que de son personnage.

D'autre part (et par conséquent), il s'attache à dénoncer un écart entre narrateur et auteur qui n'est que faussement assuré par le pacte de fiction – ici fort rudimentaire et implicitement mis en balance avec l'intention d'exemplarité régulièrement affichée à destination du lecteur²⁵. Les formes insidieuses de rupture de ce pacte (à l'exemple des aveux autocritiques du type : « voilà que je deviens livresque ») conduisent à voir dans ce roman une grande construction fantasmatique, inspirée selon l'auteur par Georges Bataille et Maurice Blanchot²⁶ : fantasme de la représentation du nazisme au prisme d'une conscience contemporaine, et fantasme de la représentation de l'écrivain en nouveau Flaubert (Max Aue, c'est moi, c'est vous²⁷) rompu aux ruses de la psychanalyse.

Et peut-être est-ce là justement l'intention profonde du roman : en rompant l'illusion de la fiction là où elle devrait être la plus forte, Littell nous conduit finalement à lire ce roman, non pas tant comme le portrait du nazi en Oreste moderne, que comme l'autoportrait d'un jeune auteur en sosie de cet Oreste, en sosie de son amphitryon historique – considérant les dévastations du nazisme comme terrain de jeu désengagé pour l'écriture romanesque, tandis que son lecteur deviendrait lui-même un bourreau en puissance, seulement préservé de son destin par la « chance ».

24 - Je reprends ici le titre d'un article de Josselin BORDAT et Antoine VITKINE, « Un nazi bien trop subtil », paru dans *Libération* du 9 novembre 2006.

25 - J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, *op. cit.*, p. 26 : « Encore une fois, soyons clairs : je ne cherche pas à dire que je ne suis pas coupable de tel ou tel fait. Je suis coupable, vous ne l'êtes pas, c'est bien. Mais vous devriez quand même pouvoir vous dire que ce que j'ai fait, vous l'auriez fait aussi. Avec peut-être moins de zèle, mais peut-être aussi avec moins de désespoir, en tout cas d'une façon ou d'une autre. [...] Vous avez peut-être eu plus de chance que moi, mais vous n'êtes pas meilleur. »

26 - Ainsi en est-il par exemple de la symptomatique déclaration de foi en « l'imaginaire » de l'érotisme et du « thanatisme » : « L'homme a pris les faits bruts et sans prolongements donnés à toute créature sexuée et en a bâti un imaginaire sans limites, trouble et profond, l'érotisme qui, plus que toute autre chose, le distingue des bêtes, et il en a fait de même avec l'idée de la mort, mais cet imaginaire-là n'a pas de nom, curieusement (on pourrait l'appeler *thanatisme*, peut-être) : et ce sont ces imaginaires, ces jeux de hantises ressassés, et non pas la chose en elle-même, qui sont les moteurs effrénés de notre soif de vie, de savoir, d'écartèlement de soi. Je tenais toujours entre mes mains *L'éducation sentimentale*, posée sur mes jambes presque au contact de mon sexe, oubliée » (*Ibid.*, p. 810).

27 - *Ibid.*, p. 27 : « Le vrai danger pour l'homme, c'est moi, c'est vous. »

Or je crois, pour conclure ce premier point d'ensemble, que cette confusion volontaire entre auteur et narrateur de la fiction d'autobiographie (entre Amphitryon et Sosie, entre Hermès et Zeus) vise ici principalement à l'embarquement forcé du lecteur dans une entreprise dont il ne peut ressortir indemne, ou plutôt dans une entreprise à laquelle il n'a pas le loisir de répondre – seulement celui d'y céder plus ou moins volontiers ou de la récuser en bloc. Plutôt que de chercher vraiment à exercer une mémoire possible de l'histoire, l'auteur est engagé dans le jeu de miroir de son texte, et il voudrait que le lecteur l'accompagne pour devenir à son tour son Sosie. Mais, comme l'écrivait Roland Barthes, « Abolir le récit, c'est dépasser le fantasme : il faut concevoir l'écrivain (ou le lecteur : c'est la même chose) comme un homme perdu dans une galerie de miroirs : là où son image manque, là est la sortie, là est le monde²⁸. » C'est dans l'opacité grandissante du miroir qui nous est tendu que nous pouvons, lecteurs de ce roman-monstre du « thanatisme », abandonner le pseudo-savoir du livre et revenir au réel, à son infrangible dureté, et à sa dévastation anti-mythologique.

Douleur fantôme et saisie du temps présent

Les usages, serviteurs ou manipulateurs, que fait le roman du passé, en tant qu'exercice au présent de ses mémoires possibles, entretiennent donc avec le savoir de l'historiographie un rapport polémique, volontiers conflictuel, dont la mise en scène narrative peut servir des ambitions très diverses : qu'il s'agisse, chez Vázquez Montalbán, de la remise à vif d'une mémoire sclérosée, au risque de la fictionalisation de l'archive et de l'exposition ironique d'une autorité personnelle ; ou bien qu'il s'agisse, chez Littell, du déplacement fantasmatique de la scène judiciaire et de la fiction d'une mémoire totale permettant en filigrane, à travers la figure spéculaire paradoxale du bourreau-historien, la célébration de soi comme écrivain.

Dans ces deux cas, la « bibliothèque » historiographique sert de support et de faire-valoir au savoir de la littérature – tout fragile et discutable qu'il est. Que se passe-t-il en revanche quand le champ historique considéré n'est pas encore balisé par les rayonnages de cette bibliothèque et que sa « chronique » vient cette fois à coïncider presque naturellement avec les ressources narratives de la littérature ?

Pour prétendre parvenir à un exercice sensible et efficace des mémoires possibles de l'histoire, le roman contemporain doit aussi aborder, à son tour et à sa manière, le champ d'un savoir relevant ouvertement de « l'histoire des temps présents », en l'absence de toute archive instituée. La mémoire, configurée par la littérature sur le fondement de la quête d'un texte virtuel, peut ainsi porter sur le passé le plus proche, ou sur le présent conçu comme un quasi-passé dont la dimension intime, subjective et exemplaire se déploie dans l'espace même du roman.

Cela peut être illustré au mieux, me semble-t-il, à travers trois romans d'écrivains originaires de l'ancienne Yougoslavie, confrontés à l'expérience des guerres

de démantèlement de leur pays et conduits à l'exil²⁹ : *L'homme de neige*³⁰, du Serbe exilé au Canada David Albahari (dont la langue d'écriture est le « serbe » – dit Gallimard – ou, pourrait-on dire aussi, le « serbo-croate », ou le « diasystème slave du centre sud », ou le bosniaque-croate-serbe, selon que l'on veuille ou non insister sur des différences que l'histoire a rigidifiées depuis la chute du régime titiste et les guerres inter-communautaires); *Le ministère de la douleur*³¹, de la Croate exilée en Hollande Dubravka Ugrešić (dont la langue d'écriture est le « serbo-croate » – dit Albin-Michel – ou le « diasystème slave du centre sud », ou le bosniaque-croate-serbe, etc.); et *De l'esprit chez les abrutis*³², du Bosniaque exilé à Chicago Aleksandar Hemon – et dont la langue d'écriture est, cette fois, l'américain.

Ce sont trois récits complémentaires de l'exil « yougoslave », attachés à faire le portrait subjectif des doubles fictionnels des auteurs – qu'ils soient narrateurs (avec effacement onomastique) chez Albahari, Ugrešić et dans certaines nouvelles d'Hemon (ces récits étant accompagnés de signaux intra- et paratextuels ainsi que de discours péritextuels d'identification autobiographique), ou qu'ils occupent toutes les places du récit au fil des autres nouvelles chez Hemon³³. Dans ces trois récits, l'absence au temps présent de la nation yougoslave s'écrit comme douleur fantôme de l'histoire, en faisant de la citation ironique de la littérature le moyen de figurer, voire mesurer cette douleur.

Pour illustrer cette idée, je partirai d'abord du « lieu commun » (au sens propre) qu'est la mise en fiction de l'expérience autobiographique de l'exil – ou plus rigoureusement de l'émigration : il ne s'agit pas, en effet, d'un exil strictement

29 - Ce travail – ébauché au Collège international de philosophie (séminaire de Philippe Mesnard, mars 2009) puis exposé sous une forme réduite dans le cadre du colloque de Paris 4 intitulé « La Nation comme Roman » (Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, juin 2009) – pourrait être mené également sur plusieurs autres écrivains très intéressants, comme Vladimir Tasić, *Cadeau d'adieu et Pluie et papier*; Miljenko Jergović, *Le jardinier de Sarajevo* et *Le palais en noyer*; Svetislav Basara, *Guide de Mongolie, Le miroir fêlé et Perdu dans un supermarché*; Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*; Boris Pahor, etc. Citons également : Dubravka UGREŠIĆ, *Le musée des redditions sans conditions*, Paris, Fayard, [1996] 2004; David ALBAHARI, *L'appât*, Paris, Gallimard, [1996] 1999; Aleksandar HEMON, *L'espoir est une chose ridicule*, Paris, UGF, [2002] 2002.

30 - David ALBAHARI, *L'homme de neige*, Paris, Gallimard, [1995] 2004.

31 - Dubravka UGREŠIĆ, *Le ministère de la douleur*, Paris, Albin Michel, [2004] 2008.

32 - Aleksandar HEMON, *De l'esprit chez les abrutis*, Paris, UGF, [2000] 2006.

33 - Car si le nom de Hemon apparaît directement (mais aussi ironiquement) comme étant celui du narrateur dans la généalogie mythico-historique que constitue « Échange de propos plaisants » (« Il commença par les Hemon de l'Illiade, leurs hauts faits et leur participation à l'incendie de Troie », A. HEMON, *De l'esprit chez les abrutis*, op. cit., p. 123), il surgit seulement, dans les nouvelles de forme autobiographique comme « Sorge et son réseau d'espions », en contrepoint plus ou moins cocasse du récit (« Herr Alexander Hemon, un chercheur attaché aux archives du ministère des Affaires étrangères allemand, affirme que le docteur Richard Sorge... », *ibid.*, p. 83); et dans la grande nouvelle de l'exil, « Blind Josef Pronek and dead souls », le double fictionnel de l'auteur a statut de protagoniste d'un récit extradiégétique – Josef Pronek devenant l'alias hétéronymique, le « nom de scène » fictionnel de l'auteur.

nécessaire pour des raisons politiques³⁴, mais d'une émigration liée à un faisceau de raisons – politiques, éthiques, esthétiques, linguistiques – suscitées par le déclin et le démantèlement du pays, comme dans cette citation de *L'appât* :

Je me suis dit que mon pays était en train de se désintégrer parce que le fait que tout le monde y parlait la même langue dérangeait quelqu'un, encore que le pluriel conviendrait mieux ici. Pour cette raison Dieu a détruit la tour de Babel, alors qu'ici, dans mon pays, on faisait sauter les mosquées, on incendiait les monastères, on démolissait les églises. Si Dieu avait été content de ce qu'il avait fait, il était difficile d'interdire ce plaisir à d'autres. [...] Puisque j'avais continué de croire à cette langue commune, [...] je vivais dans une histoire qui n'existait plus, dans un temps dont tous disaient qu'il n'avait jamais été. Un homme dans cette situation, lui ai-je dit, n'a d'autre possibilité que de partir en exil volontaire, devant ainsi ceux qui l'y enverraient de force³⁵.

L'occasion est saisie de fuir l'échec historique de la séparation néo-babélique des peuples de l'ex-Yougoslavie, sous la forme d'une émigration accompagnée – dans le cas des narrateurs d'Albahari et Ugrešić – d'un accueil universitaire et d'une culture intempestive de la langue « serbo-croate », ou à l'inverse – dans le cas du protagoniste des nouvelles d'exil d'Hemon, Josef Pronek – de l'intégration sur le tas au mirage nord-américain et à la langue qui doit lui donner vie. Ces personnages obtiennent statut commun d'émigrants au sens où W. G. Sebald l'entendait (*Ausgewanderten*), c'est-à-dire promis à la contemplation à distance des dévastations de l'histoire³⁶. Et en effet, dans cette position à distance qui transforme les bruits de l'histoire en simple bruit de fond, les protagonistes ont la sensation d'avoir affaire non pas tant à la nostalgie de l'exil (car, de fait, il n'y a pas de « retour » possible dans un pays qui n'existe plus), que plus proprement à une certaine forme de mélancolie, au sens où la mélancolie de l'écrivain ne consiste pas dans le regret d'un passé perdu mais plutôt, voire au contraire, dans la conscience intime et

34 - Peut-être les romans les plus engagés dans cette direction sont-ils chez David ALBAHARI, *Sangues*, Paris, Gallimard, [2005] 2009 et *Mrak [Ténèbres]*, Paris, Ginkgo éditeur, 2007 ; et chez D. UGREŠIĆ, dans une moindre mesure, *Le musée des redditions sans condition*, *op. cit.*

35 - D. ALBAHARI, *L'appât*, *op. cit.*, p. 96-97.

36 - Selon la belle citation de Joseph Conrad qui apparaît en épigraphe dans W. G. SEBALD, *Les anneaux de Saturne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 9 : « Il faut surtout pardonner à ces âmes malheureuses qui ont élu de faire le pèlerinage à pied, qui côtoient le rivage et regardent sans comprendre l'horreur de la lutte et le profond désespoir des vaincus. » Citation qui renverse le motif du sage épicurien de Lucrèce, et qui (me) rappelle aussi la façon dont l'écrivain S., dans Claude SIMON, *Le Jardin des plantes*, Paris, Éd. de Minuit, 1997, p. 299, oppose au sentiment de peur que le journaliste veut à tout prix lui faire admettre dans le récit de la débâcle le terme de « Mélancolie » – en le prononçant sur le fond d'une « rumeur étale, sans plus de consistance qu'une faible et unique vibration dans quoi vient se confondre toute l'agitation du dehors, se neutraliser toute la violence, les passions, les désirs, les peines, les terreurs ».

articulée du temps de la perte, dans le travail d'une conscience attachée à dire, coûte que coûte, cette logique de destruction du passé³⁷.

Mais à cette définition s'ajoute la figure très particulière, dans ce corpus « bosno-serbo-croate », d'une ironisation (auto-ironisation) de la position à distance et en surplomb de la mélancolie même : en effet, le second lieu commun des textes consiste dans le portrait romanesque ironique d'une figure auto-fictionnelle de l'écrivain (raté) émigré – ou du professeur de langue et littérature serbo-croate dans le cas de la narratrice d'Ugrešić. Ce qui n'est certes pas la même chose si l'on entend le narrateur de *L'homme de neige* vitupérer contre l'enseignement de la littérature devenue « constructions, coquilles architectoniques, squelettes du langage » – mais ce qui n'est pas si différent dès lors que la langue et la littérature mêmes sont à réapprendre comme un langage d'enfance perdu : le même confesse, peu après sa « sortie » anti-professorale : « Chaque pensée [...] me laissait vidé, brisé, pareil à une coque, à une épave, ou plutôt à des coques, à des épaves auxquelles tous ces êtres et toutes ces pensées se réduisaient aussi³⁸. »

Coques échouées et coquilles vides, les pensées et les mots de l'écrivain émigré le confrontent sans cesse à une triple impuissance : celle de l'« écartement » géographique, de l'écartèlement historique et de l'écart linguistique. Chacun des romans fait ainsi l'anatomie ironique de ce triple déplacement, de cette triple défamiliarisation, où l'exil d'une langue – défaite préalablement par l'histoire en *diasystème* ou, selon la narratrice du *Ministère*, en « dialectes soutenus par une armée » – devient le « traumatisme commun » des émigrants³⁹.

Ce triple « éloignement » se traduit donc surtout par une faillite de l'expression et du sens, et donc par une crise de l'identité et de l'écriture de soi : ainsi la pratique systématique chez Albahari de l'auto-citation sous forme de discours rapporté (ai-je dit, ai-je pensé), à la manière de Thomas Bernhard, fait du roman tout entier une mise à distance de soi et du narrateur une simple instance d'enregistrement de sa propre déroute en tant que protagoniste de son histoire. Le récit de l'exil file ainsi les figures de la séparation, de l'aphasie babélique, de la démultiplication des identités, du surgissement incontrôlé de la violence à travers la distance de la médiati(sati)on.

Des innombrables citations qui pourraient être livrées à l'appui de cette idée, je reprendrai seulement un passage de *L'homme de neige* – le fragment-racine de la citation précédente sur la conscience brisée comme une épave :

37 - W. G. SEBALD, *Les anneaux de Saturne*, op. cit., p. 106-107 : « Les souffrances endurées, toute l'œuvre de destruction dépassent largement notre faculté de représentation. [...] Ce soir-là, à Southwold, comme j'étais assis à ma place surplombant l'océan allemand, j'eus soudain l'impression de sentir très nettement la lente immersion du monde basculant dans les ténèbres. »

38 - D. ALBAHARI, *L'homme de neige*, op. cit., p. 25 et 28.

39 - D. UGREŠIĆ, *Le ministère de la douleur*, op. cit., p. 60. Traumatisme d'une impuissance sensible d'emblée dans la position d'enseignement de la narratrice du *Ministère* : « J'avais bien sûr très bien compris l'absurdité de la situation dans laquelle je me retrouvais. Je devais enseigner une matière qui, officiellement, n'existait plus. La yougoslavistique – qui englobait auparavant les littératures slovène, croate, bosniaque, serbe, monténégrine et macédonienne – avait disparu en même temps que la Yougoslavie » (p. 54).

*Tout a été si soudain, me suis-je dit, aussi bien mon départ que mon arrivée, l'arrivée surtout, je n'ai pas encore eu le temps de me ressaisir, je suis encore pareil à une suite de scènes maladroitement assemblées par un monteur inexpérimenté, comme si ma vie se disloquait en même temps que l'histoire de mon pays, de mon ex-pays, ai-je dû ajouter; comme si je n'étais plus un seul homme, un être, mais plusieurs hommes et plusieurs êtres, si bien que je voyais chaque chose simultanément sous des angles différents, en une infinité d'instantanés démultipliés, de sorte que chaque pensée devenait aussitôt une multitude de pensées, semblables, mais suffisamment différentes pour m'empêcher d'en accepter aucune, ce qui, en définitive me laissait vidé, brisé, pareil à une coque, à une épave, ou plutôt à des coques, à des épaves auxquelles tous ces êtres et toutes ces pensées se réduisaient aussi*⁴⁰.

Cette même idée trouve également à s'exprimer, d'une autre façon, dans la nouvelle d'Hemon intitulée « Une pièce de monnaie » (*A coin*): nouvelle consacrée à la figure de la bibliothécaire de Sarajevo dont le témoignage (sur le siège de la ville et la terreur suscitée par les tirs de snipers) lui parvient au hasard des courriers, faisant de la distance géographique non seulement une séparation historique, mais aussi une fracture temporelle et ontologique :

*Les lettres d'Aida sont rares, elles surviennent à l'improviste, en échappant au siège de la ville grâce aux convois de l'ONU, aux correspondants étrangers et aux transports de réfugiés. [...] Il est possible qu'elle ait disparu, qu'elle se soit déjà transformée en fantôme, un non-être – pour ainsi dire un personnage de fiction – et que je sois en train de lire sa missive comme si elle était vivante, sa voix résonnant dans ma cervelle, des visions d'elle se projetant devant mes yeux, sa main formant des lettres incurvées*⁴¹.

Le lieu commun de l'émigration de l'écrivain définit donc une crise de la transcription de l'expérience historique : il situe l'écriture là où l'expérience n'est plus définie que comme écho d'un vide, épreuve d'un blanc, résonance d'un objet manquant – qu'il soit immédiatement passé et proprement disparu comme chez Ugrešić, ou médiatement contemporain et improprement apparu comme chez Hemon. L'écriture se tient là où l'expérience est devenue le lieu du « syndrome du membre fantôme », d'une douleur fantôme de l'histoire que le mot « nostalgie » ne désigne que très imparfaitement – pour reprendre une réflexion de la narratrice d'Ugrešić⁴².

40 - D. ALBAHARI, *L'homme de neige*, *op. cit.*, p. 28.

41 - A. HEMON, « Une pièce de monnaie », *De l'esprit chez les abrutis*, *op. cit.*, p. 137.

42 - D. UGREŠIĆ, *Le ministère de la douleur*, *op. cit.*, p. 75-76 : « J'étais persuadée que le démantèlement du pays, la guerre, la répression à l'encontre de toute réminiscence, le syndrome du 'membre fantôme', le caractère schizophrénique de la situation et l'exil lui-même étaient la cause des problèmes affectifs et des difficultés linguistiques de mes étudiants. Nous étions tous plongés dans le chaos. [...] Le pays duquel nous étions venus était le siège d'un traumatisme commun. » *Ibid.*, p. 291 : « Le choc qui m'avait secouée un peu plus tôt était beaucoup plus complexe qu'il n'y semblait au premier abord. Les mots 'syndrome du membre fantôme' ou 'nostalgie' désignent un complexe affectif qui découle de la perte et du non-retour. Ce qui signifie que l'on peut vivre de la même manière l'apaisement du sentiment de la perte, le soulagement d'être débarrassé de son propre passé, et l'aspiration à le retrouver. Car le choc est le même. La

« Il ne regrette pas ce qui n'est plus, mais ce qui aurait pu être » – écrit Albahari de son côté dans *Globe-Trotter*⁴³ : il s'agit d'une nostalgie à l'irréel du passé, de la douleur fantôme d'une histoire qui n'a pas eu lieu (cette *Phantomschmerz* de l'histoire européenne qu'évoque aussi Christa Wolf⁴⁴) : non pas la nostalgie (l'*ostalgie*) de la patrie perdue, mais la douleur mélancolique de la patrie impossible et des occasions perdues.

L'écriture se trouve ainsi confrontée à la définition (et non au comblement) du vide, du manque, de l'absence ; aussi l'écriture, pour pouvoir définir le vide, entreprend-elle de le *retourner comme un gant* (cette image est employée à plusieurs reprises par Ugrešić dans *Le musée des redditions sans conditions*) : dans la sensation artificielle de la douleur fantôme, la littérature mobilise son ironie propre contre l'ironie de l'histoire – et ce par quelques motifs particuliers.

Le premier de ces motifs est d'abord littéralement référentiel : c'est celui de l'incendie de la bibliothèque universitaire de Sarajevo. Ce motif se retrouve au cœur de plusieurs récits, comme dans cette citation du *Ministère de la douleur* :

*Quand vous avez parlé d'histoire des littératures, vous avez négligé de dire à voix haute que toute cette histoire littéraire, elle s'était transformée en une tonne de charbon, au sens réel et symbolique, alors que s'écroulait la Bibliothèque nationale de Sarajevo. Les livres étaient jetés dans les conteneurs à ordures, les livres brûlaient, camarade. La voilà, l'histoire culturelle vraie des peuples de Yougoslavie. Un bûcher*⁴⁵.

Que l'incendie de la bibliothèque marque symboliquement le début de l'errance géographique et de la réinvention littéraire, nous le savons depuis Miguel de Cervantès. Chez Hemon, l'usage de ce motif rappellerait aussi, dans un premier temps, celui de la bibliothèque de Leipzig dans *La route des Flandres* de Claude Simon : qu'importe l'autodafé de la culture à l'heure où c'est la réalité même qui s'embrase⁴⁶ ? Dans les termes de Hemon, cela devient : qu'importe l'incendie de la bibliothèque de Sarajevo à l'heure où, par exemple, les *Œuvres complètes* de Conrad peuvent tout au mieux contribuer à chauffer un appartement dans Sarajevo

nostalgie, si c'est le mot qui convient, est un choc agressif, qui se tient en embuscade et nous tombe dessus quand nous l'attendons le moins, qui frappe droit au plexus et qui coupe le souffle. La nostalgie s'annonce masquée, et l'ironie suprême est que nous devenons sa cible par hasard. »

43 - David ALBAHARI, *Globe-Trotter*, Paris, Gallimard, [2001] 1999, p. 80.

44 - Christa WOLF, *Cassandre. Les prémisses et le récit*, Paris, Stock, 1994, p. 147. Selon une note de 1980 inscrite dans la 3^e conférence préliminaire de *Cassandre* : « La douleur que me cause [l'Europe] est aussi en partie une douleur fantôme : douleur non seulement à cause d'un membre perdu, mais douleur aussi à cause des membres qui ne se sont pas du tout développés, à cause de sentiments non perçus, non vécus, à cause d'aspirations non satisfaites. » La même idée est reprise dans son discours de 1990 à l'université de Hildesheim.

45 - D. UGREŠIĆ, *Le ministère de la douleur, op. cit.*, p. 263.

46 - Milenko JERGOVIĆ, « La bibliothèque », *Le jardinier de Sarajevo. Nouvelles*, Arles, Actes Sud, [1994] 2004, p. 181 : « Cela n'a aucun sens d'empêcher les flammes de dévorer ce que l'indifférence humaine a déjà anéanti. »

assiégée – comme le rêve Josef Pronek depuis la distance de l'exil⁴⁷, avant de le vérifier lors de son retour à Sarajevo, après la fin du siège :

Il décida de partir pour Sarajevo, comprenant que c'était ce qu'il avait de mieux à faire [...]. Voici donc les expériences qu'il a connues : [...]

Voilà le cinéma où j'ai vu *Apocalypse now* pour la première fois. Incendié. [...]

J'ai traversé l'appartement de mes parents, en touchant tout partout : [...] les œuvres complètes de Joseph Conrad, disparues pour moitié, brûlées dans le poêle⁴⁸.

Par un effet de miroir, l'incendie du cinéma matérialise à la fois la perte de l'enfance, la logique répétitive des destructions de guerre, et la pratique hypertextuelle de la réactualisation-consommation du modèle conradien⁴⁹ (*Apocalypse now* étant déjà une réécriture de guerre de *Heart of darkness*).

Or si les œuvres de Conrad ont brûlé à Sarajevo, elles ne cessent pas pour autant de revenir en fragments, en éclats, en « avertisseurs d'incendie » (dirait Benjamin) dans le récit de l'exil – et ce avec toute la dérision de l'ironie, comme au premier moment de l'émigration, au moment où il arrive à Chicago et où, à l'homme qui lui demande comment s'est passé son voyage, il répond, sans que son interlocuteur ne le comprenne : « Ça s'est passé comme le voyage de Marlow quand il va rendre visite à Kurtz⁵⁰. » Dans le roman d'Hemon, les empreintes de l'histoire viennent ainsi coïncider avec les fragments des livres incendiés dans la bibliothèque de Sarajevo – fragments avec lesquels Hemon joue savamment, sous une forme ironique, en les rattachant au motif des papillons⁵¹ : livres-papillons

47 - A. HEMON, « De l'esprit chez les abrutis », *De l'esprit chez les abrutis, op. cit.*, p. 222 : « Tout à coup il se rendit compte qu'à Sarajevo, à toute heure, des gens mouraient, et s'ils mouraient cela signifiait qu'après ils ne seraient plus en mesure de faire tout ce qu'ils avaient envie ou besoin de faire. [...] Il comprit que sa vie précédente était complètement hors d'atteinte, et qu'il pouvait la réinventer en totalité, se créer une légende, comme un espion. Il faisait des rêves qui mettaient en scène ses parents : au cours d'une partie d'échecs, son père sacrifiait une tour, et Pronek le pria de n'en rien faire, car cela le mettrait échec et mat ; quant à sa mère, elle retirait des livres des rayonnages, arrachait les pages illustrées de photos, avant de les brûler dans le poêle en fer, parce qu'elle avait tout le temps froid. »

48 - A. HEMON, « Une rose pour Pronek », *De l'esprit chez les abrutis, op. cit.*, p. 232-235.

49 - Il affiche et annule tout à la fois les divers modes de distanciation artistique de l'expérience. Déjà, dans la première mention de la combustion, consommation des livres, le héros de la nouvelle « Blind Josef Pronek & dead souls » prenait conscience de son statut d'exilé et du glissement qui s'opérait dans son appréhension de la réalité : glissement dans la contemplation des événements par la médiatisation des images (photographies, reportages), dans le rêve du présent et dans la réinvention du passé.

50 - De même chez Albahari, dont le narrateur est campé de façon plus grave en Marlowe désœuvré : D. ALBAHARI, *L'homme de neige, op. cit.*, p. 71 : « Si j'avais été à la recherche du mot juste, je me serais décidé pour 'horreur', me suis-je dit, mais je n'étais pas à la recherche de mots. Je marchais parmi les empreintes de l'histoire, parmi les images usées du passé, les laissant toutes parler leur langage. »

51 - Motif que l'on peut également retrouver dans la nouvelle « Le papillon » de Boris PAHOR, *Arrêt sur le Ponte Vecchio*, Paris, UGF, 1999, p. 37-43. Pahor a assisté enfant à l'incendie de la Maison de la culture slovène par les fascistes italiens, en 1920.

épinglés à la manière de Vladimir Nabokov dans la nouvelle-titre⁵²; livres-papillons également évoqués dans la très belle nouvelle (« Sorge et son réseau d'espions ») consacrée à l'enfance et à la figure du père emprisonné par le régime titiste – père que l'enfant prend pour un espion analogue aux héros de son livre sur les *Espions de la Deuxième Guerre mondiale*⁵³. La nouvelle se dédouble en donnant en note le revers légendaire (l'histoire de Richard Sorge, l'espion soviétique) de l'histoire pitoyable du père, et mentionne ainsi, au moment où le père, ingénieur, rapporte d'URSS un télégraphe portable, la façon dont Sorge utilisait, pour chiffrer ses messages, une édition des œuvres complètes de Shakespeare :

Max Klausen : « Nous transmettions le numéro que portait la pièce dans le livre (nous l'appelions 'le Livre'), puis le numéro de l'acte, ensuite celui de la scène sur laquelle le code de brouillage serait basé. Je n'avais jamais lu Shakespeare avant et je le trouvais très ennuyeux, mais Sorge, lui, était capable de citer de longs passages de n'importe laquelle de ses pièces. Je me souviens qu'une fois nous nous sommes servis d'un extrait, je ne me rappelle plus de quelle pièce il était tiré, où figurait une phrase sur les 'espions de Dieu'. Sorge récita le passage entier (je me souviens aussi de papillons dans ce fragment) et puis il ajouta : 'Nous sommes espions de Dieu, sauf qu'il n'y a pas de Dieu', ça nous a amusés et ça nous a fait rire comme des fous⁵⁴. »

Les livres sont ainsi identifiés aux *gilded butterflies* du *Roi Lear* (V, 3⁵⁵) qui servaient de code à Richard Sorge : à travers le chiffrage littéraire de l'espion, le narrateur

52 - A. HEMON, *De l'esprit chez les abrutis*, op. cit., p. 230 : « Sur le bureau, une même panoplie de livres – trois ouvrages, ouverts comme des papillons épinglés, à plat ventre contre la surface du bureau, l'échine saillante, comme s'ils allaient se lancer dans une série de pompes – s'était trouvée sur son pupitre, autrefois. »

53 - A. HEMON, « Sorge et son réseau d'espions », *De l'esprit chez les abrutis*, op. cit., p. 49 : « Le livre était d'un roux cuivré, avec ces mots inscrits sur la tranche en lettres noires et penchées, *Espions de la Deuxième Guerre mondiale*. [...] Et puis, vers la fin du livre, il y avait Sorge – 'au tout début de sa mission au Japon' – encadré par une porte derrière son dos. [...] je croyais en cette photo comme à une totalité, je croyais en l'apparence, et je me fiais aux livres. J'avais dix ans. À l'hiver 1975, j'ai commencé d'entretenir l'idée que mon père était un espion. Il préparait un diplôme à l'Institut de l'énergie de Leningrad, et il était souvent parti loin, à Leningrad, à Moscou [note : 'C'est la dernière fois que Sorge se rend à Moscou, en 1935...'] ou en Sibérie, ou ailleurs, plus loin encore » (p. 53).

54 - *Ibid.*, p. 61.

55 - Le passage auquel Klausen fait référence est tiré du *Roi Lear* (V, 3) :

<i>[...] so we'll live,</i>	[...] ainsi nous allons vivre,
<i>And pray, and sing, and tell old tales,</i>	Et prier, et chanter, et raconter de vieilles
<i>and laugh</i>	histoires, et rire
<i>At gilded butterflies, and hear poor</i>	Des papillons d'argent, et puis écouter les
<i>rogues</i>	pauvres fripouilles
<i>Talk of court news; and we'll talk with</i>	Nous rapporter les nouvelles de la cour, et
<i>them too,</i>	avec eux aussi nous nous entretiendrons
<i>Who loses and who wins; who's in,</i>	De qui perd et de qui gagne, de qui est bien
<i>who's out;</i>	en cour, de qui ne l'est pas,
<i>And take upon's the mystery of things,</i>	Et nous percerons le mystère des choses
<i>As if we were God's spies.</i>	Comme si nous étions les espions de Dieu.

entreprenant de déchiffrer son souvenir d'enfance et le mystère de ce père qui, tout à coup, n'est plus « bien en cour »... Et ces papillons font écho aux « papillons égarés » que l'enfant cherche à attraper pour oublier que son père se meurt dans une prison titiste⁵⁶ – tandis que, comme eux, plus tard, les « paillettes » (*motes*) de « la cendre refroidie des livres » flottent autour de l'amie bosniaque qui se tient debout dans la bibliothèque détruite⁵⁷.

Ces papillons d'argent des livres consumés s'inscrivent dans le roman comme la citation du passé perdu ; et l'on pense peut-être à la façon dont s'évanouissait déjà dans l'air du *Jardin des plantes* « la partie brûlée friable, d'un noir argenté, et gaufrée » des archives de Churchill ; ou encore au « flocon de suie semblable à un petit lambeau de soie noire, léger comme une plume » des manuscrits brûlés d'Apollo Korzeniowski, le père de Conrad, dans *Les anneaux de Saturne* de Sebald⁵⁸ ; ou encore à une autre scène d'« extermination » du livre, celle du « second massacre » de Saint-Barthélémy, un « in-quarto magnifique » livré à la déréliction destructrice de trois enfants, juste avant l'incendie d'une autre bibliothèque, dans *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo :

Ce fut une extermination. Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science [...] c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants. [...] Page après page, émietté par ces petits doigts acharnés, presque tout l'antique livre s'envola dans le vent. Georgette, pensive, regarda ces essais de petits papiers blancs se disperser à tous les souffles de l'air, et dit :

– *Papillons.*

*Et le massacre se termina par un évanouissement dans l'azur*⁵⁹.

Douleur fantôme de la bibliothèque incendiée et des nouveaux massacres de la Saint-Barthélémy, la citation des livres-papillons – pages arrachées, pages brûlées – figure ainsi, chez Hemon, le geste littéraire d'une écriture seconde, d'une re-présentance indirecte, d'une « lieutenante » (dirait P. Ricoeur⁶⁰) des traces de l'histoire.

56 - A. HEMON, « Sorge et son réseau d'espions », *De l'esprit chez les abrutis*, *op. cit.*, p. 96 : « Au printemps 1979, mère et père restèrent deux heures assis sur le banc, muets presque tout ce temps, tandis que moi, pour Hanna, j'attrapais des papillons égarés. »

57 - *Ibid.*, p. 129 : « C'est moi, dans ce qui reste de la Bibliothèque. Si vous étiez en mesure de suffisamment agrandir l'image, vous pourriez voir des paillettes flotter autour de moi – la cendre refroidie des livres. »

58 - C. SIMON, *Le Jardin des plantes*, *op. cit.*, p. 181 ; W. G. SEBALD, *Les anneaux de Saturne*, *op. cit.*, p. 143.

59 - Victor HUGO, *Quatre-vingt-treize*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 ; troisième partie, chap. VI, p. 270. « Papillons » est le premier mot que prononce Georgette.

60 - P. RICOEUR, *Temps et récit*, *op. cit.*, p. 204 : « Je dirai avec Karl Heussi, que le passé est le 'vis-à-vis' (*Gegenüber*) à quoi la connaissance historique s'efforce de 'correspondre de manière appropriée'. » Et j'adopterai à sa suite la distinction entre représenter, pris au sens de tenir lieu (*vertreten*) de quelque chose, et se représenter, au sens de se donner une image mentale d'une chose extérieure absente (*sich vorstellen*). La trace, en effet, en tant qu'elle est laissée par le passé, vaut pour lui : elle exerce à son égard une fonction de *lieutenante*, de *représentance* (*Vertretung*). Cette fonction caractérise la référence *indirecte*,

Chez Albahari, quant à lui, c'est d'abord le motif des cartes géographiques qui soutient l'entreprise de déplacement littéraire en fantôme de l'histoire. Logé dans la maison d'un collègue géographe, le narrateur contemple les cartes géographiques de l'empire romain et des Balkans modernes en méditant sur le recouvrement de la géographie et de l'histoire : d'un côté, la carte murale monumentale d'un état originel de l'Europe (*Das Römische Reich seit Caesar und Augustus*), de l'autre, l'atlas historique de l'Europe centrale et orientale, symbole d'une histoire livrée aux aléas de l'interprétation – par le passage du monde de la carte au monde du livre (des cartes enchevêtrées, des cartes provisoires réunies en atlas)⁶¹. L'atlas des Balkans est ainsi, selon le « professeur de sciences politiques » de *L'homme de neige*, devenu symbole des « peuples fantômes [...] convaincus que seul le monde de l'au-delà est le vrai monde, que l'inconsistance est la vraie plénitude et que les frontières ne sont que de pures inventions⁶² » : livrés au triple éloignement de la géographie, de l'histoire et de la langue, ces peuples sont promis à l'errance du langage, de la langue désarrimée de son origine – selon le leitmotiv d'une identification de l'immatérialité des frontières à la vanité des mots :

De même qu'une bibliothèque est un cimetière de récits morts, les cartes sont des cimetières de l'histoire morte, me suis-je dit. Seul est vivant un récit qui ne se livre pas au langage, comme seule est vivante une histoire qui ne se livre pas aux cartes. Il est vain d'écrire, comme il est vain de dessiner une carte. Les mots ne sont qu'un écho, la résonance d'un creux, des cavaliers fantômes dans le ciel, tout comme les frontières ne sont que des grivoillages sans réalité, des obstacles invisibles. Un récit n'existe pas plus sur le papier, entre les pages d'un livre, qu'une véritable frontière n'existe sur une carte ou dans un atlas⁶³.

Cette errance dans les cimetières de l'histoire morte – où les mots sont devenus les membres manquants de la patrie-bibliothèque – opère ainsi une suture métaphorique complexe par le motif des « cavaliers fantômes » : motif d'origine apocalyptique, remotivé en figure gothique et romantique, et lié directement à la hantise des cimetières et aux fantômes – comme dans la *Lenore* de Gottfried Bürger ; mais peut-être aussi motif pictural de la mélancolie – qu'il se rattache à la figure du Chevalier (flanqué du diable et de la mort) d'Albrecht Dürer, ou qu'il s'abîme

propre à une connaissance par trace, et distingue de tout autre le mode référentiel de l'histoire par rapport au passé. »

61 - D. ALBAHARI, *L'homme de neige*, op. cit., p. 74 : « Tant que le monde, ce que l'on pouvait considérer comme les limites du monde, pouvait tenir sur une carte, ai-je dit le lendemain à ma voisine, on pouvait le concevoir ; du moment où il est devenu un livre, il n'a plus été qu'interprétation. »

62 - *Ibid.*, p. 57 : « C'est le meilleur livre sur les esprits que j'aie jamais lu, a poursuivi le professeur, un livre sur les peuples fantômes qui, même au bout de mille ans et plus, n'arrivent pas à trouver la paix, errent sans cesse à travers des espaces qu'ils ont depuis longtemps transformés en cimetières, en pays des morts, convaincus que seul le monde de l'au-delà est le vrai monde, que l'inconsistance est la vraie plénitude et que les frontières ne sont que de pures inventions. »

63 - *Ibid.*, p. 100.

dans la contemplation du ciel de *La Mélancolie* de Lucas Cranach (1532) – peuplé des figures chevauchantes et grotesques du sabbat, suspendues dans les nuages aux franges de la lumière, comme dans « la brillance d'un rideau de pluie suspendu au-dessus d'une ville ⁶⁴ ».

Aussi le parcours, fait d'échos et de traces, de l'errance biographique de l'écrivain, figure-t-il en récit la *spectralisation* de l'histoire nationale sur la carte intérieure de la littérature et de l'art – dans ce pays qu'est à lui-même l'écrivain en son langage et en ses représentations. Et en effet, survenant après que la carte de l'Europe a glissé sur le mur et disparu derrière le fauteuil, la disparition (ou l'effacement, plus précisément) du personnage de l'écrivain dans la blancheur sans trace ni frontière de la neige, à la toute fin du roman, matérialise en récit (ou plutôt comme arrêt du récit) le rêve, ou l'utopie (le pays sans frontières), non pas tant de la disparition suicidaire, que de la *tabula rasa* :

Là, au sommet, j'étais en vérité au fond, et là, hors de tout, j'étais en vérité dans tout. [...] J'ai senti que j'avais fini d'entrer, que maintenant je ne pouvais plus que sortir, qu'abandonner derrière moi non seulement les choses, mais les mots, le langage, les concepts, les mouvements et les répétitions, toute possession, sympathies et désaccords, frémissements, émotion, voix. [...] C'est ainsi, d'ailleurs, que s'achèvent les pensées : par un claquement d'ailes et un déchirement du ciel. J'ai ouvert la bouche et la neige s'est engouffrée dans ce dernier creux, a tapissé ma langue et mon palais, rempli mes joues, glissé dans ma gorge, effacé toute distinction encore subsistante ⁶⁵.

Cet effacement dans la neige – préparé beaucoup plus tôt, comme chez Ugrešić, par la parabole de la boule de neige ⁶⁶ – figure l'entrée dans la page blanche de la littérature.

Et de fait, l'impossibilité pragmatique du récit rétrospectif de la disparition oblige à faire du glissement final du protagoniste hors du « bord du monde » une résurrection paradoxale de l'écrivain comme narrateur, une transformation de soi en instance d'enregistrement des discours d'un monde promis à la disparition, une

64 - *Ibid.*, p. 91 : « Les cartes, de toute évidence, malgré tous mes bariolages, ne ressemblaient pas à un arc-en-ciel ; à un endroit seulement, sur la carte des Balkans, des lignes épaisses, vues de loin, pouvaient évoquer l'éclat d'un arc-en-ciel, une lumière qui perce entre les nuages, la brillance d'un rideau de pluie suspendu au-dessus d'une ville. »

65 - *Ibid.*, p. 114.

66 - *Ibid.*, p. 89 : « En cherchant la clef dans la poche de mon pantalon, sous la tache humide du blouson, je me suis dit que c'était un peu de la même manière que je disparaissais moi aussi : j'arrive comme une boule de neige, je disparaissais comme une boule de neige [...]. Autrefois, j'avais cru aux mots, pas très longtemps, mais assez longtemps, cependant, pour croire, ensuite, qu'il était possible de retrouver cette foi. [...] Dans l'obscurité grandissante, mon visage se brouillait, se déformait, ondulait à la surface du miroir comme des poissons dans une eau trouble. 'Vous êtes venus ici pour écrire, avait dit le doyen, et nous ferons tout pour que rien ne vous en empêche, surtout pas les souvenirs.' Je ne savais pas à quels souvenirs il avait fait allusion. Je ne pouvais me rappeler aucun souvenir. Je ne me rappelais que la boule de neige, qui n'existait plus. » Dans *Le musée des redditions sans condition*, la parabole de la destinée est représentée par une « boule de neige » en verre.

mesure de « sauvegarde » textuelle grâce à des lecteurs conviés à lui servir « d'unique protection [...] en se serrant fort contre lui ⁶⁷ » – à la façon, peut-être, dont le lapin blanc, à la toute fin du roman, « s'est prudemment approché de la forme trapue enneigée et a fourré son museau dans les flocons agglutinés »...

L'*explicit* du roman prend donc forme d'effacement symbolique du double fictionnel ; et cela passe, comme par contrepois, par l'identification souterraine avec la folie et l'aphasie d'un autre écrivain, Robert Walser, dont la mort dans la neige aux alentours de l'asile de Herisau est comme revécue, réactualisée et réinterprétée par le roman – justement intitulé *L'homme de neige* ; et ce tout en jouant ironiquement de la réécriture carrollienne de l'épisode (puisque le protagoniste perd la mesure du temps et s'efface en suivant son lecteur-lapin blanc, c'est-à-dire en passant de la vie à la littérature) :

Il n'a même pas bougé quand je suis reparti dans sa direction, genoux flageolants, mal assurés, mais comme sans poids, si légers, en fait, que je ne laissais aucune trace derrière moi. Il n'y avait pas de traces non plus qui auraient mené au lapin.

Effacement de toutes les traces, donc, sauf celles du roman lui-même et, en filigrane, de la littérature (dont Walser est devenu, pour certains, l'idéal fantomatique ⁶⁸).

Or si le personnage de l'écrivain, en tant que double de l'auteur hanté par le souvenir des cartes disparues, est promis à la disparition dans l'espace fictionnel et hypertextuel de la littérature, c'est peut-être, en définitive, pour mieux permettre à son auteur de survivre malgré tout – comme le fait Albahari depuis lors, continuant d'écrire et de publier ses romans – et ainsi de ressaisir, dans l'espace protégé du roman, l'expérience historique qui est la sienne.

Chez Albahari et Hemon, comme chez Ugrešić, la position d'exil particulière de l'écrivain ex-yougoslave consiste donc à recueillir en littérature les cendres de l'histoire, après avoir assisté impuissant à l'incendie de la bibliothèque, et avoir fui la partition de la langue comme on fuit, sans espoir d'y rattrapper, cet incendie ⁶⁹. Alors seulement, ce qui pouvait sembler une faiblesse est aussi une force (comme cette force paradoxale des enfants au cœur de la guerre chez Hugo) : le roman re-présente l'histoire, *tient lieu* de la nation perdue mais en assumant pleinement son statut littéraire, et même hyper-littéraire, – en forme de « fantôme » bibliographique.

67 - *Ibid.*, p. 65 : « La diversité des personnages s'est à présent transformée en reflets pâlots d'un même personnage, peut-être de l'écrivain lui-même, qui ne cesse de sombrer, de s'écrouler en même temps que le lecteur, en se serrant fort contre lui, comme si celui-ci était son unique protection, ou du moins la seule qui reste de tout ce qui fait le monde. *Comme si demeurer hors du monde, me suis-je dit, représentait la seule sauvegarde.* »

68 - Voir notamment Enrique VILA-MATAS, *Doctor Pasavento*, Barcelone, Anagrama, 2005.
69 - D. ALBAHARI, *Globe-Trotter*, *op. cit.*, p. 97 : « Il nous avait déjà raconté, a-t-il dit, comment il s'était senti prisonnier, soumis à la pression d'un choix ethnique étriqué, et avait fui la langue croate comme on fuit un incendie. La langue est bien un incendie, a dit alors Daniel Atias, sauf qu'à la différence d'un incendie personne n'a encore réussi à lui échapper. »

Au-delà de l'écart qu'elles manifestent au regard des repères temporels, les deux séries d'exemples sollicités dans cet article peuvent éclairer l'ambition romanesque de transcription de l'histoire dans l'exercice à-présent (ou au temps-maintenant) de ses mémoires possibles : loin de vouloir orchestrer impunément une confusion trompeuse entre les statuts du discours historiographique et du récit romanesque, et plutôt que de prétendre ingénument rivaliser avec le savoir « historien », le roman contemporain choisit surtout de s'établir dans les plis de ce dernier, dans ses blancs, et ainsi d'engager ses moyens propres dans l'entreprise d'une écriture en palimpseste du texte virtuel, ou idéal, de l'expérience historique.

Palliant l'absence de « chronique » par un substrat littéraire qu'il cite et ironise tout à la fois, le roman noue un lien étroit entre visée référentielle, engagement de l'auteur sur la scène énonciative (laquelle trouble volontiers les partages convenus entre fiction et énonciation sérieuse) et pratique intertextuelle. Contrairement au modèle historiographique qui fait prévaloir en savoir la production critique des preuves, la transcription romanesque de l'histoire ne garantit donc sa forme singulière de connaissance que sur l'autorité de l'auteur « impliqué » dans son récit (*implied author*), ou plus exactement – si l'on considère que cette autorité ne demeure plus que dans le crédit qu'on veut bien lui accorder – sur la reconnaissance qu'en fait le lecteur, au fil des effets d'ironie et des risques d'incertitude. Ce faisant, le lecteur du roman doit accepter (ou refuser) l'idée même que le déchiffrement littéraire puisse livrer une interprétation légitime de l'histoire.

Si, en conséquence, un « savoir » de l'histoire est encore possible par le biais de la littérature la plus contemporaine, c'est uniquement au prix de cet équilibre délicat qui configure un texte en une mémoire possible de cette histoire, et en fait ressentir, à la lecture, toute la douleur fantôme. Ainsi placé aux lieux de l'histoire qui sollicitent le plus fortement l'immersion dans une subjectivité mémorielle artificielle, l'échange, fragile et polémique, que permet par moments cette écriture romanesque réarticule, en savoir toujours provisoire et singulier, l'ordre des temps et des discours.

Emmanuel Bouju
Groupe phi, CELAM, Université Rennes 2

