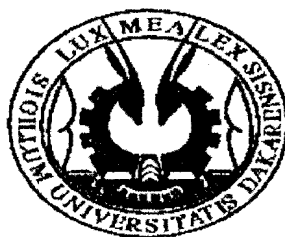


**UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR**  
**FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES**  
**DEPARTEMENT DES LETTRES MODERNES**



*THESE DE DOCTORAT DE 3<sup>ème</sup> CYCLE*  
*LITTERATURE COMPAREE*

**LE ROMAN HISTORIQUE : STRUCTURES  
ET SIGNIFICATION  
(ESSAI DE POETIQUE GENERATIVE)**

**Présentée par :**

**M. Kalidou Seydou SY**

**Sous la direction de :**

**M. Le Professeur J. M. GLICKSOHN**

***ANNEE UNIVERSITAIRE 1993-1994***

UNIVERSITE CHEIKMANTA DIOP DE DAKAR  
CULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
DEPARTEMENT DES LETTRES MODERNES

THESE DE DOCTORAT DE 3<sup>e</sup> CYCLE  
LITTERATURE COMPAREE

LE ROMAN HISTORIQUE: STRUCTURES ET SIGNIFICATION  
(ESSAI DE POETIQUE GENERATIVE)

Présentée par  
M. Kalidou Seydou SY

Sous la direction de  
M. Le Professeur J.M. GLICKSOHN

ANNEE UNIVERSITAIRE 1993-94

## REMERCIEMENTS

Au Seuil de ce travail, je tiens à marquer ma gratitude à l'endroit des amis et des collègues qui m'ont offert leur dévouement et leur compréhension.

Je m'excuse d'avance de ne pouvoir citer que quelques uns. Il s'agit de:

- M. Harouna SY et son épouse Soda MBAYE
- MM. Djibril SY, Demba Sy, Cissé BA, Boubacar CAMARA, Mamadou SAM, Doudou SOW, El Hadji Moustapha DIALLO et Alioune DIANE pour leurs critiques et suggestions,
- Mme ANNE pour sa diligence,
- mais aussi et peut-être surtout de mon directeur M. le professeur J.M. GLICKSOHN, pour tout.

## **DEDICACE**

*Je dédie ce modeste travail*

- à ma mère*
- à mon père*
- à mes frères et soeurs*
  
- à tout ce microcosme qui,  
chaque aube, m'aide  
à dissiper l'angoisse  
d'être homme.*



## CORPUS

- Balzac, (H), Les Chouans ou la Bretagne en 1799, Paris, Chez Vimont, en 2 volumes, 1834  
Edition de référence, Paris, Gallimard-Folio, 1990.
  
- Hugo, (V), Quatrevingt-Treize, Paris, Michel Lévy, en 3 volumes, 1874.  
Edition de référence. Paris, Classiques Garnier, 1985.
  
- Ngugi, (W.TH.), Weep not, Child, London, Heinemann, 1964  
Edition de référence. Paris, Hatier, 1991 (traduit de l'Anglais par Yvon Rivière).
  
- Sembène, (O), L'Harmattan. Paris, Présence Africaine, 1960.  
Edition de référence. Paris, Présence Africaine, 1980.

INTRODUCTION

Quand on s'intéresse au "Roman Historique", au delà de l'ambiguïté du syntagme, c'est celle du métadiscours critique qui frappe. L'essentiel des études - les ouvrages d'ensemble sont encore rares - est centré sur les relations entre Roman et Histoire, Réalité et Fiction. Dans le discours romanesque historique, ce que les analystes en général tentent de saisir - implicitement ou explicitement - c'est la fidélité ou la non-fidélité à l'Histoire, à la réalité. Ce qui présuppose que le roman historique est codé par rapport à son extérieur, l'environnement socio-historique.

Les travaux de Louis Maigron et de Georges Lukács<sup>1</sup> devenus maintenant classiques, en donnent la mesure.

Louis Maigron, à partir d'une conception organiciste de l'Histoire littéraire, met en relation le succès du roman historique au début du XIX<sup>e</sup> siècle et l'avènement du mouvement romantique. Le roman historique serait alors la forme nouvelle convenable à une génération qui se cherche en cherchant dans l'Histoire ses marques. Le roman historique, selon lui, est appelé à disparaître au delà des années 1820-1830 eu égard à l'essoufflement du romantisme même, sinon à se développer sous d'autres formes.

<sup>1</sup> Maigron, (L), LE ROMAN HISTORIQUE A L'EPOQUE ROMANTIQUE, Paris, Hachette, 1898.  
Lukács, (G), Le Roman Historique, Paris, Payot, 1955.

Georges Lukács quant à lui, tente une transposition du marxisme d'alors dans l'analyse littéraire. Ainsi entend-il proposer des solutions pour l'Histoire littéraire et pour l'esthétique. Il s'agit de montrer les relations qui existent entre l'évolution et le déclin du roman historique d'une part et d'autre part les bouleversements historiques, mais aussi de mettre en évidence que le roman historique n'est qu'un reflet de ceux-ci. Ce qui l'amène à mettre en parallèle les structures de l'oeuvre avec celles de la société et d'en tirer des conclusions idéologiques de type: "Oeuvre progressiste", "Oeuvre réactionnaire", "Ecrivain bourgeois", "Ecrivain révolutionnaire, socialiste".

La tentative de Jean Molino<sup>1</sup> de recentrer le débat reste très théorique, en ce sens qu'elle inverse le problème. En mettant l'accent sur la dénomination "Roman Historique" plutôt que sur l'effet ou le texte produit, l'analyse est piégée d'avance par l'extériorité de son objet. Malgré une juste réfutation des thèses de Maignon et de Lukács, Molino ne propose pas réellement une méthode d'approche du texte romanesque historique.

Enfin Claudie Bernard essaye d'intégrer dans son Chouan Romanesque<sup>2</sup> la dimension poétique (ou poïétique) du récit. Quand bien même ses préoccupations comparatistes l'amènent à s'inté-

<sup>1</sup> Molino, (J), "Qu'est-ce que le Roman historique ?" in REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE FRANCE, 75e année, mars-juin 1975, pp. 195-234.

<sup>2</sup> Bernard, (cl), LE CHOUAN ROMANESQUE, Paris, PUF, 1993.

resser essentiellement à la figure du Chouan chez Hugo, Balzac et d'Aurevilly.

Les articles que l'on débusque çà et là - à notre connaissance en tous cas - ne posent, pour l'essentiel, que le problème des relations entre Roman et Histoire<sup>1</sup>.

Ce paradoxe devient embarrassant dans le domaine africain où, mise à part la thèse d'Etat de Madior DIOUF, on paraît ne pas tellement s'inquiéter de la particularité du roman historique. Encore que celle-ci n'en fait pas son objet principal d'étude. X

Il devient alors évident de constater que le roman historique souffre de manque d'une approche méthodologique textuelle. Il est donc nécessaire voire indispensable d'en revenir au texte, première réalité tangible. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre modeste tentative, notre contribution.

Mais il faut revenir aux termes de notre sujet pour en élucider la problématique avant de tracer les grandes lignes de la méthode que nous entendons ici éprouver. Arrêtons-nous donc sur l'intitulé pour en expliciter certains termes: Le Roman Historique: Structures et Signification.

Qu'est-ce d'abord que la signification ?

Elle est un rapport entre signifiant et signifié. Ce qui la différencie alors du sens c'est que celle-ci se situe du côté de l'énoncé comme résultat. La signification, elle, relève de l'énonciation, donc du discours comme production. Or le discours ne peut être envisagé valablement que comme le lieu d'une interlocution. C'est pourquoi, l'énonciation est aussi et en même temps le lieu d'inscription de la subjectivité du locuteur - Je dans sa relation avec un allocataire Tu. La signification ne peut être appréhendée hors de ce dynamisme là qui fonde la circulation signifiante.

Dès lors une double implication est déductible de cette position: d'une part la signification est renvoyée dans le circuit de la communication et d'autre part (et par conséquent) elle exige une mise en perspective du sujet exprimant une intentionnalité et présupposant un destinataire susceptible d'être influencé<sup>1</sup>. Au delà d'une sémantique, l'élucidation du concept de signification appelle une herméneutique, une sémanalyse dirait Julia Kristeva.

Mais écoutons SARTRE d'abord opérant une distinction assez subtile entre Sens et Signification:

1. TUTESCO, PRECIS DE SEMANTIQUE FRANCAISE, Paris, Klincksieck, 1975, P15.

*Par signification il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent; par sens, j'entends la participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers. La signification est conférée du dehors à l'objet par une intention signifiante, le sens est une qualité naturelle des choses<sup>1</sup>.*

Traduite dans notre terminologie, la distinction Sartrienne recouvre la distinction énoncé/Énonciation.

Mais SARTRE rend plus visible l'arrière-plan de nos préoccupations en rapport avec le discours romanesque. Le texte romanesque, peut-être même fallait-il dire littéraire tout court, n'est pas une réalité désincarnée; comme signe il est traversé par une intention signifiante en direction d'un destinataire implicite ou explicite.

Il faut donc envisager le texte romanesque comme dynamique; et la signification n'accède à la réalité que lorsque le texte devient l'enjeu d'un dialogue. Aussi l'être des significations verbales (au niveau du texte écrit comme au niveau des langues naturelles) réside-t-il dans leur dire et leur existence, leur dit puisque toute notre expérience de la signification est

<sup>1</sup> SARTRE, (J.P.), SAINT-GENET, COMEDIEN ET MARTYR. Paris, Gallimard, 1951, P. 340

médiatisée par des systèmes signifiants. Donc l'interprétation comme activité signifiante mobilise une double perspective que KRISTEVA énonce en ces termes:

*Si le travail signifiant opère constamment sur la ligne de basculement du phéno-texte au géno-texte et vice-versa, la spécificité textuelle réside dans ce qu'elle est une traduction du géno-texte dans le phéno-texte, décelable à la lecture par l'ouverture du phéno-texte au geno-texte<sup>1</sup>.*

Cependant, et malgré ce qu'en pense Kristeva, l'objet de la lecture cesse dès lors d'être le texte qui n'est là que pour médier notre expérience de la signification. Un triangle se dessine avec le sujet-lecteur, l'objet-signification et l'adjuvant-texte. Ce qui a l'avantage du même coup de justifier l'instabilité de la signification et la pluralité des lectures. On voit aussi du même coup les limites des tentatives d'Umberto ECO de théoriser sur "l'Oeuvre ouverte<sup>2</sup>". La pluralité des lectures ne veut pas dire absence de sens mais instabilité du signifiant romanesque. Sinon on aboutirait à un paradoxe qui pourrait affecter tout le système artistique. Ce qui est intenable, même pour ECO. Il faut que le système des formes symboliques qu'est l'art reste intelligible pour que sa propre pratique comme critique reste valable et valide.

<sup>1</sup> KRISTEVA, (J), RECHERCHES POUR UNE SEMANALYSE, Paris, Seuil-Points, 1986, P. 219.

<sup>2</sup> ECO, (U), L'OEUVRE OUVERTE, Paris, Seuil-Points, 1979

Aussi, l'analyse structurale, au lieu de s'opposer à l'herméneutique par la clôture du texte, se trouverait-elle dans des rapports de complémentarité avec celle-ci. L'interprétation suppose donc au préalable une description des structures de l'oeuvre qui autoriserait alors sa possible réécriture.

Nous voici alors revenu ou renvoyé sur l'autre paradigme de notre sujet: structures.

Il faut envisager la structure sur un mode relationnel. Une structure se définit alors fonctionnellement par sa place dans l'espace des positions. Et selon Michel SERRES, le structuralisme vise à faire apparaître un contenu culturel donné comme un modèle<sup>1</sup>. Et Vincent Descombes d'appuyer:

La structure est précisément ce qui se conserve dans un isomorphisme entre deux ensembles<sup>2</sup>.

Il s'agit donc de dégager des invariants par delà la diversité des pratiques qui participeront d'un modèle archétypal. Il va sans dire que dans le cadre de l'étude d'un genre, l'analyse du récit, telle qu'elle est pratiquée couramment, ne suffit plus à elle seule. Mais il ne s'agira pas ici de la déchoir de son piédestal, simplement d'assumer le leg de l'Histoire littéraire.

---

<sup>1</sup> SERRES, (M), LA COMMUNICATION, Paris, MINUIT, 1968, P. 32

<sup>2</sup> DESCOMBES, (V), LE MEME ET L'AUTRE. QUARANTE-CINQ ANS DE PHILOSOPHIE FRANCAISE (1933-1973), Paris, MINUIT, 1979, P. 105



L'analyse structurale du récit stricto sensus efface les frontières entre genres en se focalisant sur un objet qu'elle dit transhistorique et trans-spatial. Il faut donc penser autrement celle-ci en essayant de voir dans quelle mesure elle peut participer à l'exploration des particularités d'un sous-genre.

Nous inscrivant alors en faux contre GEORGES Lukács, nous pensons que l'émergence et la décadence du roman historique ne peuvent se réduire à un phénomène de mode limité au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Dès lors on ne voit pas pourquoi on évacuerait Hésiode.

Le modèle scottien ne coïncide nullement avec la naissance du roman historique mais seulement à un dialogue nouveau avec l'Histoire dans un champ littéraire ou culturel pour être plus exact, envahi par l'Histoire et l'Historiographie. Ce qui focalise alors l'attention c'est l'ambiguïté de ses rapports avec l'Histoire. C'est aussi en raison du statut problématique de l'Histoire dans le roman historique et des contraintes discursives que cela implique que nous nous sommes proposé de tracer les contours d'un métadiscours épistémologique sur l'invention du discours romanesque.

Prenant alors pour sujet un événement advenu, le roman historique se situe à mi-chemin entre l'historique et le romanesque, et joue entre vérité et vraisemblance. De l'Histoire,

<sup>1</sup> LUKACS. (G). LE ROMAN HISTORIQUE, Paris, Payot, 1965

<sup>2</sup> LEGOFF, (J), "NAISSANCE DU ROMAN HISTORIQUE AU XIII<sup>e</sup> s ?" In La Nouvelle Revue Française, N<sup>o</sup> spécial sur le Roman historique, 238, 1972, PP. 163-173.

il tire sa crédibilité et sa lisibilité comme liberté du romanesque. Il n'est donc pas une addition de deux pratiques, Histoire et Roman, mais une synthèse (au sens hégélien du terme). Sa définition ne peut donc partir de la dénomination syntagmatique comme le tente MOLINO<sup>1</sup> mais de l'analyse des oeuvres concrètes.

C'est pourquoi notre démarche, se voulant déductive, s'appuyera sur un corpus de quatre romans historiques.

Les Chouans ou la Bretagne en 1799 de Balzac d'abord (l'édition Ne Varietur est de 1834. Il faut rappeler que la première édition de 1829 portait comme titre Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800. Nous reviendrons sur cette double correction). Première oeuvre romanesque dont l'auteur revendique explicitement la paternité, premier roman aussi d'un cycle annoncé mais jamais achevé - "Scènes de la Vie Militaire" - ce premier roman de BALZAC prend pour sujet la dernière chouannerie - La Bretagne en 1799.

Et à l'autre bout du siècle QuatreVingt-Treize de HUGO forme avec Les Chouans une sorte de chiasme littéraire. Dernière oeuvre romanesque de Hugo parue en 1874, en pleine effervescence des souvenirs de la commune qui ravivent ceux de juillet 1848, Quatrevingt-Treize réorganise l'Histoire de la République à partir de son creusement, point axial qui signale le basculement

<sup>1</sup> MOLINO, (J), "Qu'est-ce que le Roman Historique ?" REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE FRANCE. Mars-Juin, 1975. N° Spécial sur le Roman Historique.

dans la violence et la terreur: la première contre-révolution vendéenne de 1793. Le parallélisme entre les deux oeuvres devient dès lors tentant pour le lecteur comme pour le critique.

Tandis que L'Harmattan de Sembène Ousmane (1960) met en scène le référendum de 1958 en Afrique Occidentale française. Premier roman historique de l'auteur dont le rôle dans la campagne référendaire et la proximité de l'Histoire sujet obligent à d'autres formes de stratégie scripturale. Comme chez Balzac, L'Harmattan annonce une suite que l'on attend toujours. Le roman historique ici touche presque aux frontières du roman social tel qu'il est pratiqué dans la littérature africaine d'expression française des années soixante. Les champs de batailles guerrières s'absentent et sont substitués par une sorte de logorrhée théâtralisée.

Alors que chez Ngugi Wo Thiong'O, Enfant, Ne Pleure Pas (1964) double la révolte Mau-Mau au Kenya (1952-1956) par un Bildungsroman qui est aussi une quête du sens pour le couple héroïque Njoroge et Mwhaki. Dès lors il faut lire le roman historique comme un palimpseste dont la signification se lit (se lie aussi) dans le blanc du texte, dans l'écart. La biographie se soutient d'une mise en abyme de l'Histoire-sujet romanesque. La cohérence du discours romanesque se soutient aussi de cette specularisation du récit.

Comme on le constate, la transdiégétisation<sup>1</sup>, c'est-à-dire les transpositions diégétiques, s'organise diversement dans notre corpus et contribue à manifester les possibles romanesques du sous genre. C'est donc dans l'écartement des structures, dans le dit et le dire du texte qu'il faut essayer de piéger le non-dit et l'impensé.

Mais la composition de notre corpus ne doit pas faire penser à une étude comparative entre le roman historique français et le roman historique africain. Si celle-ci est incontournable, elle reste cependant implicite. Notre travail s'inscrit dans une perspective plus globale des problèmes esthétiques du roman historique comme genre ou sous genre.

L'interrogation qui ne cessera de hanter notre propos tout au long de cette thèse est celle qui concerne les conditions de possibilité d'une poétique générative. Celle-ci concerne, non pas simplement la création littéraire, mais aussi et surtout les mécanismes d'engendrement de l'oeuvre comme discours. Elle tentera donc de répondre à la question: comment le discours romanesque historique est-il possible ? Une poétique restreinte en somme du roman historique.

Nous nous proposons, pour élucider cette problématique, de dérouler notre démarche autour de quelques axes organisant les jeux romanesques et les enjeux textuels.

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons ici à l'excellent ouvrage de Gérard Genette, PALIMPESTE. LA LITTÉRATURE AU SECOND DEGRÉ (Paris, Seuil, 1982), Notamment au chapitre introductif et au chapitre LXI (pp. 340 et sq).

Il s'agit donc de tracer d'abord les contours des champs épistémologiques pour baliser l'arrière-plan contextuel qui sert d'assiette à notre corpus. Ces préliminaires serviront de tremplin à l'analyse des stratégies mises en oeuvre dans et par les romans et se donnant à lire comme cohérence-cohésion. L'analyse s'attachera alors à mettre en évidence les mécanismes de textualisation de l'Histoire, autrement dit les modes d'inscription de celle-ci dans le texte comme espace fictivisé. Il s'agira de montrer comment le texte de l'Histoire fonctionne comme hypertexte à l'intérieur du roman historique. Il ne peut être envisagé ici que comme transtextualité dont l'intertextualité n'est qu'un aspect. Mais puisque le savoir de l'oeuvre se soutient de l'énonciation romanesque, il faudra tenter de mettre en exergue les modes d'apparition de la parole auctoriale et de celle du narrateur sans marginaliser les incipits dans leurs rapports aux excipits.

L'analyse des modalités de signification oblige notre contribution à envisager le niveau sémantique. En ce sens la déconstruction du discours romanesque historique permet de mettre en évidence une rhétorique d'exclusion à l'oeuvre. Dans le roman historique l'espace se scinde, dialectiquement, en intérieur et extérieur, dedans et dehors. Le centre occupé par le pouvoir est dans des rapports d'opposition avec la périphérie. Ce qui décentre le récit en instaurant dans l'espace diégétique une allotopie. Dès lors l'Autre dans son altérité se double d'une altération. Aussi la quête de la signification organise-t-elle la structure matricielle de la narrativité. Un double programme

narratif traverse alors le récit conduit symétriquement par le sujet et l'anti-sujet dont l'enjeu est un même objet bivalent. Nous serons amené donc à reconsidérer le modèle actantiel canonique à six actants<sup>1</sup> en même temps que l'opposition phénotexte/génotexte<sup>2</sup>.

Comme on le voit, le modèle d'analyse que nous tentons ici est ouvert à toutes les méthodes susceptibles d'apporter un nouvel éclairage à la problématique du sous genre roman historique. Cet essai de poétique générative se veut simplement une modeste contribution à l'intelligibilité des mécanismes d'engendrement de l'oeuvre romanesque comme texte (au sens de textus).

---

<sup>1</sup> Greimas, (A.J.), SEMANTIQUE STRUCTURALE, Paris, Larousse, 1966.

<sup>2</sup> Kristeva (J), RECHERCHES POUR UNE SEMANALYSE, Paris, Seuil, 1969.

## I. PRELIMINAIRES: LE POIDS DES CONTEXTES

"C'est l'histoire qui sert de départ pour toute quête de l'intelligibilité"...

C. LEVI-STRAUSS, LA PENSEE SAUVAGE<sup>1</sup>

Ce chapitre préliminaire est une manière de prologue, et comme telle il parie sur l'événement, sur l'avènement du texte prochain. Une manière - parmi d'autres - d'aborder le texte à venir comme objet à découvrir, comme expérience d'une limite, obstacle à franchir. C'est la voix des coulisses de notre corpus essayant de tracer les limites du champ à partir duquel son engendrement devient possible - mais possible seulement. Comment alors entamer l'oeuvre sans entamer (au sens figuré) le mythe de l'oeuvre dans son altérité ?

Quand on forme le projet d'un métadiscours du roman historique il est fondamental d'explorer l'avant-texte qui est aussi un prétexte à l'écriture romanesque pour prévoir et prévenir l'anachronisme et pour assurer à l'acte de lecture - sans pour autant lui ôter sa liberté par un quelconque déterminisme - de meilleurs rendements.

Les contextes en eux-mêmes n'ont aucune valeur explicative, cependant ils permettent les conditions d'une lecture cohérente.

<sup>1</sup> LEVI-STRAUSS, (C1), LA PENSEE SAUVAGE, Paris, Plon, 1962, P. 348

Le texte détient de toutes façons le monopole de la primauté et de la priorité de la créativité artistique qui donne à l'écrivain son statut d'artiste.

Ce problème des contextes est posé ici à un triple niveau.

### I.1. L'HISTOIRE AU PRESENT

Le XIX<sup>e</sup> siècle français se pense dans le surgissement d'une modernité dont le point axial est la Révolution de 1789. Evidemment la Révolution est un aboutissement d'un long et formidable processus de décomposition et de recombinaison de la société française. Mais, quoiqu'on en pense, son avènement instaure une rupture dans le passé qui se pense désormais en avant et après, en préhistoire et Histoire. En disqualifiant la société de l'Ancien Régime pour promouvoir la République, la Révolution de 1789 affiche son ambition de séculariser la société française. Parce qu'elle l'atteint dans son essence même. Il y a quelque chose de singulier et de significatif dans la violence avec laquelle la nouvelle société qui tente de se légitimer s'attaque aux fondements mêmes de l'ancienne société: dissociation du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel, déchristianisation qui annonce et légitime le régicide, le parricide. La mise à mort du roi, au-delà d'un simple meurtre sur la personne de Louis XVI, est un acte qui, psychologiquement s'inscrit essentiellement dans ce qu'on peut appeler l'impensé ou l'inconscient de la Révolution. De par son statut et ses attributs le roi incarne la figure du père comme obstacle. Louis XVI dès lors,



rituellement, devient un bouc-émissaire qu'il faut sacrifier sur l'autel de la Révolution pour apaiser les dieux (ou les démons) de la République. C'est un acte conjuratoire dans une certaine mesure qui marque aussi la déchéance de la monarchie attachée aux symboles du pouvoir. Et en même temps s'effectue la promotion d'une nouvelle classe détenant jusque là le pouvoir économique et qui cherchait justement les moyens politiques de ses ambitions. Michel VOVELLE a alors raison de souligner:

*Césure religieuse, césure politique, la déchristianisation de l'an II apparaît comme l'un des événements majeurs de l'aventure révolutionnaire vécue par le plus grand nombre<sup>1</sup>.*

"Par le plus grand nombre" seulement parce qu'en même temps se dessine la carte de la résistance contre-révolutionnaire fidèle à la royauté et donc à l'église. S'ouvre aussi ce qu'on appela alors l'époque de la terreur en VENDEE (Eté 1793) et en Bretagne (1799) que Hugo et Balzac, à leur manière, ont tenté de restituer par et dans la pratique romanesque.

Ce grand trauma fut aussi une profonde déchirure dans le tissu social et politique. Dès lors le rapport à l'Histoire devient plus problématique au XIX<sup>e</sup> siècle. Problématique en ce sens, comme le montre Raymond Aron, que:

*L'homme n'a vraiment un passé que s'il a conscience d'en avoir un, car seule cette conscience introduit la*

<sup>1</sup> VOVELLE, (M), "Dieu perd la raison" in LE MONDE DIPLOMATIQUE, supplément n° 11, Novembre 1989, P. 22

*possibilité du dialogue et du choix<sup>1</sup>*

Ce qui ne fait que redire autrement les CONSIDERATIONS INACTUELLES de Nietzsche (qui sont en passe de devenir actuelles).

Les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle ont justement conscience d'être les héritiers de la Révolution, eux-mêmes baignant dans une atmosphère de confrontation continuelle tout au long du siècle: 1815, Chute de Napoléon Bonaparte, 1830, les émeutes de Paris, 1848, la révolution de juillet (encore une de plus!), 1851, le coup d'Etat du 2 décembre étrangle la nouvelle République en proclamant "Napoléon-Le-Petit" empereur, et la Commune de 1871, pour ne citer que ces quelques dates rythmant frénétiquement le politique et le social dans une société qui a perdu ses repères et qui se cherche confusément. Le Mal du Siècle n'est pas seulement un phénomène de littérature plongeant dans les ténèbres d'une âme désemparée mais une lame de fond qui parcourt toute la société. Les historiens se disputent l'Histoire de la Révolution dans tous ses aspects: Pierre Simon Ballanche publie en 1830 L'Homme Sans Nom, Louis Blanc (1847-1864) Histoire De La Révolution Française, Victor Cousin, Introduction à l'Histoire De La Philosophie (1840), Jacques Cretineau Joly, Histoire De La Vendée Militaire (1851), Jules Michelet, Histoire De La Révolution Française (1847-1848), Edgar Quinet, La Révolution (1865), jusqu'aux essais de Chateaubriand, Essai Sur Les Révolutions (1797) et Le Génie du Christianisme (1802).

<sup>1</sup> ARON, (R); DIMENSION DE LA CONSCIENCE HISTORIQUE. Paris, Plon, 1961, P. 5

On voit alors se dessiner au XIX<sup>e</sup> siècle les contours d'une épistémé dans le champ du savoir. Cette épistémé nous la qualifions de romantique, à condition d'entendre Romantisme au sens de Critique de la Modernité<sup>1</sup>. Et, contrairement à ce qu'affirment LÖWY et SAYRE, la critique de la modernité ne se fait pas forcément au nom des valeurs et d'idéaux du passé comme le suggère le titre de leur excellent ouvrage, d'une nostalgie des époques glorieuses ou d'un quelconque paradis. Elle est cependant, d'une manière ou d'une autre, l'affirmation de l'historicité, l'expérience de la temporalité. Et une pensée historique, faut-il le rappeler, n'est pas du coup historiciste. L'historicisme présuppose,

*Le postulat non seulement d'un déterminisme historique, mais de manière plus fondamentale d'une causalité historique TRANSCENDANTE (sic) aux comportements humains ou aux facteurs physiques<sup>2</sup>.*

Dès lors, toute explication du présent s'ancre, s'enracine dans le passé, car l'intelligibilité des phénomènes historiques exige une vision globalisante parce que l'Histoire est affectée par une téléologie, c'est-à-dire une finalité. En ce sens le retour au passé est une manière de comprendre le présent et d'envisager l'avenir. Aussi l'injonction de Groethuysen reste-t-elle pertinente telle qu'elle est énoncée dans la lettre à Jean

<sup>1</sup> LÖWY, (M), et SAYRE, (R), REVOLTE ET MELANCOLIE. LE ROMANTISME. A CONTRE-COURANT DE LA MODERNITE, Paris, Payot, 1992, P. 25 et ssq.

<sup>2</sup> SCHAEFFER, (J-M), L'ART DE L'AGE MODERNE; L'ESTHETIQUE ET LA PHILOSOPHIE DE L'ART DU XVIII<sup>e</sup> SIECLE A NOS JOURS, Paris, Gallimard, 1992, P. 124.

Paulhan qui sert de préface à son ORIGINE DE L'ESPRIT BOURGEOIS EN FRANCE:

*Connais-toi toi-même: par l'histoire sache en revisitant les temps où tu n'étais pas, et en passant par les temps où tu commençais à être, te voir comme si déjà tu n'étais plus. C'est en quoi consiste la conscience historique, l'oeuvre de l'historien pour qui tout devient passé<sup>1</sup>.*

On parle toujours du passé depuis son présent. Et le discours historique ou historiographique africain n'échappe pas à cette constatation. Mais ici la particularité c'est que l'Histoire est vécue sur le mode dramatique du fait de la colonisation. Envisager l'Histoire africaine dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui débouche sur les INDEPENDANCES c'est l'envisager sous l'angle de la domination et des luttes de résistance. Le génocide poursuivi par l'entreprise coloniale développa chez les populations autochtones toutes sortes de tares dont la plus subtile et la plus pernicieuse fut sans doute le complexe d'infériorité qu'Albert Memmi appelle "complexe de colonisé". L'auteur d'ailleurs définit admirablement bien ce qui piège la société en la minant de l'intérieur par un processus de mythification et de mystification.

*La sclérose de la société colonisée est donc la conséquence de deux processus de signes contraires: un enkystement né de l'intérieur, un corset imposé de*

<sup>1</sup> GROETHUYSEN, (B), ORIGINE DE L'ESPRIT BOURGEOIS EN FRANCE T.1: L'EGLISE ET LA BOURGEOISIE. Paris, TEL-Gallimard, 1977, P. XI

*l'extérieur (sic). Les deux phénomènes ont un facteur commun: le contact avec la colonisation. Ils convergent en un résultat commun: la catalepsie sociale et historique du colonisé<sup>1</sup>.*

Mais le pillage économique et la destruction de civilisations entières d'une part, l'imposition de l'extérieur d'autres cultures et d'autres civilisations d'autre part entraînent nécessairement de profonds thraumatismes et d'une manière générale des phénomènes de rejet. Les populations dominées, dans de pareilles situations, développent toutes sortes de stratégies de survie dont la plus courante est celle qui consiste à simuler l'acceptation.

Mais les deux guerres mondiales et plus particulièrement la deuxième, en permettant aux africains une participation plus concrète et plus globale, leur ont permis en même temps d'appréhender l'Europe à sa juste valeur. Il s'est enclenché en même temps aussi un formidable élan de démystification et de démythification. D'autant plus qu'une élite africaine formée à l'occidentale se trouve de fait en contact avec les idéaux de liberté et d'égalité dont les européens eux-mêmes en furent les promoteurs.

Un éditorial d'avril 1946 de LA NATION MALGACHE, Journal nationaliste malgache, donne le ton:

<sup>1</sup> MEHMI, (A), LE PORTRAIT DU COLONISE précédé du PORTRAIT DU COLONISATEUR. Préface de Jean Paul SARTRE. Paris, AACT-FRANCOPOCHE, 1989, p. 115.

*Nous savons très bien que le colonialisme et le racisme que certains prétendent rénier est encore vivant parmi eux. Mais ces gens doivent comprendre que l'ère de la conquête et de la domination coloniale est passée. Nous entrons maintenant dans une nouvelle ère... La Charte Atlantique et les Nations Unies en témoignent<sup>1</sup>.*

Et Basil Davidson de dire, reprenant Marc Bloch, que l'histoire

*Se déroule dans l'esprit et l'imagination et s'incarne dans les réponses multiples qu'un peuple trouve dans sa culture, elle-même médiation infiniment subtile de réalités matérielles, de faits économiques sous-jacents et de lois objectives intengibles<sup>2</sup>.*

Dès lors le discours historiographique africain et africaniste tente de fonder en droit, donc de légitimer ses revendications en puisant dans le passé des mythes galvanisateurs. Le même souci s'observe en littérature avec le mouvement de la Négritude que Senghor définit dans Liberté I (1972) comme

*l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir telles qu'elles s'expriment dans ses oeuvres.*

Il s'agit d'abord de prouver l'existence d'une culture et d'une civilisation, en un mot d'une personnalité authentiquement

<sup>1</sup> Cité in DAVIDSON, (B), L'AFRIQUE AU XXÈ SIECLE. L'éveil et les combats du Nationalisme africain, Paris, édition J.a., 1979, pp. 203-204.

<sup>2</sup> DAVIDSON, (B), *ibid*, p. 207

africaine. Tout cela émane d'une prise de conscience du noir de sa spécificité et la revendication d'une identité niée, baffouée. Nous ne sommes à vrai dire pas loin du Chouan dans son extranéité par rapport au projet révolutionnaire. Il s'agit pour le Chouan comme pour le colonisé de se revendiquer comme autre en assumant, en affirmant sa différence. C'est peut-être dans cette perspective qu'il faut comprendre les diverses productions des intellectuels africains et des africanistes. Elles furent toutes un continuel témoignage, souventefois émouvant, et toujours accusateur contre le dominateur, le destructeur. On peut citer les oeuvres de Cheikh Anta Diop, Nations Nègres Et Culture et Civilisation ou Barbarie, de FRANTZ Fanon, Peau Noire Masque Blanc et Les Damnés De La Terre, de Aimé Césaire, Cahier d'un Retour au Pays Natal et Discours sur le Colonialisme, de Albert Memmi, Portrait du Colonisé précédé Du Portrait Du Colonisateur et Culture et Colonialisme,...

Aussi, le passé n'est-il plus un objet de honte et de mépris, et une nouvelle conscience historique affecte le rapport à l'Histoire, modifiant du même coup l'"être-au-monde" de l'homme noir, du nègre. C'est dans cette dynamique de changements, de mutations socio-historiques qu'il faut inscrire la révolte MauMau au Kenya (1952-1956), la grève des cheminots de Dakar-Niger de 1947, le référendum organisé par la France dans les colonies d'Afrique occidentale française comme le NON de la Guinée de Sékou Touré à toute idée d'autonomie à l'intérieur d'une quelconque communauté française dont rêvait le Général De Gaulle.

L'atmosphère de revendications et de révoltes syndicales comme politiques se répercute dans le champ littéraire en général et le champ romanesque en particulier. Et cela d'autant plus qu'il n'y a pas une distinction fondamentale à cette période entre les intellectuels et les politiciens: c'était la même élite qui se croyait investie d'une mission salvatrice essentielle et urgente. D'où la prolifération de figures messianiques issues des milieux religieux ou communistes. Il n'est pas exceptionnel d'ailleurs de voir religieux, communistes ou laïcs converger, par des chemins différents, vers l'essentiel: l'abolition d'un système inique qui abrutit et dépersonnalise l'homme. Ce qui explique aussi la jonction plus ou moins complète de toutes les forces anticoloniales dont les revendications sont légitimées par la charte atlantique, les Nations Unies et la déclaration universelle des droits de l'homme. La bipolarisation dans les relations internationales engendrant du même coup une tripartition: capitalistes, communistes et Non-alignés.

## I.2. LE CHAMP ROMANESQUE

Le concept de champ élaboré par le sociologue Bourdieu<sup>1</sup> pourrait être productif dans notre perspective bien qu'il soit nécessaire de le circonscrire par rapport à notre démarche et à nos objectifs. Pour lui, le Champ détermine l'espace des positions. Les objets en circulation à l'intérieur de la Société

<sup>1</sup> Nous renvoyons à deux de ses textes fondamentaux que sont:  
 - "Espace Social et Pouvoirs Symboliques" in CHOSSES DITES, Paris, Minuit, 1987, PP. 147-166; et  
 - LES REGLES DE L'ART. GENESE ET STRUCTURE DU CHAMP LITTERAIRE, Paris, Seuil, 1992 (à partir de Plaubert l'auteur élabore une remarquable analyse du champ littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle en France).



occupent, en effet, des positions déterminées, précises et hiérarchisées. L'analyse s'attachera donc selon la perspective de Pierre Bourdieu, pour comprendre l'objet, à mettre en évidence les positions, les places relatives et les relations objectives entre celles-ci. Ce qui nous renvoie d'une manière ou d'une autre à la notion de structure telle que nous l'avons analysée dans notre introduction. A la différence près que l'auteur s'intéresse visiblement à la macrostructure sociologique qu'il faut comprendre dans le sens d'une sociologie de la littérature d'obédience marxiste. Le champ du pouvoir, en exerçant une pression sur l'ensemble des champs, envahit en même temps le champ littéraire qui ne peut plus s'appréhender comme manifestation autonome dès l'instant que celui-ci englobe à la fois l'oeuvre et ses conditions de production et de réception, son mode d'insertion dans le circuit de consommation socialisée. En d'autres termes et d'un point de vue marxiste, c'est le mode de production généralisé de la société qui détermine le mode de production et de consommation des objets littéraires comme oeuvres. D'ailleurs Bourdieu explicite clairement cette "subordination structurelle":

*La lecture de L'Education Sentimentale est plus qu'un simple préambule visant à préparer le lecteur à entrer dans une analyse sociologique du monde social dans lequel elle a été produite et qu'elle porte au jour. Elle oblige à s'interroger sur les conditions sociales particulières qui sont à l'origine de la lucidité spéciale de Flaubert, et aussi des limites de cette lucidité. Seule une analyse de la genèse du champ littéraire dans lequel s'est constitué le projet*

*flaubertien peut conduire à une compréhension véritable et la formulation génératrice qui est au principe de l'oeuvre et du travail grâce auquel Flaubert est parvenu à la METTRE EN OEUVRE (sic), objectivant, dans le même mouvement, cette structure génératrice et la structure sociale dont elle est le produit<sup>1</sup>*

A parler franchement Bourdieu n'apporte pas grand-chose d'original que nous ne savions de la théorie du reflet depuis les essais de Lukács jusqu'aux structures homologiques de Goldmann en passant par le "réalisme sans rivage" de Garaudy et les autres. (X)

Cependant, force est alors de constater, en dépit de ce qu'en pense Bourdieu et les marxistes (ce qui n'enlève rien d'ailleurs à la qualité pertinente de l'analyse de Bourdieu et à la finesse de sa démarche), les oeuvres possèdent un mode de relation intrinsèque qui participe de la formation d'une épistémé. Et que le caractère socialiste ou capitaliste de la société n'affecte pas fondamentalement ou disons essentiellement les relations intertextuelles.

Ce que nous appelons donc ici champ et champ romanesque plus particulièrement est plus restreint. Nous appelons Champ romanesque l'espace de positions occupé par les oeuvres romanesques dans leurs relations transtextuelles, au niveau synchronique. Ce qui nous occupe alors ici, c'est de tenter de déceler au

<sup>1</sup> BOURDIEU, (P), LES REGLES DE L'ART, GENESE ET STRUCTURE DU CHAMP LITTERAIRE, Paris, Seuil, 1992, pp.75-76

niveau épistémique la formation et l'affirmation d'une tendance romanesque par delà la diversité des modes d'investissement thématique.

Mais comment concilier ce projet d'explication au statut d'exception qui caractérise l'oeuvre d'art comme événement ?

Gadamer, comme pour prévenir, déclare :

*Le fait que l'oeuvre d'art représente un défi lancé à notre compréhension par ce qu'elle échappe indéfiniment à toute exploration (sic) et qu'elle oppose une résistance toujours insurmontable (sic) à qui voudrait la traduire en l'identité du concept a été précisément pour moi le point de départ de ma théorie herméneutique<sup>1</sup>*

Devant l'oeuvre qui "échappe indéfiniment à toute explication" et qui "oppose une résistance toujours insurmontable" la théorie herméneutique de Gadamer comme science de l'interprétation risque une aporie épistémologique puisque sans objet. A quoi bon alors une science sans objet pour autant qu'on puisse parler encore de science ?

Heureusement que Goethe nous console en nous redonnant de l'espoir :

*Notre opinion est qu'il sied à l'homme de supposer*

---

<sup>1</sup> GADAMER, (H.G), L'ART DE COMPRENDRE, ECRITS, II, HERMENEUTIQUE ET CHAMP DE L'EXPERIENCE HUMAINE, Paris, Aubier, 1991, P.17

*qu'il y a quelque chose d'inconnaissable, mais qu'il ne doit pas mettre de limite à sa recherche<sup>1</sup>.*

Le propre du discours littéraire fictif et du discours romanesque en particulier, pensons-nous, est de se produire par DENEGATION, c'est-à-dire de parler du monde comme s'il n'en parlait pas en le niant. Il joue donc à fond sur l'illusio comme procédé rhétorique.

Si nous revenons alors au surgissement de l'Histoire à l'horizon du XIX<sup>e</sup> siècle français comme de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle africain, il est possible de repérer les échos de celui-ci dans le champ romanesque.

Autour de 1830 le discours romanesque commence à être saturé de notations indicielles significatives que Roland Barthes classerait sûrement dans les "effets de réel". L'écriture romanesque se fait œil dans son rapport avec le réel. La déclaration de Balzac en 1842 dans l'Avant-Propos de LA COMEDIE HUMAINE pourrait servir d'épigraphe au roman du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Le hasard est le plus grand romancier du monde: pour être fécond il n'y a qu'à l'étudier. La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant*

<sup>1</sup> Cité in CASSIRER, (E), ROUSSEAU, KANT, GOETHE, Paris, Belin, 1991, P. 114

*les événements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que ROME, ATHENES, TYR, MENPHIS, la PERSE, l'INDE ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations, et qu'à l'instar de l'abbé Barthélémy, le courageux et patient Monteil avait essayé pour le Moyen Age mais sous une forme peu attrayante<sup>1</sup>.*

Le roman au XIX<sup>e</sup> siècle se veut témoignage sur la société, Histoire de la société. Les écrivains eux-mêmes se prennent pour historiens, quelques patrons qu'ils se réclament. Et la pratique romanesque devient davantage une pratique scripturale empruntant, sous l'influence du positivisme, aux sciences naturelles et à l'Histoire et l'historiographie leurs méthodes d'investigation. Combien de titres de roman exhibent leurs prétentions historicisantes en s'affublant d'un sous-titre "Histoire de...". Dans cette perspective, une étude systématique des titres (des romanciers comme des historiens) sous la forme d'une titrologie (entendue au sens de science des titres) pourrait servir de base à l'analyse de l'évolution du mot Histoire (sémantiquement) et des rapports que les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle entretiennent avec

<sup>1</sup> Cité in COULET, (H), IDEES SUR LE ROMAN. TEXTES CRITIQUES SUR LE ROMAN FRANCAIS. XII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle. Paris, Larousse, 1992, P. 256

l'Histoire. On a l'impression que ce qui décide de la lecture d'un texte romanesque, et donc de son écriture aussi, c'est son insertion dans un préprogramme figurant l'horizon de réception. L'oeuvre romanesque se donne comme finalité l'explication des phénomènes socio-historiques. Zola le dit implicitement dans sa préface de 1871 à la Fortune des RougonMacquart:

*Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, vingt individus qui paraissent au premier coup d'oeil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres.*

*L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur<sup>1</sup>.*

L'aventure romanesque plonge, en une archéologie, dans le magma social et historique. Cette préoccupation est décelable jusque chez Flaubert - malgré l'image d'esthète qu'il donne ou que la critique s'évertue à donner de lui - dans une sorte de déchirement entre le lyrisme romantique originel et le choix du réalisme. La première comme la seconde EDUCATION SENTIMENTALE en font foi. Et ceci pour ne rien dire de Victor Hugo, de George Sand ou de Maupassant. Les historiens eux-mêmes cèdent à la tentation de la fiction réaliste pour nourrir leurs ambitions épistémologiques à l'image de Michelet (LA FEMME, LA SORCIERE, LE PEUPLE...).

<sup>1</sup> Coulet, (H), op. cit, P.272

Nous n'ignorons pas qu'on pourrait nous objecter que c'est là une tendance propre au roman réaliste. Sans doute que cela a correspondu à l'affirmation vigoureuse d'un courant littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle. mais on oublie souvent que le XIX<sup>e</sup> siècle est traversé par un état d'esprit général du réalisme philosophique; et que celui-ci a été profondément et fondamentalement novateur. On revient toujours, pensons-nous, au Descartes du DISCOURS DE LA METHODE et des MEDITATIONS. Descartes a puissamment contribué à déterminer le principe moderne de la recherche de la vérité. A partir d'une rupture d'avec la tradition, celle-là est conçue comme matière absolument individuelle et indépendante. Le discours officiel médiéval, en effet, est fondé sur une épistémé dominée par une vision théologique du monde. Nous disons bien DISCOURS OFFICIEL dans la mesure où aucune époque ne présente une épistémé homogène entièrement; il y a toujours eu des voix plus ou moins marginales ou marginalisées qui s'inscrivent dans la contestation et d'une certaine manière dynamisent l'époque. Donc, et pour en revenir à notre propos, le discours officiel médiéval s'élabore à partir d'une conception unaire du monde, c'est-à-dire que le monde ou l'univers est perçu dans son unité organique dont le garant et l'organisateur ne peut être que l'Etre Suprême, Dieu. Alors, toute explication du monde qui se veut cohérente doit prendre en charge cette dimension théologique fondamentale. Le monde comme TOTALITE vérifie continuellement l'incarnation de la vérité divine. Tout discours, officiellement en tout cas, qu'il soit littéraire ou non, est produit et/ou reçu par rapport à sa conformité à cette base théologique. Le discours sur la vérité est forcément un discours conservateur. Or, à partir du

moment où il y a déplacement, qui est aussi un décentrement, du point d'appui de l'extérieur vers l'intérieur du sujet connaissant, il se produit un basculement qui fissure l'édifice. On peut dire que le "Je pense, donc je suis" cartésien inaugure l'émergence de l'individu comme Moi autonome en même temps qu'une crise de la TOTALITE qui sous-tendait le discours officiel. La vérité s'appréhende non plus par rapport à Dieu mais par rapport à l'individu-sujet. Aussi l'écriture en général et l'écriture romanesque en particulier suit-elle l'aventure de la quête du sens..Le critère fondamental du roman devient la vérité par rapport à l'expérience individuelle et subjective. Ce qui marque d'une manière ou d'une autre une rupture sur fond de contestation avec le traditionalisme littéraire. Il suffit de comparer le héros romanesque au héros épique ou à celui des razzos et des vitas pour s'apercevoir du creusement qui se fait jour dans l'acartèlement de la matière littéraire.

L'enjeu du discours romanesque passe alors par la question du langage. Puisque cette recherche de la vérité passe aussi par la médiation du langage, se pose nécessairement la problématique de la correspondance des mots aux choses. Nous sommes d'autant plus proche de la vérité que les mots sont plus près des choses. On en était là au temps du PLATON de CRATYLE!

On voit aussi pourquoi la question du Réalisme comme courant limité au XIX<sup>e</sup> siècle, d'un point de vue analytique, est indissociable de la question du réalisme philosophique qui forme le magma de la pensée moderne en occident.



Et IAN WATT a raison de souligner alors que

*ce qui importe au roman dans le réalisme philosophique [.....] c'est plutôt l'état d'esprit général de la pensée réaliste, les méthodes de recherche qu'elle a employées, et les genres de problèmes qu'elle a soulevés<sup>1</sup>.*

Si donc l'on doit dessiner les contours du champ romanesque et peut-être du champ littéraire en général au XIX<sup>e</sup> siècle en France, c'est vers les manifestations du réalisme philosophique qu'il faut se tourner.

Si l'on se tourne aussi du côté de la littérature africaine, le roman apparaît comme une forme "batarde". C'est peut-être aussi ce statut ambigu qui fait que la question de son ou de ses origine (s) et de son mode d'engendrement comme réalisation d'un projet esthétique d'abord n'a été abordée que de biais et souvent dans des termes dont la réponse est connue d'avance. Les déclarations des romanciers qui sont le plus souvent des cris du coeur et des professions de foi dithyrambiques ajoutent à la confusion. Ce n'est pas le thème abordé ou l'engagement de l'écrivain aux côtés du peuple qui font de lui un romancier ou un artiste. Dans le meilleur des cas cela produit des tracts et définit le militant. L'écrivain africain est sommé de répondre de ses prises de position par rapport à la situation historico-politique, d'être le tribun des mécontentements. Nous voyons bien

---

<sup>1</sup> WATT, (I), "REALISME ET FORME ROMANESQUE" in LITTERATURE ET REALITE, Collectif, Paris, Seuil-Points, 1988, P. 16. (PP11-46).

que nous n'échappons pas ici aussi à l'emprise du réalisme bien que ce soit sous sa forme décadente: un réalisme socialiste qui ne s'avoue pas comme tel souvent.

Que ce soit Roman africain et Tradition du professeur Mohamadou Kane, Littératures Nègres de Jacques Chévrier, Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française du professeur Jean Pierre Makouta-Mboukou, ou encore de la thèse d'Etat (inédite) du professeur Madior Diouf Les formes du roman négro-africain de langue française 1926-1976 malgré son titre, presque aucune de ces études ne nous offre à proprement parler une réponse claire et satisfaisante. Ce qui ne remet nullement en question la qualité de leurs travaux. C'est un problème de perspective (au sens cinématographique du terme). Même la tentative de Martin Bestman dans son Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain (on aura remarqué la récurrence dans les titres cités du syntagme "roman négro-africain"!) tourne vite à un repérage de la conscience révolutionnaire du Sembène marxiste.

Dès lors la tentation de jeter l'éponge devient plus forte. Mais à quoi aurait donc servi le conseil de Goethe<sup>1</sup>?

Nous pensons que la première difficulté des différentes approches proposées par les analystes réside dans le souci presque ontologique de particulariser le roman africain et la littérature africaine en général. On en arrive ainsi à l'inventaire des curiosités dénommées pour la circonstance africanismes

<sup>1</sup> C.F. GOETHE, Citation P. 27

ou mieux sénégalismes et autres camérounismes et cote-d'ivoirismes...; ou dans le meilleur des cas on fait l'inventaire des genres oraux insérés dans le texte du roman. On oublie alors que la littérature orale n'est pas l'apanage de l'Afrique et que ce qui est africain c'est le récit oral en tant que tel (conte, mythe ou devinette...) et non le mode d'insertion dans la textualité romanesque encore moins le genre.

Ce souci ne sort pas à proprement parler du surgissement de la conscience historique, dont nous avons essayé de montrer les contours, et de la quête d'une identité niée pour le critique comme pour l'historien ou le romancier.

La deuxième difficulté c'est que l'interrogation ne porte jamais sur l'oeuvre romanesque comme expérience individuelle et relativement autonome dans la quête du sens. Ce qui viendrait probablement de la persistance du mode de relation structurant le champ social traditionnel africain et de ses mécanismes d'engendrement de l'oeuvre littéraire.

La troisième difficulté enfin proviendrait de la rareté d'une documentation para-textuelle de type autorefléxif produite par les écrivains eux-mêmes comme producteurs, créateurs de formes symboliques: journaux intimes, correspondances, articles, brouillons des oeuvres...

Ce rapide repérage comme préalable nous permet au moins de prendre conscience des obstacles d'ordre épistémologique avant

de tenter, modestement et sans prétention aucune, des propositions d'élucidation.

Que la littérature africaine soit relativement de date récente est une évidence. Mais le problème surtout, à notre avis, c'est que dans la configuration des formes artistiques de la tradition orale africaine il n'y a pas de genre qui équivaldrait au roman. Pas même le conte malgré les apparences. Le grand conteur n'est pas celui qui crée des contes - leur origine plonge dans la nuit des temps et dans la conscience collective - mais celui qui, dans le hic et nunc de la performance, fait preuve d'une grande maîtrise des codes. En ce sens le conteur est aussi un acteur, ce qui rapproche davantage le conte de la représentation théâtrale. Et le récit intègre toutes les dimensions de la situation de communication.

Mais aussi, et peut-être plus fondamentalement, la littérature traditionnelle africaine ne pouvait pas connaître le roman comme genre du fait que celui-ci est lié à l'écriture et à l'individu comme sujet autonome. En tout cas, pour ce qui est du roman moderne. Et Mikhaïl Bakhtine a raison de souligner les particularités des langages romanesques:

*Le roman c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et surtout sociaux, susceptibles de devenir*

*aussi bien "langages de la vérité" (sic) que langages relatifs, objectaux, limités, ceux des groupes sociaux, des professions, des usages courants. Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de point fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique, et se trouve, parmi les langages nationaux, à l'intérieur d'un seul langage, et parmi les langues nationales, à l'intérieur d'une seule culture (...), d'un seul monde politico-culturel<sup>1</sup>.*

Cette "conscience galiléenne du langage" est inimaginable pour le conte comme d'ailleurs le mythe ou l'épopée fondés sur l'acceptation d'une totalité cohérente, préalable à leur engendrement.

Nous ne voulons pas dire que le roman africain est un prolongement du roman occidental. Car toute forme esthétique est un projet de solution par rapport à la manifestation du sens. Quand les structures de la réalité et de l'imaginaire ne sont plus transmissibles par les formes existantes, alors une nouvelle forme surgit pour résoudre cette contradiction, cette crise de culture. Ce que Bayer, d'un autre point de vue, appelait "l'assomption des besoins obscurs de l'espèce"<sup>2</sup>. Face donc à la pression du contexte socio-historique et psychologique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Afrique, le roman s'est imposé

<sup>1</sup> BAKHTINE, (M), ESTHETIQUE ET THEORIE DU ROMAN, Paris, TEL-Gallinard, 1991, P183

<sup>2</sup> BAYER, (R), ESSAI SUR LA METHODE EN ESTHETIQUE, Paris, Flammarion, 1953, P 53.

comme le lieu discursif de la quête du sens, de la quête de la vérité. La vérité sur la vie n'est-elle pas aussi la vérité de/sur soi ? Mohammed DIB, l'écrivain algérien l'a bien dit :

*En effet, pour moi la tâche majeure va être de devenir un support sûr de cette parole qui me fait être et agir, et de la rendre ainsi digne de foi. Cette parole dont je me suis emparé me devient aussi miroir, moi qui ai vécu jusqu'alors sans image et sans pensée de moi-même. Et m'y découvrant, encore faudrait-il que je m'y reconnaisse. Me reconnaître, nous reconnaître<sup>1</sup>.*

L'écriture romanesque est une quête orphique, un voyage au bout de la vie. Cette aventure initiatique affecte la structure du roman africain. En effet, l'essentiel des romans africains de la période qui nous concerne - et même au-delà de celle-ci - déroule une structure ternaire manifestée au niveau du phénotexte par le voyage aller-retour: VILLE CRUELLE d'Ezaboto, MISSION TERMINEE du même auteur sous le pseudonyme de Mongobéti, L'AVENTURE AMBIGUE de Cheik Hamidou Kane, MAIMOUNA d'Abdoulaye Sadj, LE MONDE S'EFFONDRE de Chimua Achébé... et la liste pourrait s'allonger.

La pression de l'Histoire vécue sur le mode dramatique donne au temps une importance considérable sur l'espace théâtralisé du texte romanesque. La temporalité devient un élément fondamentale dans la mesure où elle est l'une des conditions de la narrativité. Nous ne reviendrons pas sur l'importance du temps dans la

<sup>1</sup> DIB, (M), "Ni Prophète ni demiurge" in LE NOUVEL OBSERVATEUR, 13-19 novembre 1982.

fiction moderne depuis au moins Marcel PROUST: il tend dans nombre de romans à devenir un actant du récit. Au commencement, peut-être, fut la Tragédie!

Les écrivains ont plus ou moins conscience du caractère extérospectif de leur rapport au monde. Comme le montre d'ailleurs NGUGI:

*Pour moi, quand j'écris un roman, j'aime entendre les voix des gens qui travaillent la terre, qui forgent le métal dans une usine, qui racontent des anecdotes dans des autobus et des taxis-brousse bondés, dont les hanches dansent dans un bar bondé devant un juke-box ou un groupe de musiciens, des gens qui jouent les jeux de l'amour et de la haine et de la peur et de la gloire dans leur lutte pour vivre. J'ai besoin de regarder les visages des gens différents, leurs gestes, leur démarche, leurs habits, et d'entendre les modulations multicolores de leurs voix selon leur humeur. (...) J'ai besoin de la vie pour écrire sur la vie<sup>1</sup>.*

Ce qui pointe dans cette pratique c'est bien le réalisme philosophique qui prend ses racines chez Descartes et Locke. Ce réalisme philosophique énonce que la découverte de la vérité par l'homme découle de ses sens. Autrement dit que la réalité du monde extérieur est saisie à l'aide ou par l'intermédiaire des sens. Ce qui oriente la connaissance vers les objets particuliers ou concrets de la perception des sens.

---

<sup>1</sup> NGUGI, (W.TH.), DETAINED, LONDRES, Heinemann, 1982, P.9.

Ici aussi se pose la question du langage: Comment dire le réel saisi à travers une expérience individuelle intime ? Ce qui n'a rien à voir avec la sempiternelle question que l'on pose à l'écrivain africain et qui n'a aucune pertinence: Pourquoi écrivez-vous en français, anglais, italien...? Il semble que la réponse à la première question pourrait être cherchée dans l'effet de captation (captatio) et dans la généralisation de la parole romanesque que tente de produire le romancier.

L'effet de captation résulterait d'une rhétorique vraisemblabilisante qui programme la lecture du romanesque. C'est ce qui a fait dire à beaucoup de critiques de la littérature africaine que les romanciers élaborent des documents sociologiques ou ethnologiques. Ce qui en langage clair signifie que l'art n'y est pas du tout. Ce peut être aussi une des réussites de l'écrivain dans son projet de faire-croire en même temps que la méprise du critique qui s'est laissé prendre aux jeux romanesques, à l'illusio.

Quant à la généralisation de la parole il n'y a qu'à lire n'importe quel roman africain dans la période concernée ici pour se rendre compte qu'il n'y a plus de monopole de la parole. Le centre à partir duquel s'énonçait le mythe, le conte ou l'épopée s'est désintégré pour donner naissance ou laisser la place (comme on voudra) à une multiplicité de foyers. Nous sommes dans une sorte de veillée africaine où tout le monde parle et essentiellement ceux qui, en situation réelle, n'ont pas ce droit à la parole.



Quelque part aussi la vérité est éclatée et redistribuée aux individus. Dans MISSION TERMINEE l'unité de l'oeuvre est structurée autour de la veillée, de la série de veillées. Il faut noter aussi l'importance des modalités de prise de parole dans Les Bouts de Bois de Dieu de Sembène Ousmane, dans Enfant, Ne Pleure Pas de Ngugi Wo Thiong'o, ou encore dans Pétales de Sang du même auteur.

Pour finir, il ne s'agit pas ici d'une théorie du roman "néo-africain" esseulé dans son insularité, mais de quelques réflexions visant à l'intégrer dans la littérature universelle. Ses particularités et ses contraintes doivent plutôt permettre une approche plus globale du genre romanesque en général. Le roman africain intègre et interprète librement et le roman occidental et le conte africain traditionnel. Il est une forme-synthèse qui ne peut être réduite ni à l'un ni à l'autre des deux genres malgré certaines hypothèses qui circulent dans les études africaines.

Cependant, il reste quand même fondamental que le champ romanesque en Afrique comme en France est fortement marqué par la prégnance de l'Histoire et du discours de l'historiographie. Et que si ce que nous avons appelé réalisme philosophique vient pour ce qui est de la France de Descartes et de Locke, son origine chez les écrivains africains reste moins évidente.

Le roman historique en tout cas n'échappera pas à cette résurgence.

### I.3. LE ROMAN HISTORIQUE

Quand on s'intéresse au roman historique on ne peut manquer de constater son ambiguïté. Le syntagme réunit deux termes appartenant a priori à deux pratiques différentes. S'agit-il, si on peut dire, d'un roman "Historisé" ou d'Histoire romancée ?

Ce qui en dernier lieu pose le problème des rapports entre l'historique et le romanesque. Comment le roman historique gère-t-il le compromis entre ses deux composantes ?

Ce compromis est d'autant plus précaire que l'Histoire-sujet préexiste à l'oeuvre romanesque et donne la cohérence de l'histoire. Dès lors c'est le traitement que l'écrivain fait subir à l'Histoire publique qui est visé. On constate alors une sorte d'impératif à se justifier en justifiant son texte chez le romancier historique. Le texte romanesque émerge d'ailleurs difficilement de tout un encadrement protocolaire fait de déclarations d'intention, de préfaces dithyrambiques, d'avant-propos acerbes, de documents historiques de tous ordres comme pièces à conviction. Ce besoin presque morbide du romancier historique à exhiber l'extra-texte pour se donner bonne conscience cache difficilement à vrai dire un malaise essentiel. La correspondance entre Flaubert et Sainte-Beuve à la parution de SALAMMBO est assez révélatrice de cette situation d'inconfort faite au romancier.

La critique elle-même s'épuise à des repérages d'invariants, repérages d'ailleurs sans cesse réajustés. Le traitement que les critiques font subir au roman historique est le même que celui que les médiévistes font subir aux épopées, aux légendes, aux chansons de geste.

C'est avec donc cet encadrement protocolaire et le discours de la critique que nous essayerons de faire le point dans un domaine que nous reconnaissons instable, précaire même. Nous privilégierons les réflexions menées par les romanciers eux-mêmes qui sont d'abord les praticiens: les faire dialoguer tout en restant le chef d'orchestre.

Devant la question récurrente comment le romancier traite-t-il les faits et les personnages de l'Histoire, les praticiens adoptent plusieurs attitudes.

Dans ses Réflexions sur la vérité sur l'art (1827) Vigny proclame:

*Si donc nous trouvons partout les traces de ce penchant à désertier le positif pour apporter l'idéal jusque dans les annales, je crois qu'à plus forte raison l'on doit s'abandonner à une grande indifférence de la réalité historique pour juger les oeuvres dramatiques, poèmes, romans ou tragédies, qui empruntent à l'histoire des personnages mémorables. L'art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa beauté idéale.*

*Il faut le dire, ce qu'il y a de vrai n'est que secondaire; c'est seulement une illusion de plus dont il s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse. Il pourrait s'en passer car la vérité dont il doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine, et non l'authenticité du fait. Les noms des personnages ne font rien à la chose.*

*L'idée est tout le nom propre n'est rien que l'exemple et la preuve de l'idée<sup>1</sup> (souligné par l'auteur).*

Selon donc l'opinion de Vigny dans cette préface à la quatrième édition de son roman Cinq-Mars, le projet de l'artiste n'est pas de faire oeuvre d'historien. Son rapport avec l'Histoire n'est pas d'"authenticité" mais de "Vérité d'observation sur la nature humaine". Ce qui chez lui engendre une double implication: d'abord l'Histoire est perçue sous un angle philosophique, c'est-à-dire que ce qui intéresse le romancier historique c'est d'extraire dans le spectacle de l'Histoire, du passé, l'idée philosophique qui commande, motive passions et caractères de l'Homme actant-acteur dans son temps. Donc les faits en eux-mêmes ne sont qu'une illustration de l'idée philosophique, essentielle. A ne pas confondre toutefois avec l'IDEE hégélienne qui est l'esprit universel. Ici l'idée signifie simplement un effort de conceptualisation permettant de saisir dans sa globalité un phénomène historique.

---

<sup>1</sup> Cité in Henri COULET, Op. cit, PP 240-241

La deuxième implication concerne le rapport que l'écrivain entretient avec les personnages historiques. Contrairement à Walter Scott, à Hugo et Balzac, Vigny choisit de "les placer au devant de la scène", de leur conférer des rôles principaux romanesques. Ils restent de simples illustrations cependant.

D'un autre point de vue Mérimée tient à se démarquer de la tradition scottienne, même si dans sa jeunesse il a adoré l'auteur de WAVERLEY. Il le souligne dans une lettre de 1865:

*Je ne suis pas très partisan du roman historique tel que Walter Scott l'a mis à la mode. Il donne des entorses à l'histoire et rapetisse tous les grands caractères [...]. Il faut chercher à impliquer les faits connus, trouver les motifs des actions des grands hommes dans leur caractère<sup>1</sup>.*

On comprend alors pourquoi dans LA CHRONIQUE DU REGNE DE CHARLES IX, la peinture des hommes de l'Histoire passe par le biais de l'anecdote qui est pour Mérimée "le petit fait vrai", le signe significatif pour saisir la réalité de l'individu. L'auteur s'évertue alors à trouver dans l'Histoire oubliée des historiens ce qui motive l'histoire romanesque.

<sup>1</sup> MERIMÉE (P.), CORRESPONDANCE GÉNÉRALE, établie par Maurice Parturier, II<sup>e</sup> série, Toulouse, Privat, 1955, IV, p. 347

Mais malgré les opinions de Vigny et de Mérimée, le personnage historique est fondamentalement un personnage précontraint, préprogrammé par la somme d'information disponible sur lui pour le public. Il n'est pas un personnage à connaître mais à reconnaître. Et en ne respectant pas l'Histoire, le romancier historique risque de se situer en dehors - au delà ou en deçà - de l'horizon de réception du public et de decevoir l'attente de celui-ci. Car aussi le nom propre n'est pas du tout un rien, c'est plus que quelque chose: c'est une désignation, une identification, une particularité singularisante. Il participe de la socialité de l'individu comme personne humaine, comme animal social.

Mais quelle est cette tradition scottienne sur laquelle on tire à boulets rouges ?

Des Waverley Novels (1814) à Quentin Durward (1823) l'auteur s'attache à brosser des fresques historiques telles des romans de mœurs qu'un contemporain de l'époque décrite aurait écrit. Dès lors l'intrigue romanesque devient un alibi pour exhumer l'Histoire. Il fait revivre l'époque telle que l'humanité l'a vécue et fait en même temps passer les grandes figures de l'Histoire au second plan. C'est pourquoi aussi chez lui la couleur locale comme recreation du cadre tient une place prépondérante. Ses émules en France continueront diversement l'héritage.

Aussi Victor Hugo, dans un article paru dans LA MUSE FRANÇAISE de juillet 1823, repris dans Littérature et Philosophie mêlées (1834), prend-il prétexte de la publication de Quentin Durward pour élaborer son esthétique du roman historique. Que cherche le romancier historique ? Se demande t-il.

*C'est d'exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. Et une fois cette idée fondamentale choisie, cette action explicative inventée, l'auteur ne doit-il pas chercher, pour la développer, un mode d'exécution qui rende son roman semblable à la vie, l'imitation pareille au modèle ? Et la vie n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création<sup>1</sup>.*

Ce n'est donc pas l'intention qui distingue Hugo de Vigny ou de Mérimée, l'un comme les autres mettent l'accent sur l'idée fondamentale: une leçon de l'Histoire. Cependant, malgré tout Hugo conseille de suivre la nature, la vie; ce qui fait, qu'au delà de la figure de l'antithèse qui structure toute l'oeuvre de Hugo, le romancier ne peut modifier certaines images sans trahir l'Histoire. Celui-ci alors, pour mieux faire saillir l'idée fondamentale, doit mettre les personnages reconnus par l'Histoire à l'arrière-plan. L'essentiel de l'action romanesque est porté par les personnages fictifs qui ne supportent pas le poids d'une tradition entérinée. Ce qui donne au romancier une plus grande

<sup>1</sup> Cité in Henri COULET, Op. cit P.244, 'SUR WALTER SCOTT'.

liberté d'invention. Qásimodo et La Esmeralda dans Notre-Dame de Paris, Cimourdain, Gauvin et Lantenac dans Quatrevingt Treize.

On voit cette préoccupation circuler chez nombre de romanciers. Que ce soit chez Balzac dans l'Avant-propos de La Comédie Humaine (1842), ou même chez Flaubert, malgré son anticonformisme, dans sa lettre-réponse à Sainte-Beuve de 1862 au sujet de SALAMMBO que ce dernier accusait de n'être point véridique. Les écrivains africains aussi n'échappent nullement à cette contrainte épistémologique.

*J'avertis que je ne tente ni oeuvre d'historien, ni oeuvre de chroniqueur. Les hommes, les femmes, les enfants évoqués en ces pages sont nés de ma plume et des faits que j'interprète.*

affirme SEMBENE Ousmane au seuil de l'Harmattan<sup>1</sup>.

Ainsi les écrivains mettent-ils l'accent sur une vérité à mettre au jour et sur les contraintes liées à la réception du texte. Mais le discours romanesque comme énonciation énoncée n'est abordé que dans des termes assez vagues. Ce qui préoccupe c'est la cohabitation entre vérité romanesque et vérité historique. Cependant, le discours romanesque ne se conforme pas à ce qui est courant dans l'écriture proprement historiographique. Le roman historique est un métalangage perpétuellement réajusté. Il détruit sans cesse la vision diachronique de l'Histoire au

<sup>1</sup> SEMBENE, (O), L'HARMATTAN, Paris, Présence africaine, 1980. Avertissement de l'auteur.



profit de la synchronie. Au continu de l'Histoire se substitue le discontinu diégétique. Ce qui suppose une interprétation de l'Histoire par le romancier et son réinvestissement dans un nouveau discours qui est romanesque. Ce que dit Bourdieu du discours mythique est valable pour le discours romanesque historique:

*Les éléments mythico-rituels ne se comprennent pas seulement par référence au système qu'ils constituent, [...], ils reçoivent un nouveau sens de leur insertion dans le système de relations constitutif de l'oeuvre<sup>1</sup>.*

La syntaxe de l'organisation est constituée donc par les relations que les personnages d'une part et d'autre part les moments du présent et ceux du passé - Ceux-ci déterminant ceux-là - entretiennent entre eux. Ce qui dans une large mesure aussi commande la psychologisation et la couleur locale. Et Claude Duchet de préciser:

*Tout se passe comme si par l'accumulation des références au réel, à l'Histoire, le romancier ou le préfacier essayait de lutter contre un processus de déréalisation insidieuse. Le singulier, tentation et production du romanesque, éloigne du spécifique, domaine de l'Histoire<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> BOURDIEU, (P), "Lecture, lecteurs, lettrés, littérature" in CHOSSES DITES, Paris, Minuit, 1987, P. 141.

<sup>2</sup> DUCHET, (CL), "L'illusion Historique". L'Enseignement des préfaces (1815-1832)" in REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE N° spécial, Mars-Juin 1975, P. 266

Ainsi donc le roman historique joue t-il à fond sur l'illusion référentielle tout en laissant se profiler dans l'écriture romanesque une dénégation par rapport au réel. Il est du réel réécrit. Le jeu des contraintes discursives fonde l'autonomie du sens qui est une reconstruction du lecteur, un souvenir de lecture. Histoire et Roman ne se juxtaposent pas dans le roman historique mais s'y superposent, littéralement.

*Cette superposition, note Claudie Bernard, noie la question du référent originaire, en rappelant que, Histoire et histoire, tenu pour primaire et sûr ou pour secondaire et non crédible, le référent est toujours perdu - mort - ou chimérique - et ne resurgit, sous la forme spectrale du signifié, que dans la relation au signifiant. Cette superposition suggère aussi que la fiction greffée sur l'Histoire est moins déterminée que limitée par elle, dans son action et son expression, inséparablement<sup>1</sup> (souligné par l'auteur).*

Dès lors, le roman historique, en construisant une référence *suigeneris*, rend plus précaire la poursuite du sens et perplexe le discours critique de type interprétatif. L'ambiguïté du genre oblige à une plus grande prudence et à une subtilité dans l'approche.

Ce chapitre avait l'ambition de circonscrire le domaine contextuel de notre corpus. Nous avons essayé de retracer d'abord

<sup>1</sup> BERNARD, (CL), *LE CHOUAN ROMANESQUE*, Paris, PUF, 1989, p.35

le surgissement de l'Histoire. Celui-ci est lié à des moments de crise et de confrontation qui fragilisent en le destabilisant le mode de structuration sociale jusque là admis. Que cette destabilisation provienne d'une révolution ou d'une révolte, il s'agit toujours de remettre en cause une situation jugée injuste. Cette prise de conscience historique rend plus immédiate l'Histoire et établit de nouveaux rapports avec le passé.

Que ce soit en Vendée en 1793, en Bretagne en 1799, au Kenya de 1952 à 1956 ou en Afrique Occidentale Française en 1958, le rapport au pouvoir est vécu sur le mode conflictuel de revendication identitaire. Désormais l'Histoire à un sens!

Et la quête du sens qui s'élabore vertigineusement dans la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle comme dans la littérature africaine dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est contaminée tout au long par une épistémé que nous avons qualifiée de romantique. Mais le romantisme ne se réduit pas ici à ses lieux communs que sont le vague à l'âme, la mélancolie, le désespoir, le spleen, en un mot le fameux Mal du siècle. Nous avons défini le romantisme comme étant une critique de la modernité. Celle-ci est au coeur de la littérature ici envisagée, et structure le champ romanesque. Historiens et romanciers d'ailleurs se retrouvent dans la même aventure archéologique. Au long de celle-ci nous avons essayé de mettre en évidence les manifestations d'un réalisme philosophique rattaché à Descartes et à Locke. Cette revendication de la paternité n'est pas toujours voulue et consciente. Dans le cas des écrivains africains ce pourrait être

le fruit d'une rencontre entre esprits préoccupés (ou confrontés à) des mêmes problèmes, bien que par des voies différentes.

Et puisque l'on ne parle du passé que depuis son présent, la thématization de l'Histoire dans le roman historique est commandée par l'intention du romancier: abstraire de l'Histoire une idée fondamentale, utile. Dès lors le rapport du romancier à l'Histoire n'est plus ou ne peut plus être d'authenticité mais de cohérence.

Que les positions divergent sur le mode d'intégration des personnages historiquement attestés, le grand nombre semble suivre le modèle légué par le romancier écossais Walter Scott. Même le roman historique africain. Vigny, et Mérimée dans une certaine mesure, semblent faire cavaliers seuls dans leur désir de renouveler le microgenre en plaçant les personnages historiques à l'avant-scène. Nous avons tenté de mettre à profit l'encadrement protocolaire des romanciers. Ce qui nous a amené à un constat: le roman historique n'est pas donc un roman qui utilise l'Histoire mais un roman dont l'Histoire structure tous les niveaux du récit parce qu'étant l'ancrage matriciel. Celui-ci phagocyte diversement le document et la documentation historiques et leur confère un nouveau statut intratextuel. Cette dénégation se projette dans l'espace théâtralisé du texte rendant plus complexes les rapports entre Histoire et histoire.

Ici commence le voyage dans l'invention du fictif, au bout du romanesque.

## II. MODES D'INSCRIPTION DE L'HISTOIRE

«...L'histoire mène à tout,  
 mais à condition d'en sortir»  
 Levi-STRAUSS (suite et fin de  
 la citation du chapitre intro-  
 ductif),  
LA PENSÉE SAUVAGE, ibid

L'objet de ce chapitre est de mettre en évidence les modes d'inscription, d'intégration de l'Histoire dans et par le texte romanesque. Le roman historique ne prend pas seulement l'Histoire comme sujet, celle-ci se retrouve à tous les niveaux de l'oeuvre et sous divers aspects.

Que ce soit pour les personnages historiquement attestés, les faits réellement advenus ou les énoncés sous forme de citations implicites ou explicites, leur apparition dans l'espace textuel signale toujours un écart au niveau diégétique même si le texte lui-même s'évertue à en assurer la cohérence et la cohésion. Il ne s'agit pas là d'un simple effet de réel mais d'une inflexion du récit romanesque jouant avec sa double référence, brouillant les pistes et se donnant à lire comme jeu. Aussi le roman historique reproduit-il le montage tout en le voilant à l'Autre de l'auteur, le lecteur-destinataire par un faire-croire qui unifie le discours romanesque. Ce qui d'ailleurs n'est pas pour lever le soupçon qui pèse sur ses ambitions comme discours réaliste.

## II.1. LES PERSONNAGES HISTORIQUES

Ce projet d'unification du discours romanesque se note d'abord au niveau des personnages historiquement attestés. Même si le modèle scottien est respecté dans l'ensemble, notre corpus révèle un traitement plus subtile de cette catégorie. Ces personnages ne sont pas simplement évoqués comme référence mais produisent en même temps une double authentification qui naît du brouillage continu des niveaux diégétiques. Personnages historiques et personnages fictifs communiquent continuellement. Et même ceux-là déterminent ou orientent les actions de ceux-ci et inversement. L'arrière et l'avant-scène se confondent souvent.

Dans Les Chouans de Balzac, Bonaparte parle à ses soldats, envoie circulaire sur circulaire qui sont autant d'actes perlocutoires. Par rapport à son rang et à ses fonctions, le général parle sur le mode injonctif. On remarquera d'ailleurs tout au long de ses différentes circulaires la récurrence de l'apostrophe et de l'impératif mais aussi du pronom de la première personne dans ses diverses variantes:

*Cette fois le général parlait aux troupes.*

*"Soldats,*

*"Il (sic) ne reste plus dans l'Ouest que des brigands, des émigrés, des stipendiés de l'Angleterre.*

*"L'armée est composée de plus de soixante mille braves: que j'apprenne bientôt que les chefs des rebelles ont vécu. La gloire ne s'acquiert que par les fatigues; si on pouvait l'acquérir en tenant son quartier généra*

*dans les grandes villes, qui n'en aurait pas?...*

*"Soldats, quelque soit le rang que vous occupiez dans l'armée, la reconnaissance de la nation vous attend. Pour en être dignes, il faut braver l'intempérie des saisons, les glaces, les neiges, le froid excessif des nuits; surprendre vos ennemis à la pointe du jour et exterminer ces misérables, le déshonneur du nom français.*

*"Faites une campagne courte et bonne; soyez inexorables pour les brigands, mais observez une discipline sévère.*

*[...]*

*- Quel compère! s'écria Hulot, c'est comme à l'armée d'Italie, il sonne la messe et il la dit. Est-ce parler, cela?<sup>1</sup>*

Non seulement le général s'adresse à ses hommes dont le commandant Hulot et ses compagnons, mais ceux-ci le reconnaissent comme compère et comme autorité hiérarchique. Cette circulaire comme d'ailleurs la première (PP 97-98) malgré son style administratif est un ordre que le chef des armées donne à ses troupes.

Remarquez d'ailleurs que Hulot fait allusion à la campagne d'Italie du général dans une espèce de boutade marquant le ton de la familiarité. Celles-ci se note assez tôt dans le texte et entre les deux compères. Dès le début, quand Hulot est acculé par

---

<sup>1</sup> BALZAC, (H), LES CHOUANS, Paris, Gallimard, 1990. Collection Folio, PP.98-99 (sauf indication, toutes nos références renvoient à cette édition).

la situation et la précarité des moyens dont il dispose pour faire face à la révolte bretonne, c'est vers le général que sa pensée se tourne après avoir fait le point de l'armée Napoléonienne:

*Nous sommes abîmés en Italie! Oui, mes amis, nous avons évacué Mantoue à la suite des désastres de la Trébia, et Joubert vient de perdre la bataille de NOVI. J'espère que Masséna gardera les défilés de la Suisse envahie par Suwarow. Nous sommes enfoncés sur le Rhin. Le Directoire y a envoyé Moreau. Ce lapin défendra t-il les frontières?... Je le veux bien, mais la coalition finira par nous écraser; et malheureusement le seul général qui puisse nous sauver est au diable, là-bas en Egypte! Comment reviendrait-il, au surplus? L'Angleterre est maîtresse de la mer. (P. 55.)*

On le voit, chez Balzac, personnages historiques et personnages fictifs évoluent sur un même niveau diégétique. Même si cette communication est toujours indirecte, différée.

La même projection de l'Histoire dans la fiction est encore plus manifeste chez Hugo où la confusion est telle qu'il est difficile de distinguer l'historique du fictif.

Nous voyons chez Hugo la discussion s'engager âprement entre Marat, Danton, Robespierre et Cimourdain. Rien dans le texte ne démarque l'origine - réelle (historique) ou fictive - de la parole.



*Et son regard [(de Marat)], quittant Danton, revint sur Robespierre.*

*- Ainsi, Citoyen Cimourdain, si un chef républicain bronchait, tu lui ferais couper la tête ?*

*- Dans les vingt quatre heures.*

*- Eh bien, repartit Marat, je suis de l'avis de Robespierre, il faut envoyer le citoyen Cimourdain comme commissaire délégué du Comité de salut public, près du Commandant de la colonne expéditionnaire de l'armée des côtes. Comment s'appelle t-il déjà, ce Commandant ?*

*Robespierre répondit*

*- C'est un ci-devant, un noble.*

*Il se mit à feuilleter le dossier<sup>1</sup>.*

Malgré donc les déclarations de Hugo, les personnages historiquement attestés ne restent toujours pas à l'arrière-plan. Il y a toujours un effet d'éboulement qui se produit de l'avant-texte (pré-texte) vers le texte et occasionnant l'envahissement de l'espace fictif. Cette distinction d'ailleurs est de peu de pertinence, bien que répétée inlassablement par les romanciers eux-mêmes, dès l'instant que les uns et les autres participent de la même intrigue romanesque. Les frontières entre fiction et Histoire deviennent si peu sûres que d'un plan à l'autre on retrouve les mêmes personnages investis des mêmes rôles.

<sup>1</sup> HUGO, (V), QUATRE VINGT-TREIZE, Paris, classiques Garnier, 1985, Edition de J. BOUDOUT, P. 175 (sauf indication, toutes nos références renvoient à cette édition).

Contrairement à la sobriété de Balzac, chez Hugo le texte tout entier est quadrillé par une impressionnante liste de noms appartenant à l'Histoire. Du Duc de Bretagne au dixième siècle, Alain Barbe-Torte, aux allemands ayant brûlé la bibliothèque de Strasbourg pendant le siège d'Août-Septembre 1870, les rois, les reines, les papes, les chefs militaires, les intellectuels, les révolutionnaires... tout le monde y passe, éclairé par les feux de la rampe. Le texte semble ne tenir que par ces béquilles humaines. On se demande même des fois si l'Histoire ne prend pas prétexte de la fiction pour baliser la lisibilité du texte. D'ailleurs c'est une tendance très nette chez Hugo. Dans LES MISERABLES comme dans NOTRE-DAMES DE PARIS, l'écriture du romanesque s'alourdit chaque fois d'un discours de type archéologique cherchant confusément le fil de l'histoire à travers l'Histoire.

Un curieux croisement d'ailleurs se note dans le texte de Quatrevingt-Treize. Pendant, en effet, que le camp républicain est dirigé depuis Paris par les personnages historiquement attestés comme Robespierre, Marat, Danton, le camp vendéen reçoit depuis l'Angleterre un personnage fictif comme chef, en la personne du marquis de Lantenac lui-même oncle de Gauvain, chef républicain. Et Lantenac va commander à des personnages reconnus par l'Histoire: la Rochejacquelin, Boisberthelot, d'Elbée, Lescure, Bonchamp, Cathelineau...(cf P. 31).

Mais ces figures vendéennes disparaissent presque du récit dès l'arrivée de Lantenac sur le sol de la Vendée comme si la

fiction devenait plus forte que, cette fois-ci, l'Histoire, de sorte que celle-ci s'évanouissait, phagocitée par celle-là.

Alors on voit bien comment chez Hugo et chez Balzac - peut-être plus manifestement chez Hugo - l'Histoire et la fiction se disputent la préséance dans l'espace textuel et obligent la lecture à se tenir continuellement dans une position fondamentalement précaire aux frontières de l'une et de l'autre.

Chez Ngugi et Sembène les personnages historiques irriguent le récit mais à distance. Ils sont davantage des références que des acteurs du drame qui se joue sur la scène romanesque. Ce sont presque des illustrations, des allusions mêmes des fois, mais absolument significatives en ce sens qu'elles bordent le récit romanesque en lui refusant l'autonomie autoréférentielle.

Ainsi, dans Enfant, Ne Pleure Pas<sup>1</sup> de Ngugi Wo Thiong'o on note l'évocation d'Hitler dans la seconde guerre mondiale. Comme pour neutraliser dans la mémoire les démons du fascisme le texte exhibe la figure de Gandhi, apôtre de la non-violence. Cette double référence apparemment contradictoire installe dans le texte une sorte d'ambiguïté qui se prolonge dans des figures messianiques comme celles de Jomo Kenyatta et du prophète Kikuyu Dedan Kimathi. Tout de suite d'ailleurs la figure de Jomo Kenyatta est contaminée par sa référence biblique, Moïse. Quand bien même Kenyatta et Kimathi restent extérieurs à l'action

<sup>1</sup> NGUGI, (W.TH.), ENFANT, NE PLEURE PAS, Paris, Hatier, Collection MONDE NOIR, 1991. Traduit de l'Anglais par Ivon RIVIERE (Toutes nos références, sauf indication, renvoient à cette édition).

romanesque proprement dite, on peut se demander si ces évocations ne légitiment pas d'une certaine manière la violence des Mau-Mau en révolte contre l'usurpation de leurs terres.

Il y a presque une sorte de pudeur ou de répulsion à mettre sur scène les personnages historiques et à leur faire tenir des rôles actoriels précis dans L'Harmattan<sup>4</sup> de Sembène Ousmane. Ils apparaissent souvent sous forme de citation dans les propos des personnages fictifs ou dans le discours du narrateur. Ils signalent ici davantage la culture du sujet énonciateur qu'une réelle présence dans le texte. On cite pêle-mêle Marx, Bourguiba, De Gaulle, Lénine, Sékou Touré, l'Almamy Samory Touré avec ses SOFAS, Maurice Thorez, Mendès-France... Mais cela n'empêche nullement que les personnages fictifs participent à des événements bien réels.

*- Des étoiles! J'aime pas ces étoiles, [dit le capitaine Guy Lombard]. Elles me rappellent l'Indochine et la Corée. Vous comprenez, mon colonel ? Là-bas, c'étaient des étoiles rouges, ici, elles sont noires; noires ou rouges, total: communistes. Si on laisse les bougnouls devenir des rouges, c'est fini, notre empire. Adieu, la valise. Prends par exemple cette histoire des armes avec la Tunisie! Les Anglais fournissent des armes à Bourguiba... Et ce con, il les refille au F.L.N. Le 13 mai a raffermi la France... Ici tous les bougnouls*

4 SEMBÈNE, (O), L'HARMATTAN, Paris, Présence Africaine, 1980 (Nos références renvoient aussi, sauf indication, à cette édition).

*vont se regrouper autour de De Gaulle. Dès que la constitution passe, on nettoie les défaitistes, de Thorez à Mendès - France... et la France retrouvera sa grandeur passée (P. 89, souligné par l'auteur).*

Les plans, historique et fictif, semblent ici soigneusement maintenus séparés. Les personnages historiquement attestés ne viennent jamais envahir la diégèse comme acteurs. Ils gardent leur fonction testimoniale à l'horizon de la narration. Quand bien même ils orientent d'une manière ou d'une autre les comportements et les réactions des acteurs.

Ces divers modes d'intégration des personnages historiques engendrent d'une part la scène comme mode de représentation et d'autre part la narration. La scène, omniprésente chez Hugo, oblige à une psychologisation des personnages historiques. Ce qui fait aussi que le risque est grand de tomber dans l'anachronisme ici qu'ailleurs. Et certains personnages dans Quatrevingt-Treize font penser à la révolution de 1848 et à la commune ou à la révolution de 1789 à cause de la modernisation psychologique imposée par l'auteur. Et Pierre-Jean Rémy définit ainsi la triple fonction du personnage historique dans le roman:

*En premier lieu, sur l'échiquier que constituent les rapports des personnages entre eux, ils remplissent une case qui, sans eux, aurait été oubliée par un personnage de fiction. Ils ont le mérite de préexister à la narration: pourquoi ne pas faire appel à eux au lieu de les reconstruire de l'extérieur? En second lieu, leur*

apparition représente précisément une de ces références culturelles qui constituent la matière vive dont nous voulons enrichir une narration aussi globale que possible. En ce sens ils sont également un hommage critique rendu à un modèle réel dont on fait un profil ou un rôle sur la scène du livre. En troisième lieu, ces personnages réels contribuent à accentuer le caractère global de l'aventure racontée (son foisonnement), en ce qu'ils introduisent à la fois diversité, confusion des genres et, à la limite, critique, puisqu'ils participent, en dernière analyse, à une construction critique qui est le roman lui-même envisagé sous son aspect, référence à une réalité sans cesse remise en question par ses propres composants.

Mais l'introduction du personnage historique n'entame en rien le caractère pré-contraint de celui-ci. Qu'il soit le sujet d'une action ou qu'il apparaisse à l'horizon du récit romanesque, il reste toujours un lieu de mémoire dans le texte. Sa lisibilité procède d'une reconnaissance plutôt que d'une découverte. On pourrait presque dire avec Zoé Oldenbourg que

*L'homme du passé est entier, du moins l'est-il pour nous, à la façon dont les héros de la guerre de Troie l'étaient pour Homère<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> REMY, (P.J.), "L'histoire-et le roman" in LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE, n° 238, spécial Roman historique, 1972, P. 158

<sup>2</sup> OLDENBOURG, (Z), "Le roman et l'histoire" in LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE, n° 238, spécial Roman Historique, 1972, P.150

L'aventure d'un personnage historique prend donc la forme d'un destin: Marat sera poignardé, Sékou Touré dira non à la Communauté française d'Afrique Occidentale, Kenyatta sera emprisonné comme Ulysse avait retrouvé sa Pénélope chérie et Oedipe commis l'inceste.

Cependant le problème du personnage n'est pas le seul auquel est confronté le romancier historique. L'intégration des faits historiques aussi oblige à diverses stratégies.

## II.2. LES FAITS HISTORIQUES

Le paradoxe du roman historique c'est de procéder à un continuel mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation de l'Histoire. Deleuze et Guattari entendent par déterritorialisation le passage d'un codage à un décodage. Codage ici ne désigne pas une opération linguistique, mais la façon dont la société règle ses productions et se règle elle-même donc.

Quand nous parlons ici alors de déterritorialisation et reterritorialisation nous désignons le processus qui consiste à extraire un élément d'un système pour le réemployer dans un autre système où il prend un autre statut lié à son nouveau contexte. Dans le roman historique, il s'agit donc de la manière dont le texte répartit les épisodes historiquement attestés. On pourrait parler, en forçant un peu la figure, d'une parataxe généralisée en ce sens que l'Histoire est fragmentée tout au long du texte.

---

<sup>1</sup> DELEUZE, (G) et GUATTARI, (F), L'ANTI-OEDIPE, Paris, Minuit, 1972

Les épisodes ne forment plus un ensemble enchaîné logiquement mais dépendant de l'intrigue romanesque. La chronologie se désintègre au profit de la logique du récit.

Ngugi enchaîne remarquablement bien Mythe et Histoire de sorte que celle-ci devient non plus l'oeuvre des hommes mais la punition divine. Le passage qui couvre les pages 32-35 est à ce titre significatif du mode d'intégration et de textualisation de l'extra-texte, sa reterritorialisation.

Le récit mythique qui inaugure le passage réactualise les rapports sacrés qui unissent les Kikuyu à la terre de leurs ancêtres par l'intermédiaire du couple fondateur, Gikuyu et Mumbi qui figurent Adam et Eve. C'est le début des temps, manifestation de la volonté du créateur unique Murungu, Dieu suprême. Le récit fondateur décentre le récit romanesque en élargissant les perspectives. Et dans la dialectique du dire et de l'interdire la répression a pour limite l'élan de l'expression. Or, puisque les fils ont oublié la parole du père en abandonnant le sacrifice, le temps de l'Histoire fait son irruption par l'intermédiaire de l'autre, le blanc. Cette irruption enclenche la structure possession-dépossession de la terre qui forme la matrice du récit romanesque. Dès lors la venue de l'homme blanc se justifie comme punition divine, irrévocablement par le truchement du prophète Kikuyu situé lui dans le temps de l'Histoire; entre le mythe et l'Histoire se greffe la médiation du prophète qui ancre la parole divine dans l'Histoire en l'interprétant pour les hommes. La venue de l'homme blanc coïncide donc avec la dépossession de la terre.



Puis la guerre est arrivée.

Sans solution de continuité qu'un simple connecteur logique, "Puis", nous sommes dans la première guerre mondiale, mieux dans ses conséquences qui confirment cette fois la perte totale de la terre. Nous remarquons ainsi en quelques lignes le récit second parcourir tous les âges pour venir rejoindre le récit premier, temporellement: la reconquête de la terre par les Kikuyu. Ce qui ouvre la structure matricielle du récit romanesque vers le troisième moment de la dialectique possession - dépossession - repossession. Du coup, comme la venue des blancs se justifiait par la punition de Murungu, la révolte Mau-Mau se justifie par le désir de réconciliation en renouant avec la terre symbole de la divinité fondatrice. Ce qui d'une manière justifie aussi le récit romanesque lui-même. Nous voyons donc comment le discours romanesque historique intègre, reterritorialise, en les déviant vers une structure matricielle commune, les récits, mythique et historique, pour se valider comme discours autoréférentiel et autoréflexif aussi puisqu'il thématise en abyme son propre engendrement en tant que discursivité. La généralisation de la structure parataxique dans le roman historique sert donc davantage à motiver le récit en le renflouant qu'à attester une vérité historique à laquelle se référerait le texte. Comme le discours romanesque historique est retors!

Ce procédé de reterritorialisation est remarquable aussi chez Hugo, Quatrevingt-Treize, et dans Salammô de Flaubert qui intègrent tous les deux presque des essais sur les révolutions,

*pour reprendre un titre de Chateaubriand. L'Histoire est donnée par fragments à travers un traitement sélectif. Hugo a raison alors de dire que*

*L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité (P. 220).*

Dans Les Chouans comme dans Quatrevingt-Treize l'Histoire de la contre-révolution s'écrit sous la pression de l'histoire romanesque.

Hugo racontant la bataille de Dol (PP 251-268) entre bleus et blancs reprend un épisode réel, mais cette fois-ci c'est la vérité légendaire qui prend le pas sur la vérité historique. Et les bleus en sortent vainqueurs. Or le combat qui a eu lieu le 21 novembre 1793 avait tourné à l'avantage des blancs. Mais on voit bien que chez Hugo le changement est commandé par l'intrigue romanesque, par la logique du récit, car c'est cette victoire des bleus qui a permis la capture du chef des blancs, le marquis de Lantenac. Alors que sans cette capture la confrontation entre Gauvain et Cimourdain sur le Devoir et la Loi n'aurait pas de sens et la fin du roman n'aurait pas sauvegardé aussi toute son ambiguïté dramatique.

La même manipulation de l'Histoire pour les besoins de l'intrigue romanesque est flagrante dans Les Bouts de Bois de Dieu de Sembène Ousmane racontant la grève des cheminots du Dakar-Niger de 1947-1948. Non seulement Sembène manipule l'Histoire en faisant conjoindre le sujet de la quête - les ouvriers grévistes - l'objet de la quête, de leur désir - la satisfaction pleine et entière de leurs revendications -, mais aussi il fait tenir à certaines catégories sociales, en l'occurrence les femmes et les enfants, des rôles actantiels qu'elles ne pouvaient de toutes façons pas avoir dans le contexte colonial. Dans le roman de Sembène ce sont ces catégories qui forcent le destin en faisant basculer l'issue de la grève en faveur des travailleurs.

Aussi la fiction

*marque, [- t-elle] la distance obligée de la réalité à tout ce qui entend dire le réel et définit cela qui se dit comme une nostalgie du réel, sans qu'il puisse se conclure à un recouvrement ni à une négation du réel. Il convient de noter que la fiction expose cette distance, la mesure, en même temps qu'elle porte en elle-même une figuration du réel<sup>1</sup>.*

Dans L'Harmattan du même Sembène, si le référendum du 28 septembre 1958 en AOF constitue la structure matricielle qui accueille le récit romanesque, les irrptions sont quant à elles subordonnées à la progression de l'intrigue: ainsi de la guerre

<sup>1</sup> BESSIERE, (J), in ROMAN, REALITES, REALISMES, ouvrage collectif, Paris, P.U.F., 1989, 'OUVERTURE', p. 1

mondiale, des guerres de libération dans les colonies françaises comme de la Loicadre. Chez Sembène, les apparitions se font par le truchement de l'analepse explicative, sur le mode évocatif. L'épisode n'apparaît jamais en tant que tel, il passe toujours par un filtre sous la forme d'un résumé.

On a donc l'impression que dans le roman historique ce n'est pas la fiction qui profite de l'Histoire mais que c'est l'Histoire qui profite de la fiction. C'est la fiction qui permet à l'Histoire de se dire. L'écriture romanesque devient une réécriture de l'Histoire. Et cela malgré ce qu'en pense Paul Veyne:

*Notre conceptualisation du passé est si réduite et sommaire que le roman historique le mieux documenté hurle le faux dès que les personnages ouvrent la bouche ou font un geste<sup>1</sup>.*

Car vérité et fausseté dans le roman historique ne se déterminent pas par rapport à la conformité à l'Histoire. Tel d'ailleurs ne peut être le projet du romancier. Mais par rapport à la véracité, à la vraisemblance et à la cohérence de son discours. L'historien ne peut incriminer le romancier pour n'avoir pas produit un document historique. Ces personnages ne vivent, ils revivent, donc forcément autres. L'historien qui traque le réel à travers la trace - elle-même signe qui signale une absence - peut-il vraiment se prévaloir de la vérité ? Depuis au moins les travaux de Whitehead nous savons que l'historien

<sup>1</sup> VEYNE, (P), COMMENT ON ECRIT L'HISTOIRE - ESSAI D'EPISTEMOLOGIE, Paris, Seuil, 1971, p. 29

n'atteindra jamais qu'une vérité approximative. Paul Ricoeur dans TEMPS ET RECIT. III. Le temps raconté aboutit presque aux mêmes conclusions que Whitehead. L'empire du romancier en général et du romancier historique en particulier restera toujours du domaine du possible.

### II.3. DISCOURS ROMANESQUE ET GESTION DES SOURCES

Le discours dans le roman historique se réfère soit à des sources occultées soit à des sources explicites. Il participe ainsi des deux types de savoir mis en évidence par Roland Barthes: le savoir de l'énoncé et le savoir de l'énonciation<sup>1</sup>. Ce qui caractérise la désignation du hors-texte et de l'intertexte. Ici aussi la priorité à la fiction que nous mentionnions tantôt est manifeste. Mais la mention, implicite ou explicite, des sources trace, d'une manière ou d'une autre, la lisibilité du texte en orientant l'acte de lecture vers un ailleurs; C'est en cela que le roman historique est fortement contaminé par le discours réaliste lui aussi surcodé. On retrouve là toutes les stratégies rhétoriques pour produire la vrai-semblance, l'illusion du vrai qui est la marque d'authenticité du discours romanesque.

Ce que le texte romanesque manipule c'est déjà du discours, autrement dit une reconstruction ou une construction discursive: livres d'Histoire, revues, journaux, comptes rendus de débats,

<sup>1</sup> BARTHES, (R), LECON. Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie littéraire au collège de France, prononcée le 07 janvier 1977. Paris, 1978, P. 20

témoignages de survivants...

Ainsi note-t-on chez Balzac, Ngugi et Sembène un camouflage presque systématique des sources. La matière historique est retravaillée et réinjectée dans la fiction. Ce qui rend complexe le tracé des frontières. Mais rien ne se passe dans les romans qui ne porte la marque de l'époque envisagée. L'écrivain utilise la matière historique pour créer des personnages fictifs, comme chez Sembène par exemple. Les dernières pages de *L'Harmattan* montrent certains militants du FRONT s'embarquant pour la Guinée indépendante de Sékou Touré. Cet épisode peut provenir de n'importe quel livre d'Histoire sur les indépendances en Afrique Occidentale française. Il peut même provenir de l'expérience directe de l'auteur. Il est aussi indéniable que le savoir des personnages militants du FRONT sort directement des classiques marxistes. Tioumbe, Koffi ou l'artiste Leye disent leur adhésion aux idéaux communistes. Le texte cite aussi des publications comme *Le Monde*, *L'Huma* (comprenez le journal communiste *L'Humanité*), *La Lutte* (publication du Parti Africain de l'Indépendance - PAI).

Enfant, Ne Pleure Pas occulte ses sources au même titre que Les Chouans. Rien ne transparait de la somme de documents consultés respectivement sur la révolte Mau-Mau et sur la chouannerie. Leur intégration est si complète que le discours fictif se les approprie littéralement.

Nous avons essayé de montrer au début de ce travail (chapitre introductif sur les contextes) comment le discours romanesque se constituait fondamentalement par la dénégation par rapport au réel. Que le réel nié soit implicite ou explicite ne change pas essentiellement le projet de discursivisation.

Hugo, lui, se situe à l'autre extrême par la facilité avec laquelle le texte exhibe ses sources comme ancrage. Mais cette sorte d'obsession du discours à se justifier est elle-même suspecte au même titre que celle qui consiste à les occulter.

Quatrevingt-Treize pousse plus loin en intégrant dans l'espace textuel la discussion des sources.

*Il y avait rue du Paon un cabaret qu'on appelait café. Ce café avait une arrière-chambre, aujourd'hui historique. C'était là que se rencontraient parfois à peu près secrètement des hommes tellement puissants et tellement surveillés qu'ils hésitaient à se parler en public. C'était là qu'avait été échangé, le 23 octobre 1792, un baiser fameux entre la Montagne et la Gironde. C'était là que Garat, bien qu'il n'en convienne pas dans ses mémoires, était venu aux renseignements dans cette nuit lugubre où, après avoir mis Clavière en sûreté rue de Beaune, il arrêta sa voiture sur le Pont-Royal pour écouter le tocsin (P.145, souligné par nous).*

La description tout à fait épique de La Convention (deuxième partie, livre 3è) est sortie presque entièrement de L'Histoire

de la Révolution de Michelet (1847-1853), pour l'idée et pour le style, bien que le texte ne le signale nulle part. Comme d'ailleurs le début de la troisième partie (Les Forêts de la Vendée) rappelle les romans de la table ronde avec Merlin l'enchanteur, leurs fantastiques et leurs frayeurs. Même Balzac n'échappe pas à l'emprise de cet intertexte littéraire et culturel: Les premières pages des Chouans sont elles aussi consacrées aux forêts bretonnes et aux hommes.

Il faut signaler seulement la proximité esthétique entre roman historique et roman noir ou roman terrifiant qui est lui-même une survivance du roman gothique avec ses apparitions, ses cimetières, ses cadavres, ses scènes de meurtre, sa peur bleue qui hante le sommeil des enfants (des adultes aussi souvent).

Mais le romancier historique d'une manière ou d'une autre est obligé d'opérer une sélection à l'intérieur de ses sources. Le souci d'exactitude qui préside à l'explicitation des sources sert davantage à accréditer la narration et à tirer la fiction du côté de l'Histoire. Ce qui nous ramène à la position paradoxale et forcément inconfortable du romancier historique dont nous faisons tantôt état. L'écrivain est tiraillé, qu'il le veuille ou non, entre le vrai de l'Histoire et le possible du roman, obligé qu'il est d'ailleurs d'investir le vrai pour créer le possible. Ce va-et-vient entre le réel et l'imaginaire, entre le hors-texte et l'intra-texte contribue à accentuer l'ambivalence du discours romanesque historique et peut-être du discours romanesque tout court.



#### II.4. ISOTOPIE DESCRIPTIVE ET COULEUR LOCALE

La vérité d'atmosphère, qu'elle soit acceptée ou décriée par les romanciers ou les critiques, balise le roman historique et empêche la désintégration de la cohérence générale du discours romanesque. Cette couleur locale participe de la vrai-semblance, donc de la véracité. Le romancier historique, à la différence de l'historien et de l'historiographe, se transporte tout entier dans le passé qu'il revit et fait revivre.

Puisque, comme le note VIGNY,

*L'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur,*

le romancier est obligé de s'intéresser à cela même que néglige l'historiographie officielle: les particularités individuelles, les passions et les caractères, les détails qui n'appartiennent qu'à l'époque, qu'à l'Histoire et à la géographie et qui font sa singularité, sa personnalité. C'est ici que le roman déploie une suggestivité participant d'une rhétorique générale du faire-croire romanesque. Mais il faut distinguer la couleur locale du pittoresque de bon marché dont se parent les romans de la terreur ou fantastiques. Dans le roman historique, il y a tressage de réseaux de rapports entre personnages - acteurs et espace théâtralisé. Les descriptions ici sont ou doivent être porteuses de valeurs fonctionnelles à l'intérieur de la texture.

<sup>1</sup> VIGNY, (A), REFLEXIONS SUR LA VERITE SUR L'ART. Cinq-Mars Oeuvres complètes, Paris, N.P.F. - Gallimard: Pléiade, 1949, II, P.22

Balzac, en tout cas, en était conscient qui, dès la première page des Chouans, au sujet des paysans de l'Ouest se rendant à Mayenne sous le commandement des bleus, annonçait:

*Ce détachement, divisé en groupes plus ou moins nombreux, offrait une collection de costumes si bizarres et une réunion d'individus appartenant à des localités ou à des professions si diverses, qu'il ne sera pas inutile de décrire leurs différences caractéristiques pour donner à cette histoire les couleurs vives auxquelles on met tant de prix aujourd'hui; quoique, selon certains critiques, elles nuisent à la peinture des sentiments (P21).*

Au delà d'une certaine mode littéraire, d'ailleurs reconnue, l'auteur confère à cette description une valeur caractérisante.

Dans Les Chouans, la description de la colonne de paysans (PP21-26) a une valeur discriminatoire (au sens linguistique du terme). Ces paysans vêtus de peau de chèvres, d'un sale toque, marchant avec des sabots et ayant

*sur l'épaule un gros bâton de chêne noueux, au bout duquel pendait un long bissac de toile, peu garni (P22),*

ne sont pas seulement différents des républicains bien habillés, ils en sont l'exact opposé. Cet habillement, fonctionnellement, permet aux Chouans de disparaître, de se dissoudre dans cette Bretagne

*aux couleurs de bronze.*

En opposant Chouans et républicains, Balzac oppose sauvagerie et civilisation (P24).

Tout chez Les Chouans rappelle la bête: la nourriture, l'habitat, l'habillement, le cri... Dès lors tout le pays breton devient un immense piège tendu aux républicains. Balzac trace une ligne presque infranchissable entre les deux espaces de cohérence - l'espace républicain et l'espace breton. Ainsi le passage d'un espace à l'autre est-il toujours intrusion, perturbation. C'est pourquoi Hugo, d'ailleurs décrit la Vendée comme un immense guet tendu aux bleus par la nature elle-même. La forêt devient tragique en se personnifiant, le sous-sol est traversé de trappes qui protègent des villes souterraines. Etranges labyrinthes qui protègent la vie de leurs enfants en piégeant celle des autres! Chez Hugo aussi les bretons ont le don de rapetissement et d'ubiquité: ils surgissent et disparaissent à volonté sans que les bleus soient en mesure de les acculer nulle part (PP225-226).

La Bretagne entière, chez Hugo comme chez Balzac, hommes et forêts, se liguait contre la République et sa révolution. Et si les bleus s'enlisent c'est que la guerre civile se mène dans un espace étrange et étranger ou étrange parce qu'étranger. Ces paysans bretons et vendéens qui vivent de pain de seigle, de cidre, vêtus de peau de biques vivent à même la nature, coupés de la civilisation, sauvages.

Dès lors la contre-révolution, dans les Chouans comme dans Quatrevingt-Treize, devient la guerre entre l'ombre et la

lumière, la nuit et le jour, la République et l'Ancien Régime, la laïcité et le fanatisme. Vanoncini a alors raison, parlant du dernier Chouan de Balzac d'affirmer avec force:

*De là cette incompatibilité radicale entre les républicains et les Chouans. Non pas une surface homogène d'êtres qu'on pourrait subdiviser en y introduisant des différences progressives et graduées, mais des constellations isolées, à forte cohérence interne dont le seul contact avec les constellations concurrentes consiste à souligner la discontinuité, à creuser le fossé qui les en sépare. C'est pourquoi le combattant tombé aux mains de l'ennemi doit être rapidement éjecté, supprimé comme la gangrène attaquant un organisme sain<sup>1</sup>.*

Ce qui est tout aussi valable pour Quatrevingt-Treize de Hugo. De fait aussi l'espace de lutte se transforme en actant-adjuvant et non plus simplement figurer le décor.

La recreation des vertes collines kenyannes dans Enfant, Ne Pleure Pas participe du même ordre d'idée. Le pays Kikuyu, lié mystiquement à sa terre, n'est pas seulement un cadre de lutte et de repression mais aussi et surtout une extériorité par rapport au pouvoir colonial. La vie quotidienne du petit peuple Kikuyu, ses traditions, ses mythes, ses croyances participent à créer la distance infranchissable qui les sépare du pouvoir et des propriétaires fonciers considérés comme usurpateurs. Tout le

---

<sup>1</sup> VANONCINI, (A), FIGURES DE LA MODERNITE. Essai d'Epistémologie sur l'invention du discours balzacien, Paris, José Corti, 1984, P70

livre baigne dans une atmosphère de luttes pour l'indépendance et le nationalisme. Ici aussi la forêt toute proche, à défaut d'être un labyrinthe souterrain, n'en est pas moins le lieu de refuge pour les révoltés ou les rebelles.

Comme d'ailleurs dans L'Harmattan de Sembène Ousmane. Jusque dans le savoir des personnages. Il s'agit de traquer le mode d'être des personnages saisis dans leur milieu naturel.

En ce sens le roman historique d'une certaine manière élabore un mode de connaissance. Il n'y a pas d'essence humaine transhistorique. L'homme concret connaissable est d'une géographie et d'une époque. Les Vendéens, les bretons, les Mau-Mau comme le petit peuple de Sembène n'affichent pas seulement leur différence avec fierté, mais ils se distinguent des autres parce qu'ils vivent une certaine condition, parce qu'ils habitent certains milieux sordides en marge de la civilisation, du moins de ce qui tient lieu de civilisation.

Le soleil se lève toujours ici ou là sur une humanité voilée de nuit en proie à la violence, à l'horreur.

Le roman historique, avons-nous essayé de montrer, réinvestit l'Histoire dans le texte de différentes manières et à différents niveaux.

Au niveau des personnages d'abord. Ceux-ci sont des personnages publics lourds du poids de leurs caractères achevés

et reconnus par l'Histoire et transmis par la tradition. Ce sont des personnages - précontraints dont la lisibilité procède de la reconnaissance et non de la découverte. Nous avons montré comment nos différents textes les intégraient dans le discours romanesque et les rapports qu'ils entretenaient avec les personnages fictifs dans la diégèse. Le récit comme passoire mêle niveau historique et niveau fictif. L'imbrication est telle qu'elle annule l'opposition fiction/Histoire du moment que l'Histoire elle-même sert à construire des personnages fictifs et la fiction des personnages historiques. Le texte tend alors à unifier des niveaux disparates dans une cohésion-cohérence.

Cette unification se retrouve aussi dans des faits historiques, sur le mode parataxique généralisé, l'Histoire est fragmentée, discontinuée le long du texte romanesque. Les fragments ne tiennent plus que par leur rapport avec l'intrigue romanesque qui motive leur insertion.

L'Histoire chronologique se désintègre dans la logique du récit. Ce qui oblige à une double stratégie du texte par rapport à ses sources - le document et la documentation.

La référence explicite ou implicite reste le lieu d'une véridiction qui accrédite le texte en exhibant ses ancrages possibles. Aussi le roman historique, tributaire du discours réaliste, reste-t-il un discours surdéterminé par un surcodage par rapport à l'horizon de réception. Le camouflage des sources de règles chez Sembène, Balzac et Ngugi n'est qu'une stratégie

de plus qui rend plus suspectes encore les prétentions du discours romanesque. Chez Hugo il fait place à un souci presque obsessionnel d'exactitude. L'auteur allant jusqu'à se permettre de discuter ses sources. Alors qu'il nous avait déjà averti en distinguant vérité historique et vérité légendaire: celle-là est du domaine de l'authenticité et celle-ci est subordonnée à l'idée fondamentale qui structure le récit.

Cependant, tous s'attachent à mettre en oeuvre la vérité d'atmosphère qui donne au texte sa vraisemblance qui participe d'une rhétorique généralisée: le faire-croire créant l'illusion du réel. La vérité d'atmosphère (couleur locale) procède chez le romancier de l'Histoire, consciemment ou inconsciemment d'ailleurs, d'une critique de connaissance. Délaissant l'essence humaine transhistorique l'écrivain tente de saisir l'homme concret en un temps et en un lieu.

Aussi la textualisation de l'Histoire oblige t-elle le romancier à des séries stratégiques donnant à lire le texte comme une totalité cohérente.

### III. L'ENONCIATION ROMANESQUE

Nous avons tenté tout au long du chapitre précédent de montrer la suspicion qui entoure la gestion de l'Histoire dans et par le texte romanesque. Celle-ci est d'autant plus fondée qu'elle procède de l'acte de raconter qui tente d'unir en un tout cohérent des éléments disparates. En déplaçant alors la réflexion de l'énoncé vers l'énonciation on s'aperçoit d'une sorte de tension duelle qui suture l'objet. L'auteur le plus détaché ne réussit jamais à nous donner une version objective de l'histoire racontée dans un roman à la troisième personne encore moins dans un roman à la première personne. Si le narrateur, quelle que soit sa nature et quel que soit aussi son statut, reste toujours une délégation de pouvoir de parole, l'instance délégatrice de ce pouvoir, l'auteur, n'est-elle-même qu'un rôle assumé, un masque: celui de l'écrivain-écrivain. Comme l'a si bien remarqué Wayne Booth,

*même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de "l'homme réel" - quoique l'on imagine de lui - et il crée, en même temps que son oeuvre, une version supérieure de lui. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de "second moi". Ce second moi présente le plus souvent une*

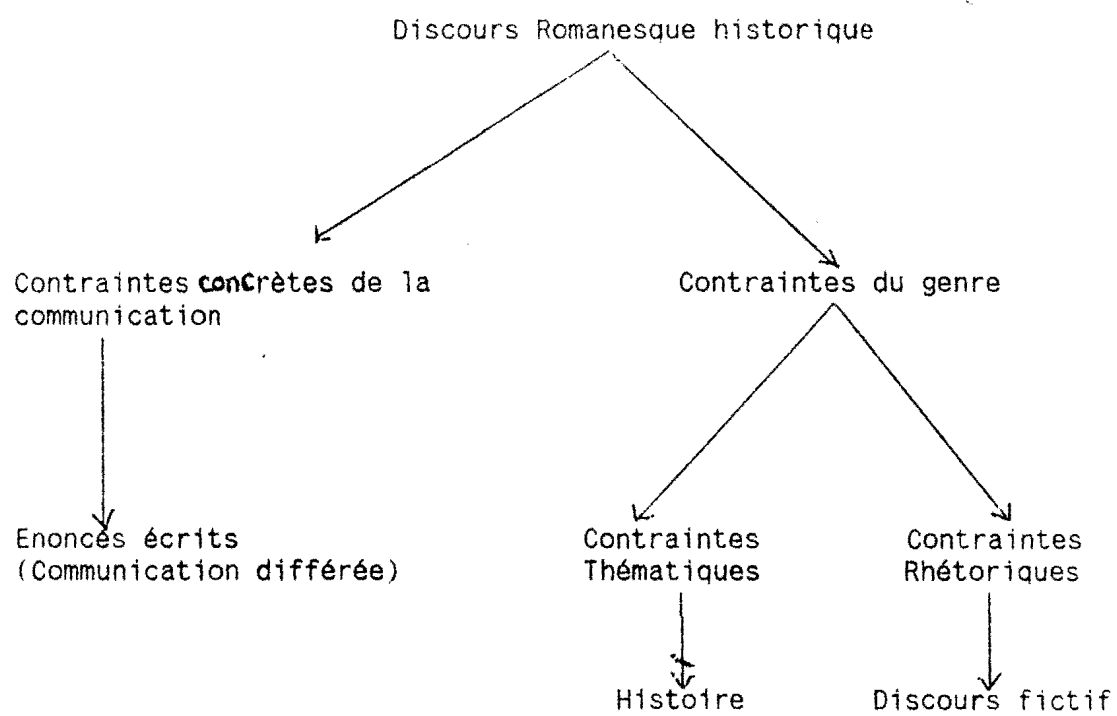


*version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité<sup>1</sup>.*

Ce qui engendre dans le roman en général et dans le roman historique plus particulièrement un singulier éparpillement de la voix ou des voix narrative(s), l'auteur implicite ou comme le nomme Wolfgang Iser, l'auteur impliqué<sup>2</sup> situé aux frontières du récit (Genette) connecte doublement le texte: d'abord diachroniquement à la tradition du genre, ensuite synchroniquement au champ romanesque. Le discours romanesque historique subit donc une double contrainte. Une contrainte concrète de la communication liée à la situation d'énonciation du discours et une contrainte d'ordre stylistico-thématique liée aux exigences thématiques et rhétoriques du genre. Ce qui pourrait se schématiser de la sorte:

<sup>1</sup> BOOTH, (W.C), "Distance et Point de vue" in POETIQUE DU RECIT, Ouvrage collectif, Paris, Seuil-Points 1988, pp92-93

<sup>2</sup> ISER, (W), L'ACTE DE LECTURE. Théorie de l'Effet Esthétique, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1983



Aussi, le discours romanesque historique sollicite t-il continuellement le savoir du lecteur-destinataire par une série de stratégies discursives de nature persuasive ou séductrice. Nous sommes alors dans le cadre d'une performance qui vise à faire croire, qui vise sa vrai-semblance. En ce sens le discours romanesque historique est un discours essentiellement réaliste.

Ces effets de texte sont repérables au niveau de la voix, de la rhétorique des titres et de la cohésion-cohérence entre l'incipit et l'excipit. Nous reviendrons, dans la suite de ce travail, sur le topos descriptif en rapport avec la rhétorique de l'exclusion.

Etant entendu que celle-ci surdétermine les parcours narratifs comme quête du sens à l'image du livre à venir blanchotien<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, (M), LE LIVRE A VENIR, Paris, Gallimard, 1959.

Chez Blanchot-comme chez George Bataille- on trouve des positions extrêmement proches de la spéculation sur l'Art en Allemagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'époque de l'ATHENAUM, ou même plus proche de nous, de Walter Benjamin. Les paradigmes esthétique et théologique finissent par converger dans une sorte de Telos transcendant. Ce qui nous ramène à la notion de romantisme comme critique de la modernité. Ce que dit Blanchot à propos du livre dans L'Entretien Infini est assez révélateur:

*La culture est liée au livre. Le livre comme dépôt et réceptacle du savoir s'identifie au savoir. Le livre n'est pas seulement le livre des bibliothèques, ce labyrinthe où s'enroulent en volumes toutes les combinaisons des formes, des mots et des lettres. Le livre est le LIVRE (...). L'absence de livre révoque toute continuité de présence, comme elle échappe à l'interrogation que porte le livre. Elle n'est pas l'intériorité du livre, ni son sens toujours éludé. Elle est plutôt en dehors de lui, pourtant enfermée en lui, moins son intérieur que la référence à un dehors qui ne l'a concerne pas (Paris, Gallimard), 1969, P.621,622).*

Nous ne sommes pas loin de la notion de signification que nous avons essayée de préciser plus haut (Introduction).

### III.1. VOIX ROMANESQUE

Telle qu'elle s'élabore dans le discours romanesque historique, la dualité au niveau de la voix (de la voie aussi) naît d'un divorce à l'intérieur du projet romanesque se donnant à lire comme discours unifié. Puisque l'instance narrative est une délégation de pouvoir de parole, l'apparition de la parole auctoriale serait alors une sorte de réfraction ou un signalement des limites du pouvoir de parole attribué au narrateur. La notion d'auteur dès lors exige une démarcation dans le cadre d'un discours romanesque en situation particulière de communication. En ce sens, à la suite de Barthes, il faut opérer une distinction entre Ecrivain et Ecrivant. Mais contrairement à lui, l'Ecrivant n'est pas synonyme d'intellectuel en situation (au sens Sartrien de l'expression). Il ne peut pas se réduire à une continuelle prise de position qui, de toute façon, est de nature idéologique. Pour nous cette distinction est pertinente seulement si elle permet d'aller au-delà d'un préjugé idéologique pour envisager le roman comme énonciation énoncée. L'Ecrivain est alors la personne réelle que l'on rencontre avec son statut socio-professionnel, son état matrimonial, qui va tranquillement engranger ses droits d'auteur: c'est le signataire officiel de l'oeuvre. Il s'appelle Balzac, Hugo, Sembène, Stendhal, Aminata Sow Fall, Boubacar Boris Diop... Par contre l'Ecrivant lui c'est le sujet de l'énonciation romanesque que Booth nomme Auteur Implicite qui est un masque, un rôle, emprunté par l'auteur signataire de l'oeuvre, l'Ecrivain.

Ce sujet écrivant est dans une situation particulière de communication où le Je énonciateur s'adresse à un Tu énonciataire qui s'absente continuellement.

Aussi le JE énonciateur devient-il un JEU puisqu'il est sans TU avoué dans le hic et nunc. L'énonciation romanesque est donc un dialogue simulé entre le sujet écrivain et le lecteur supposé, hypothétique. Puisque aussi, comme le pensent Jakobson et Benveniste, tout discours vise à influencer d'une manière ou d'une autre son destinataire, le lecteur - qu'on l'appelle virtuel ou hypothétique - détermine en grande partie la série des stratégies discursives fomentées par le sujet écrivain.

Et au niveau de la délégation de pouvoir de parole le partage des rôles semble assez net entre l'instance scripturale-auctoriale (déléгатrice) située du côté de l'Histoire et l'instance narratrice (déléгataire) située, elle, du côté de l'Histoire. Si celle-ci organise l'intrigue, celle-là balise la lisibilité du texte romanesque. C'est pourquoi, même pour un narrateur intra-homodiégétique (Genette, Figures III, Seuil, 1972), sa position, toujours isotopique, est en déça de celle exotopique de l'écrivain.

Aussi repère-t-on diverses stratégies: des notes infrapaginales dans L'Harmattan aux pages d'Histoire dans Quatrevingt-Treize en passant par les analepses latérales organisant la référentialité dans Les Chouans et dans Enfant, Ne Pleure Pas.

Nous les examinerons donc ici successivement pour montrer leur mise en oeuvre et leur signification dans le projet global du discours romanesque historique. C'est son versant rhétorique, mieux, pragmatique.

Dans L'Harmattan, l'unification du discours romanesque se retrace d'abord spatialement dans la gestion de la page blanche. Comme pour palier une carence du savoir textualisé, le discours romanesque, au fur et à mesure de son déroulement, secrète un

méta-texte qu'il expulse aussitôt, exile dans ses marges. Ces éléments non intégrables ou non intégrés dans le discours romanesque proprement dit ont aussi la particularité de ne jamais renvoyer à l'histoire, mais à l'Histoire toujours. La parole de l'auteur double le texte sous la forme d'un dictionnaire chargé de combler le hiatus entre le savoir du narrateur organisant la fiction et le savoir de l'auteur-scripteur de l'Histoire.

Ainsi trouvons-nous le long du texte de L'Harmattan des séries métatextuelles du genre:

"Mamadou et Bineta" ———> "livre scolaire à l'usage des écoliers africains" (P.128),

"La Lutte" ———> "Publication du Parti Africain de l'Indépendance, Parti Marxiste-Léniniste" (P. 162),

"Je vais te secouer nom pantalon!" ———>"Expression: "Tout est fini entre nous" (P. 285),

"SOFAS" ———> "Sofa: Cavalier dans l'armée de Samory" (P. 196)...

Comme on le verra plus loin, ce glossaire s'adresse davantage (peut-être même exclusivement) au lecteur-destinataire en jouant à peu près le même rôle que les préfaces des romans historiques du XIX<sup>e</sup> siècle: par une captation, orienter le regard du lecteur et la lisibilité du texte à-venir vers son impensé.

Mais plus subtilement l'écartèlement apparaît chez Balzac à l'intérieur de l'espace discursif. On note alors une suspension du récit du narrateur par une parole autoréflexive. Il se produit alors une sorte de dissension qui signale le déchirement du

<sup>1</sup> Le signe ———> signifie "donne", "se traduit par "

texte. La déchirure surgit très tôt dans le discours romanesque des Chouans:

*Ce détachement, divisé en groupes plus ou moins nombreux, offrait une collection de costumes si bizarres et une réunion d'individus appartenant à des localités ou à des professions si diverses, qu'il ne sera pas inutile de décrire leurs différences caractéristiques pour donner à cette histoire les couleurs vives auxquelles on met tant de prix aujourd'hui; quoique, selon certains critiques, elles nuisent à la peinture des sentiments. (P. 21).*

Le partage est déjà visible au niveau du jeu des temps verbaux: d'une part l'imparfait de description et d'autre part le futur (temps des prophètes et des sibylles, dirait Barthes) et le présent de l'énonciation malgré le "il" qui inaugure une structure (faussement) impersonnelle. Le "aujourd'hui" ne peut ici être celui du narrateur, car celui-ci est chargé de dire l'histoire et non de réfléchir sur les conditions de production de son propre discours. Le récit s'énonce et s'annonce sous le contrôle d'une épistémé comme savoir reçu et comme tradition léguée. Dès lors le texte est doublement orienté: rendre la couleur locale en la justifiant sur le mode polémique (*quoique selon certains critiques, elles nuisent à la peinture des sentiments*).

Sur le mode didactique aussi les interventions de l'auteur brisent l'uniformité du discours romanesque en suspendant la narration par des réflexions de type explicatif. A "ceux qui n'ont pas assisté au drame de la Révolution", il faut expliquer que la dénomination Chef de "demi-brigade" "remplaçait le titre de colonel, proscrit par les patriotes comme trop aristocratique",

comme "le souvenir des uniformes bleus et rouges [des républicains] est assez frais pour rendre leur description superflue" (PP. 25-26).

Une chose est alors à noter c'est que le texte avance très difficilement dans la narration de l'histoire. Comme si l'auteur (l'écrivain) n'arrive pas à se résoudre à laisser l'instance narratrice assumer la narration dans son entièreté. On se demande même si le narrateur a la confiance de l'auteur dès l'instant que celui-ci éprouve le besoin de faire irruption dans l'espace textuel pour expliquer ou mettre en garde "par ces temps de discorde".

Même l'objectivité du narrateur est minée par la distance ironique qu'il manifeste à l'égard du rassemblement de paysans et de bourgeois en marche vers Mayenne:

*Le détachement des bleus servait donc d'escorte à ce rassemblement d'hommes presque tous mécontents d'être dirigés sur Mayenne, où la discipline militaire devait promptement leur donner un même esprit, une même livrée et l'uniformité d'allure qui leur manquait alors si complètement.*

Cette distance est exacerbée par l'emploi systématique de démonstratifs et d'indéfinis tout au long du récit romanesque dans Les Chouans.

On rencontre dans Les Chouans des interpolations de texte d'Histoire: l'origine du mot GARS (PP38-40), l'Histoire de la TURGOTINE (P.80)....

Mais celles-ci sont plus manifestes chez Hugo et vont jusqu'à constituer des parties entières et autonomes par rapport



à l'intrigue romanesque proprement dite. Il y a du pédagogue chez Hugo, incontestablement. La voix auctoriale envahit le discours romanesque tout le temps: pour houspiller, sermoner, expliquer, prouver, évaluer à propos de tout. Cet envahissement par la parole auctoriale, cet enlèvement de la parole narratrice est notable dans Les Misérables comme dans Notre-Dame De Paris. L'auteur chaque fois, depuis les marges du récit fictif, perturbe la tranquille assurance de l'unité du discours romanesque qui se fragilise au fur et à mesure de la narration.

Ce clivage persistant nous renvoie inmanquablement à notre hypothèse de départ selon laquelle la dénégation structure fondamentalement le discours romanesque en général et singulièrement le discours romanesque historique. Ce qui nous amène à voir dans cette dualité le produit d'un clivage même du sujet comme subjectivité énonciatrice.

A partir du moment où la vérité n'est plus déductible d'un discours transcendant de nature théologique et/ou totalitaire<sup>1</sup>, le discours du sujet générateur de sens est lui-même affecté par la précarité toute consciente de son énonciation. Puisqu'aussi toute énonciation (même romanesque) renvoie immédiatement à un JE-énonciateur, le discours manifeste d'une manière ou d'une autre la crise de vérité comme totalité transcendante qu'inaugure le Cogito cartésien - dans la culture occidentale tout au moins. Dès lors le décentrement constant de la réflexion allant de l'énoncé à l'énonciation, du produit à la production est justiciable de la quête de l'identité, de l'unité perdue. L'Histoire et l'historiographie positivistes ayant enregistré

<sup>1</sup> Jean-Pierre FAYE désigne par langages totalitaires les discours idéologiques ou théologiques qui s'énoncent comme vérité indiscutable et absolue. Ces récits ou langages totalitaires sont par essence repressifs par ce que n'admettant pas une autre vérité comme possible qui relativiserait du coup la leur. c.f. THEORIE DU RECIT ET LANGAGES TOTALITAIRES, Paris, HERMANN, 1972.

alors ce décentrement, comment le roman historique présenterait-il l'écoulement lisse d'un discours rassurant et rassuré ? Comment alors ne serait-il pas cette voix (cette voie) caverneuse minée par une inquiétude ontologique, déchirée entre son être et son vouloir-être ? Et comme les autres textes, celui de Hugo présente cette même déchéance de l'unité du foyer narratif.

La deuxième partie de Quatrevingt-Treize, A PARIS, commence par un chapitre d'Histoire: "les Rues de Paris dans ce temps-là" (PP. 123-133).

L'Histoire de la Convention occupe à elle seule une trentaine de pages (PP 179-209). Ces grandes plages interruptrices dans le déroulement de l'intrigue romanesque permettent à l'auteur de reprendre le contrôle du récit en monopolisant la parole romanesque par le truchement de la parole historiographique.

La déficience de la parole romanesque est comblée par la parole scripturale, refusant à l'instance narratrice d'être dans le roman la seule source de la vérité.

Mais Quatrevingt-Treize va plus loin dans cette dimension, dans ce déchirement entre parole auctoriale et parole narratrice. L'instance auctoriale, en effet, non seulement joue à interrompre la parole narratrice mais aussi revendique explicitement ce droit à l'ingérence en le faisant découler du père géniteur:

*Cette guerre, mon père la faite, et j'en puis parler  
(P. 229).*

Le roman familial freudien est à peine camouflé ici. Ce n'est pas le père qui est revendiqué mais l'acte par lequel il authentifie le dire du fils. S'il faut pousser plus avant, ce sera encore par l'analogie. L'écrivain-écrivain, lui aussi père

de son oeuvre et par son oeuvre, doit disparaître pour que le roman accède à l'autonomie. Quel paradoxe alors! Le roman ne peut accéder à l'existence que par la concrétisation de l'expérience du père créateur, pourtant il faut que le père disparaisse pour que l'oeuvre parle en son nom, s'arroge son nom.

Voilà pourquoi, l'énonciation romanesque - puisque c'est d'elle qu'il s'agit ici - est fondamentalement parricide par nécessité dans l'acte objectivant qui l'engendre. On voit donc la fonction testimoniale accompagner ou motiver la réfraction de la parole auctoriale comme parole de l'autorité (Auctoritas, Auctor).

Celle-ci vient aussi souvent réfracter la parole narratrice sous forme de maximes morales ou philosophiques. Le temps verbal est alors pour l'essentiel le présent et le passé composé.

*Le succès est une fureur, la défaite est une rage.(...)  
Toucher à la victoire, c'est une ivresse. (...) En  
pareil cas, un obstacle à travers lequel on peut voir  
et combattre vaut mieux qu'une porte fermée (P. 393).*

Que Enfant, Ne Pleure Pas affecte un camouflage ne rend encore que plus précaire l'unification du discours romanesque. Si le narrateur organise l'histoire, l'auteur-scripteur tire toujours le récit du côté de l'Histoire. Le récit se construit en référence à son dehors qui ne cesse d'être aussi son dedans. Puisque la narration reste une délégation de pouvoir de parole, donc une instance fictive, la référence extra-textuelle ne peut provenir que du scripteur affirmant sa fidélité aux documents et à la documentation. Mais à la différence de Quatrevingt-Treize, Enfant, Ne Pleure Pas comme l'Histoire positiviste et comme l'écriture réaliste, reste attentif à refouler son Je, son jeu.

aussi, qui commande, implicitement ou explicitement, les Ils attestés ou fictifs (cf P.12).

La vision du narrateur oscille elle-même entre le détachement omniscient et la perspective bornée:

*Il valait mieux ne pas chercher à comprendre...(P. 12).*

Et le narrateur en avouant ses limites ouvre une porte aux intrusions de l'auteur pour combler ce manque, pour pallier cette carence. D'ailleurs à qui se fier dès lors qu'il ne faut pas "chercher à comprendre" ? Pouvait-il en être autrement puisque

*on ne savait que penser, c'était à n'y rien comprendre  
[?] (P. 12)*

Il faut alors s'en remettre à la parole de la ville pour  
*entendre des histoires de partout et même d'au-delà des  
mers, de Russie, d'Angleterre, de Birmanie (P. 12).*

Mais le "tu sais" du texte pointe vers un extérieur absent mais toujours présent et par rapport auquel s'énonce le discours: le lecteur. Dès lors la clôture du texte se dissout dans l'autre (dans l'Autre) comme aboutissement de l'oeuvre. Qu'il soit virtuel ou implicite, ce qui est incontestable, c'est qu'il marque une faille dans l'autonomie de la signification du texte. Dès lors la dimension pragmatique devient incontournable pour le métadiscours de type interprétatif que nous tentons ici. Puis que aussi la rhétorique participe d'un faire-valoir et d'un faire-vouloir, commençons par la traquer depuis le titre (les titres).

### III.2. LA RHETORIQUE DES TITRES

Le premier contact avec l'oeuvre s'effectue au niveau du titre. Que ce soit sur une jacket poussiéreuse ou sur un catalogue de bibliographie, le titre nous attire et signale pour nous le propos à venir. Si le titre comme texte thématise l'oeuvre, comment représente t-il ce qui n'est pas encore pour le lecteur?

Ici commence le paradoxe du discours romanesque historique, lieu où se perd l'innocence, où se perd l'indifférence aussi, de l'auteur comme du lecteur<sup>1</sup>.

Pour le roman historique, le titre se situe à la croisée du passé, objet du discours romanesque, et du futur du récit. D'où son balancement entre le pôle historiographique et le pôle romanesque, obligeant du même coup à un double parcours simultané.

La première édition (1829) du texte de Balzac s'intitulait Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800. Titre-programme plaçant le texte sous le sceau de l'Histoire et traçant explicitement sa référence à un subtexte. La conjonction de coordination "ou" en appelle à une équivalence entre les deux pôles du titre.

"Le DERNIER CHOUAN" désigne à la fois l'individu et le phénomène contre-révolutionnaire saisis dans leur ultime manifestation, comme si l'année 1800 marquait aussi pour la Bretagne son dernier accès de fièvre, sa dernière crise

<sup>1</sup> Il faut se rappeler les procédés utilisés par Zola, Balzac ou Hugo - pour ne citer qu'eux - dans le choix d'un titre définitif pour se convaincre de l'importance que les uns et les autres attachent au signalement de leur texte. Le titre est davantage orienté vers le lecteur puis qu'il est censé réfléchir l'oeuvre qu'il donne à lire, à découvrir.

d'adolescence avant de venir rejoindre - de gré ou de force - la tranquille uniformité de la République. Demain les ci-devant bretons deviendront des citoyens!

C'est en ce sens que la double correction de 1834 apporte une précision à la fois significative et suspecte ou significative puisque suspecte.

D'abord en remplaçant le singulier défini LE par un pluriel LES et en supprimant le qualificatif DERNIER le texte-titre procède à une généralisation des acteurs du drame breton. Mais surtout en corrigeant 1800 par 1799 il se réinstalle dans la précision de l'Histoire et de l'historiographie. Les Chouans ou la Bretagne en 1799 s'accrédite dès lors d'un savoir historique sur la chouannerie comme révolte contre-révolutionnaire et déchirement de l'unité nationale. Ce réajustement resserre la relation métonymique en posant le texte à venir comme engendrement. En même temps que se précise la dimension cognitive. Dès lors l'ensemble du discours romanesque historique ne cessera de solliciter l'extra-texte comme balises pour justifier son ancrage réaliste.

A la différence de (mais non contrairement à) Balzac, le texte-titre de Hugo apparaît sur le mode elliptique. Au niveau graphique déjà le texte-titre revendique sa singularité, sa différence: Quatrevingt-Treize.

En ne mentionnant qu'un seul trait d'union le titre isole le chiffre Treize par rapport au chiffre Quatrevingt lui-même mis en évidence par l'effacement des deux premiers chiffres Mille Sept Cent...

Aussi par cette série d'effacements et de mises en évidence le texte-titre hugolien piège -t-il subtilement l'attention et la mémoire en les entraînant dans l'événement, dans l'advenu. Mais aussi en désarticulant la chronologie (en la manipulant) Hugo nous installe inmanquablement dans l'illocalisable. "Quatrevingt-Treize" est de tous les siècles, donc d'aucun siècle. On voit alors que le texte-titre entretient volontairement l'ambiguïté de sa référence. Le référent est bloqué dans l'indétermination et le texte-titre se lit comme proposition indécidable<sup>1</sup>.

Il faut alors franchir cette première résistance pour que le récit s'oriente ou vous désoriente. Le chiffre-date Quatrevingt-Treize signale alors un noeud dans l'écoulement (Irréversible et Irrévocable comme dirait Jankélévitch) temporel de l'Histoire en même temps aussi qu'il instaure l'avènement d'une histoire comme possible. Se précise ainsi dans le discours romanesque une bifurcation que nous montrerons plus bas par la relation que cette instauration de l'histoire comme possible entretient avec l'incipit. Directement ou indirectement, le texte-titre affiche toujours un programme de lisibilité.

Même si dans Enfant, Ne Pleure Pas et dans L'Harmattan rien ne signale a priori la présence de l'Histoire objet des récits romanesques.

Qui pleure ici ? Pourquoi pleure-t-il ? Pourquoi arrêterait-il de pleurer ?

<sup>1</sup> En logique mathématique, on appelle Proposition Indécidable, dans un système formel donné, une proposition qui n'est ni vraie ni fausse au regard de ce système d'axiomes.

Nous employons ici la notion au sens restreint de proposition dont le référent est immaîtrisable - à priori au moins

Qu'est-ce que l'Harmattan ? Pourquoi sert-il de thème-titre ?

Pour raccorder ces titres avec les histoires qu'ils annoncent il faut passer par le détour de l'extra-texte.

Enfant, Ne Pleure Pas tire vers le parcours biographique d'un personnage que souligne sur le mode de la consolation la négation Ne...Pas. Si l'enfance symbolise l'innocence, le chagrin n'est-il pas l'expérience du mal et donc la perte de l'innocence même ?

Dès lors il devient possible de penser le texte-à-venir comme le dépliement d'une trajectoire qui mène à la chute de l'innocence, c'est-à-dire à l'expérience du MAL. Puisque aussi l'Histoire fonde la structure matricielle du récit romanesque historique, la même trajectoire mène "de l'histoire innocente à l'histoire impure" selon l'expression de Pierre Barberis<sup>1</sup>. Le Bildungsroman qui s'ébauche alors trouve son expression et la limite de celle-ci dans l'événement qui lui sert de matrice.

Aussi la genèse se dédouble-t-elle en genèse de l'oeuvre et oeuvre de la genèse.

De la même manière c'est à partir de la dénotation du terme "Harmattan" désignant "un vent chaud et sec de l'Est ou du Nord-Est qui souffle entre décembre et mars dans l'Afrique de l'Ouest" qu'il est possible de penser le titre comme métaphorique de l'Histoire des nationalismes africains et singulièrement du référendum de septembre 1958 en Afrique occidentale française.

<sup>1</sup> BARBERIS, (P), "DE L'HISTOIRE INNOCENTE A L'HISTOIRE IMPURE" in NOUVELLE REVUE FRANCAISE, n° 238, 1972, PP. 248-264 (Entretien réalisé par Jacques Bersani et Claude METTRA).



Que le titre soit dans des relations métonymiques avec le texte qu'il est chargé de représenter est indéniable. Comme tout titre d'ailleurs. Mais il faut noter que cette représentation n'est ni toujours directe ni toujours explicite. Aucune date, aucune mention significative ne vient arrimer le texte-titre à l'extra-texte, ailleurs du discours qui balise le texte à venir. Mais les singularités thermiques (chaud et sec), géographiques (l'Afrique de l'Ouest) et périodiques (entre décembre et mars) nous permettent de surprendre la relation plus ou moins arbitraire qui structure la métaphore. D'autant que le texte à venir thématise l'au-delà de l'intervalle de temps subsumé par "Harmattan" (décembre-mars): septembre. A l'image de Quatrevingt-Treize, L'Harmattan déboulonne notre logique et oblige la lecture à s'ajuster par rapport au monde du texte. La déréalisation dès l'abord se prévaut d'une réduction. C'est l'aventure qui commence. On comprend alors que pour le roman historique, entrer dans le titre c'est entrer dans le texte par le biais de l'extra-texte. Depuis le texte-titre se noue le pacte fictionnel fixant d'avance, comme l'introït du conteur ou du poète épique, les règles de sa production et son mode de réception, de consommation.

Le titre, ainsi, fonde l'avènement du fictif. Il faut comprendre la fiction dans la perspective spinoziste. Pour SPINOZA, en effet, la fiction n'est ni une illusion ni le faux opposé au vrai du réel, mais un possible qui peut-être n'existera jamais. Cependant envisageable selon les lois de la nature. La fiction, dirons-nous pour simplifier, est un possible bloqué dans sa virtualité.

Mais comment dire le fictif, au seuil du silence du monde actuel ? Comment commencer quand tout se tait alentours dans l'attente du geste, dans l'attente de la geste ? C'est ici que l'Incipit et l'Excipit s'engendrent dans une série de stratégies de séduction et de persuasion. Douleur prise de parole qui mime le verbe Divin comme geste instaurateur.

### III.3. L'INCIPIT ET L'EXCIPIT

Lire le roman c'est entrer comme par effraction dans un monde autre, c'est entreprendre l'aventure vers l'impensé du texte. Mais lire aussi c'est accepter de facto que le texte devienne un interlocuteur avec lequel il faut dialoguer tout au long de l'aventure. C'est pourquoi l'aventure est doublement problématique.

Problématique une première fois pour l'auteur, en ce sens qu'il faut lutter contre les puissances obscures du silence mais aussi contre l'envahissement angoissant des signes du langage se pressant au bout de la langue. Car le langage retourne ici à sa fonction originelle, sacrée: la création. Car aussi l'auteur engendre, par l'exorde, l'univers fictif et s'engendre en même temps comme auteur-créateur.

Et problématique une deuxième fois, pour le lecteur, parce qu'il rompt le silence qui prélude au dialogue avec l'autre, avec les voix multiples de l'oeuvre.

Par où commencer ou plus exactement par quoi commencer pour que l'écriture et la lecture se poursuivent comme aventure ?

Les auteurs, les créateurs y ont répondu diversement mais toujours saisis, subjugués par la même angoisse de la parole

première, instauratrice.

Le *Au début* et ses variantes du mythe comme le *Il était une fois* du conte et les justifications intempestives de l'épopée, jusqu'aux cadavres gisant sur un lit dans une chambre d'hôtel des romans policiers, tous participent du même besoin de conjurer le silence et faire accéder le récit à l'autonomie.

Mais comment s'intéresser à l'incipit et à l'excipit sans penser à l'organisation de la Bible qui met en abyme, dans l'économie du texte, le Commencement et la Fin, la Genèse et l'Apocalypse ? La genèse commence la Bible en même temps qu'elle fonde l'émergence du monde. Alors que l'apocalypse la termine et termine le monde qui retourne au chaos primordial, à l'ur-suppe disent les grecs. On le voit, le Livre se thématise comme parcours en même temps qu'il thématise le monde comme trajectoire. Implicitement, ce qui fonde le Livre c'est un certain télos qui maintient l'ensemble des livres en un système autonome.

De la même manière, l'incipit et l'excipit romanesques tracent les contours d'un univers fonctionnellement orienté. En ce sens le début dit d'une certaine manière la fin. Le début contient d'une façon ou d'une autre la fin continuellement différée le long de l'espace textuel. Nous verrons alors comment dans l'excipit la fin est subrepticement éludée par un renvoi dans l'au-delà et l'ailleurs du discours. La fin du texte ne coïncidant pas toujours (ou peut-être jamais) avec la fin de l'histoire qui ne cesse de proposer des possibles romanesques. Le discours romanesque serait-il alors une continuelle, une perpétuelle genèse, jusque dans l'apocalypse ?

Chez Hugo et Chez Balzac le lecteur est d'emblée déconnecté du présent et entraîné vers un ailleurs, le passé et l'Histoire.

Dans Les Chouans, la parole romanesque s'ouvre par et sur des ancrages, sortes de mâts maintenant le mouvement même, sinon la mobilité du matériau:

*Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de Vendémiaire, ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pelerine, située à mi-chemin environ de Fougères à Ernée, petite ville où les voyageurs ont coutume de se reposer. (P.21).*

Cet exorde, ce discours inaugural est véritablement problématique, en tout cas suspect, dans la mesure où il se produit dans l'exhibition, spectaculairement (au sens étymologique).

Ce début insiste d'abord sur la réalité historique qui commence, elle-même, à poser problème. Le jeu calendaire réfléchit une possible impasse du sens. L'ancrage révolutionnaire ("Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de Vendémiaire") qui, en 1829, est devenu inactuel, se voit immédiatement corriger ou suppléer par le présent de l'énonciation: ("(...), ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799"). Le lecteur est sommé dès l'abord de penser le discours romanesque sous ce double rapport: Une Histoire révolutionnaire (ou de la Révolution) qui a perdu de son évidence rassurante, et une énonciation romanesque post Révolutionnaire obligée de déjouer continuellement les pièges de l'évolution sémantique. Dès le début donc le discours romanesque démarque la **Matere** et la **Conjointure** (comme le dirait Chrétien de Troyes), celle-ci venant au secours de celle-là et ensemble

élaborant le San (le sens). Premier ancrage, premier démembrement aussi dans le discours romanesque.

A côté de ce paradigme du temps, le texte met en place le paradigme des acteurs ("une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois"). Ce rassemblement disparate de l'ancrage actoriel, de toutes façons contribue, malgré les apparences, au démembrement du récit et jure avec le projet unificateur du discours romanesque. Entre bourgeois et paysans la somme est introuvable puisque l'addition est impossible. Les deux entités resteront distinctes tout au long du récit.

Mais ces deux paradigmes obligent la lecture à aller au devant de l'Histoire pour parier sur la signification. Le lecteur s'érige de facto en historien et en traducteur ou en historien-traducteur des traces puisque le discours les exhibe comme excipient. Même si l'actualité de la Révolution et de la contre-Révolution est indéniable sous la Restauration, il reste que le langage qui en rendait compte a perdu de sa transparence et de son immédiateté. Dès lors l'écriture romanesque comme énonciation énoncée ne peut plus parier sur le savoir apriorique du lecteur. Elle ne cesse de gloser pour signifier alors l'artifice de son engendrement. Aussi le texte circonscrit-il l'ancrage spatial de son histoire: le trajet - sorte de chemin de la croix de la Révolution - qui mène de Fougères à Mayenne que jalonnent deux escales fatidiques, la montagne de la Pelerine et la petite ville d'Ernée. Le texte et l'histoire ne sortiront pas de ce quadrillage spatial qui piège les acteurs et l'écriture romanesque ensemble.

Mais à partir de ce triple ancrage - espace, temps et acteurs - les conditions de l'action deviennent possibles sinon inévitables. L'acte de raconter aussi.

Ainsi le discours romanesque Balzacien se retourne -t-il sur lui-même par reduplication, par dédoublement. Nous retombons alors sur les immenses plages descriptives qui disent, au-delà de la spécificité de la Bretagne, l'hétérogénéité divergente du tissu social français. La description des bleus, des paysans, des costumes et des paysages, en un mot de ce que Balzac lui-même appelle admirablement "le matériel social de l'époque" participe d'une démarcation du texte, en ce sens que l'engendrement de l'univers romanesque coïncide avec la genèse du discours romanesque. Le monde n'existe pas avant d'être dit, de même le discours ne peut s'énoncer sans l'objet qu'il thématise. Aussi le texte démarque-t-il le discours et le monde s'engendrant mutuellement. Et Pierre Barberis a raison d'écrire, à propos des pages-paysages balzaciennes:

*Ainsi la description, étendant les limites du paysage romanesque, fait échapper le récit aussi bien à la froide neutralité scientifique de l'Histoire sans autre perspective que le pathétique. Décrire, ce peut-être présenter une suite de détails. Raconter, ce peut-être faire simplement trembler pour des héros. Il y a ici autre chose; une exactitude qui est impasse et porte-à-faux, impasse de caractère profondément socio-historique, porte-à-faux Bretagne/France révolutionnaire; une problématisation des hommes et du matériel historique<sup>1</sup>.*

Le discours balzacien dès lors thématise une double impasse: celle de la Révolution et celle de la contre-Révolution. D'un mouvement solidaire cette duplicité de l'Histoire mène l'histoire dans un cul-de-sac qui dit rhétoriquement l'ambiguïté de la fin

<sup>1</sup> BARBERIS, (P), "Lecture du "DERNIER CHOUAN"" in REVUE d'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, N° spécial Mars-Juin 1975, PP.297-298

(au double sens de terminaison et de but). L'énonciation énoncée romanesque qui s'ouvre sur le porte-à-faux Bretagne/France révolutionnaire se clôt sur une scène pour le moins mitigée. La sorte de victoire à la pyrrhus entraînant le chef vendéen et la jeune fille chargée de le livrer aux bleus dans une mort où la passion prend une part importante et rend plus précaire la poursuite du sens. La République a-t-elle vaincu vraiment la contre-révolution ? Quel est le sens du contrat de probité qui lie le commandant Hulot à Legars ?

*- Commandant, dit le marquis en rassemblant toutes ses forces et sans quitter la main de Marie, je compte sur votre probité pour annoncer ma mort à mon jeune frère qui se trouve à Londres, écrivez-lui que s'il veut obéir à mes dernières paroles, il ne portera pas les armes contre la France, sans néanmoins jamais abandonner le service du Roi. (P.462).*

Mais comme dans l'ouverture du texte, c'est la voix auctoriale qui infléchit le récit vers une sorte d'épilogue de l'Histoire. Comme si la narration exigeait du narrateur de faire place en tirant sa révérence à l'instance auctoriale pour s'adresser une dernière fois au lecteur-destinataire. La dispersion du tissu de la parole romanesque ne cesse de s'actualiser tout au long du récit. L'unité du discours romanesque est toujours pour plus tard. Et comme toujours le partage se fait plus marquant entre le présent du scripteur et l'ailleurs de l'Histoire. Dès lors que le discours romanesque se clôt sur la post-histoire, la clôture elle-même décentre le récit. Entre l'histoire et l'épilogue apparaît un blanc que le discours évacue ou tente d'évacuer en vain par un retournement sur l'Histoire organisatrice de la matrice textuelle. C'est à elle qu'on vient demander la caution du dire et du dit romanesques. On en revient aussi à l'ancrage extra-textuel et post-diégétique: "En 1827".

le temps a fait son oeuvre et l'oubli a pris le pas sur la mémoire lucide, l'anonymat a jeté son voile sur la pierre tombale comme sur le visage du meurtrier. On ne rappelle pas (ou on ne se rappelle pas) les noms de p<sup>o</sup>lle-miche, de Galope-chopine ou de Marche-à-Terre qui ont fait la résistance bretonne. Du moins pour autant que le témoignage puisse encore servir de caution dans ces moments d'amnésie collective.

*La personne a qui l'on doit de précieux renseignements sur tous les personnages de cette scène (sic), le [(Marche-à-Terre)] vit emmenant une vache et allant de cet air simple, ingénu qui fait dire: -voilà un bien brave homme! (P.463)*

Le discours romanesque est lui aussi corrodé par l'oubli qui affecte l'Histoire. On ne sait plus si Marche-à-Terre était présent

*sur la place d'Alençon, lors de l'effroyable tumulte qui fut un des événements du fameux procès Rifoël. Bryond et la Chanterie (P463).*

La fin ramène le récit à son point de départ: l'ancrage temporel et l'ancrage spatial renvoient l'histoire à son origine comme l'énonciation représente sa source. Dès lors c'est le présent et le passé composé, temps du discours, qui envahissent le texte et nous ramènent à l'interlocution et à l'évocation (et à l'invocation) de l'autorité de la doxa comme excipient. L'exhibition du témoin oculaire disculpé l'instance énonciatrice et accrédite du même coup l'histoire en faisant profiter celle-ci de l'Histoire.

On le voit donc, le texte se clôt (se clôt-il vraiment) sur le double paradigme interprétatif, politique et passionné



qui structure toute l'oeuvre et amalgame le public et le privé, le collectif et l'individuel.

Et le commandant Hulot, Marie de Verneuil, Corentin (l'espion) comme le GARS, tous sont déçus de leur victoire comme si le discours romanesque historique (se) refusait de désigner les vainqueurs et les vaincus, les innocents et les coupables. Dans cette guerre fratricide il est quasi impossible de situer les bons qui s'opposeraient aux mauvais, aux méchants. On se demande alors, perplexe, où sont les nôtres, et où sont les autres. Le piège de l'Histoire et de l'histoire se referme sur tous.

Piège qui, en une page-paysage, ouvre Quatrevingt-Treize de Hugo. Comme Balzac commençant par L'Embuscade, Hugo commence lui aussi par la trape du Bois de la Saudraie, piège qui s'ouvre au seuil du texte. L'histoire et l'écriture s'engagent ensemble dans un cul-de-sac où se répondent en écho guet et quête.

*Dans les derniers jours de mai 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne par Santerre fouillait le redoutable bois de la Saudraie en Astillé. (P05)*

Première bifurcation du texte, la déchéance du calendrier révolutionnaire comme repérage originel de la rupture historique. En évacuant le calendrier révolutionnaire, le texte traduit de facto la Révolution en l'intégrant dans le processus général de l'Histoire.

On remarque donc chez Hugo comme chez Balzac l'existence de la coexistence, dès le début, de deux ancrages dont le déploiement maintient la texture du discours romanesque. L'énoncé historique qui date l'histoire et la renvoie au texte-titre

("Quatrevingt-Treize") enclenche un double paradigme: celui de la guerre, actorisé par le bataillon parisien, et celui du piège, actorisé par le redoutable bois de la Saudraie en Astillé. Dès le début donc l'histoire se donne à lire comme trame (au propre comme au figuré). Revue des troupes donc. Le texte fait ses propres décomptes, fièvreusement:

*on n'était pas plus de trois cents, car le bataillon était décimé par cette rude guerre. (P.6).*

Et le décompte se poursuit: les dépenses sont énormes et la perte sèche effroyable:

*du premier bataillon de Paris, qui était de six cents volontaires, il restait vingt sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept.*

Temps des luttes épiques (P.6). Cette trame unifie le double paradigme en une sorte d'archiparadigme de la guerre exacerbé par le décompte insignifiant des survivants au regard des victimes. "Temps des luttes épiques", des massacres aussi. La vendée décime paris et dessine pour la France une géographie de la guerre et de la mort. C'est dans le bois de Saudraie que la guerre civile a commencé ses premiers crimes. Combien de meurtriers se tapissent dans "les épaisseurs funestes" de la forêt? Nui ne sait. Et on comprend pourquoi les troupes républicaines paraissent si circonspectes, si méfiantes:

*Le bois de la Saudraie était tragique. (...) Pas de lieu plus épouvantable. Les soldats s'y enfonçaient avec précaution. (P6-7).*

Le discours romanesque semble faire les frais de l'atmosphère tragique, pris qu'il est au piège dans "ces épaisseurs funestes". La prégnance du champ lexical de l'angoisse est à l'image de la mort qui rôde autour de et corrode le bataillon parisien.

Malgré le titre de la première partie de Quatrevingt-Treize, EN MER, c'est la terre, plutôt la forêt vendéenne qui capte et oriente l'écriture romanesque et l'histoire fictive. De sorte qu'une Ananké narrative (pour reprendre, dans un autre sens, le titre d'une communication de Christophe Calame, au colloque de Cériisy sur Hugo, 1985) pèse sur le texte hugolien et oblige le lecteur à réajuster son savoir à la précarité de l'investissement du sens. Comment alors, pour le lecteur, déjouer le piège de l'histoire et de l'écriture sinon qu'en piégeant le sens dès la littéralité du discours, en jouant sur/dans l'écart entre le dit et le non-dit, entre le dit et le dire, dans la différence comme le dirait Jacques Derrida<sup>1</sup>.

Mais n'anticipons pas. Il s'agit d'ouvrir l'ouverture. Ce début qui problématise l'Histoire dans le discours romanesque historique met en abyme la problématique de la fin du roman. La tragique Histoire nationale manifestée par la guerre civile entre la République et la Vendée s'avive par une incompatibilité au sein de la République elle-même entre le Droit et le Devoir représentés respectivement par Cimourdain et Gauvain. Quand sonna l'heure du choix et que le destin pointa sa face maccabre, on vit la "tête charmante et fière [de Gauvain] s'emboit[er] dans l'infâme colier". Gauvain sur l'échaffaud c'est le devoir étêté par l'implacable logique révolutionnaire. Mais au même moment, et c'est ainsi que l'Histoire (et l'histoire aussi) se complique en s'humanisant,

*Au coup de hache répondit un coup de pistolet. Cimourdain venait de saisir un des pistolets qu'il avait à sa ceinture, et au moment où la tête de Gauvain roulait dans le panier, Cimourdain se traversait le coeur d'une balle. Un flot de sang lui sortit de la bouche, il*

<sup>1</sup> DERRIDA, (J), L'ECRITURE ET LA DIFFERENCE, Paris, Seuil, 1967

*tomba mort.*

*Et ces deux âmes, soeurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre. (P.49).*

Comme chez Balzac, la fin du roman historique qui clôt l'histoire rebondit sur l'Histoire par une interrogation presque existentielle: Quel est le sens de l'Histoire à travers l'histoire romanesque ? L'ambiguïté de cette fin en apothéose est soulignée par la survie du Chef vendéen en la personne du marquis de Lantenac. La République a perdu sa (la) tête dans la tragique vendée. Du début à la fin de l'histoire on ne sort pas de la géographie de la guerre tracée dès l'ouverture par le texte, et la mort s'infiltré dans le tissu narratif et structure le discours romanesque. De ce point de vue l'analyse des champs lexicaux et des noyaux descriptifs apportent de précieuses informations sur le mode de structuration de l'énonciation énoncée romanesque. Nous reviendrons dans la suite de ce travail sur l'invention du discours-piège. Mais en attendant on constate que Quatrevingt-Treize, comme Les Chouans, exhibe sa propre lisibilité par le relai de la sursignification autour du concept de la révolution. Le texte autogénère ses critères herméneutiques. Écoutons Hugo, comme André Malraux, faire dialoguer les lobes de son cerveau ("tempête sous un crâne" est un thème cher à Hugo): Qu'est-ce que la Révolution ?

*La révolution est une forme du phénomène immanent qui nous presse de toutes parts et que nous appelons la Nécessité. Devant cette mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances se dresse le pourquoi ? de l'histoire.*

*Parce que. Cette réponse de celui qui ne sait rien est aussi la réponse de celui qui sait tout.*

*En présence de ces catastrophes climatiques qui dévastent et vivifient la civilisation, on hésite à juger le détail (...)*

*Ce qui doit passer passe, ce qui doit souffler souffle.  
(P208, souligné par l'auteur).*

Dès lors comment la fin ne serait-elle pas contenue en germe dans la genèse du moment que c'est la NECESSITE qui gouverne l'Histoire et l'histoire ?

Nous revoilà dans l'ANANKE NARRATIVE, l'écriture Paidématique (de Paidema: le Hasard).

Comme Les Chouans et Quatrevingt-Treize, L'Harmattan nous entraîne aux confins d'une forêt dense. La prégnance de la vie dans ce bois fécondé par la pluie fait pendant aux activités des hommes et de la nature.

Décidément le mythe de la nature comme nostalgie de la matrice primordiale, ventre à partir duquel l'on vient au monde comme un ange tombé, ne cesse de hanter l'imaginaire des romanciers et d'investir l'inconscient du texte.

Le discours romanesque dans L'Harmattan s'ouvre sur/par un double leurre.

Leurre d'abord en ce sens que traditionnellement le prologue est un métadiscours sur le texte-à-venir. Dans cet ordre d'idées le prologue détaille les conditions de production et du même coup celles de consommation, de réception. D'une manière ou d'une autre c'est un discours orienté qui fixe par la même occasion la lisibilité du texte-à-venir. D'où son taux souvent élevé des effets pragmatiques.

Or le prologue de L'Harmattan thématise le paradigme de la guerre qui, apparamment - apparamment seulement -, ouvre un porte-à-faux avec le titre du roman.

Leurre ensuite parce que dans un roman historique on s'attend à ce que le discours romanesque exhibe sa référence extra-textuelle qui est aussi l'ailleurs de son engendrement, son ancrage historique. Il n'en est rien ici. Le discours romanesque dès l'abord biaise avec l'Histoire, matrice du récit romanesque. Ce début qui biaise avec l'extra-texte s'écrit comme antiphrase par rapport au texte-titre L'Harmattan et dévoile en même temps le double jeu du genre.

Mais il faut noter que ce double jeu permet au prologue comme métadiscours de maintenir le thème structurel de la quête par le biais de la chasse interdite qui, d'une manière ou d'une autre appelle le guet. Ce qui permet aussi de combler la vacuité de l'attente. Le couple guet-quête repéré dans Les Chouans et dans Quatrevingt-Treize refait surface et subrepticement amarre le prologue au texte-à-venir comme discours romanesque historique. Le lien introuvable au début (P11) devient aussitôt (P12) le lieu d'une pratique discursive.

*Digbé, à demi-nu, le dos appuyé sur le tronc de l'arbre, les jambes longues, réunies, surveillait une grande partie de la brousse. C'était son poste de guet pendant la saison sèche. Tout près de lui, à sa gauche, son arc et son carquois. Il était très occupé.*

*Il réfléchissait:*

*Depuis un an, il était pourchassé par Antoine et Rémy.(...) Sans se souvenir exactement pourquoi, il avait puni (sic) des hommes. C'étaient des noirs. Ils avaient offensé les dieux, violé les "Hambes" des*

*chasseurs, et, par ordres des divinités (sic), il les avait punis. Ce n'était pas un crime et rien n'était venu troubler sa conscience.*

*Maintenant il devait appliquer le verdict (P.12).*

En manifestant une défaillance du référent historique le discours romanesque fait apparaître une carence de démarcation comme discours romanesque historique. Cette carence de démarcation résulte d'un parti-pris du discours fictif sui référentiel. Mais en même temps au niveau de sa narrativité le récit met en oeuvre un couple divergent: d'une part le chasseur Digbé et d'autre part Antoine Faure et Rémy Soglo. Ce couple divergent, en mettant aux prises les chasseurs et les défenseurs des bêtes, débouche -dirait-on allégoriquement - sur la question soumise aux populations par le biais du référendum:

*"Ne serait-ce pas défier tous les démons, que de punir un blanc (sic) ? Avec ce "Oui" et ce "Non", la chasse était autorisée. Pourquoi les divinités ne lui accorderaient-elles pas une grâce ?"*

*C'était pour lui-même qu'il souhaitait cette grâce (P.12).*

C'est ainsi seulement que le discours romanesque renvoie à son ancrage matriciel, le référendum du 28 septembre 1958 en Afrique occidentale Française et oblige le lecteur à relire le texte (à recevoir le discours) à la lumière de cet extra-texte structurel. En même temps aussi se dessine l'enjeu qui suture le récit et balise la lisibilité du texte-à-venir.

Il n'est donc pas étonnant que la fin (apocalypse au regard de la genèse) de L'Harmattan s'élabore en rapport avec cette indétermination entre l'Histoire et le télos du discours fictif.

L'ambiguïté de la victoire des partisans du "OUI" pour la communauté franco-africaine est soulignée par le "NON" solitaire (et solidaire) de la Guinée et la perspective de lutte qui s'ouvre pour les militants du FRONT.

L'écriture dérape et fait dérapper le texte par le truchement du voyage: le récit est fini cependant que le voyage commence!

Les trois pirogues qui avancent dans la nuit profonde décentrent la clôture du texte et la transportent vers un ailleurs de l'histoire:

- *Ils vont en Guinée: c'est un pays libre.*
- *Est-ce qu'il y a des Blancs, là-bas ?*
- *Oui...mais pas comme ceux d'ici.*
- *Je voudrais bien comprendre, dit Digbé qui n'acheva pas ses réflexions.*

*"Garce d'Afrique!" cria une voix sur les eaux.*

(...)

*Il faut voir comment le FRONT va survivre, dit Aguemon qui rebroussait chemin et marchait à côté de Maïga (P311).*

Le poème qui clôt le texte - "Garce d'Afrique" - est une invitation à poursuivre la lutte, à poursuivre l'histoire, pareil en cela au célèbre "A nous deux Paris" du PERE Goriot de Balzac. Et avec cela, ce ne sont pas les vaincus qui envisagent l'avenir dans une perspective de lutte. Ici, la mémoire amnésique ne vient pas démembrer le projet romanesque, comme dans Les Chouans, la mort non plus ne vient pas, dans le mystère de l'épiphanie, transfigurer le bourreau et la victime dans un même mouvement comme dans Quatrevingt-Treize de Hugo. L'Histoire n'est pas ou n'est plus du côté des vainqueurs, mais des vaincus. L'interrogation prospective qui parcourt tout le dialogue de la fin ouvre



le texte vers un ailleurs. Il faut donc se rappeler que l'auteur a toujours projeté de faire paraître le tome II de l'Harmattan, qu'il a déjà intitulé Campagnes d'Idéaux. L'inachèvement de l'histoire pourrait dès lors se voir justifié. Mais la boucle tarde à se boucler!

Dans Enfant, Ne Pleure Pas, la première partie, Crépuscule, s'ouvre in medias res sur un dialogue entre le jeune Njoroge et sa mère. Début qui nous renvoie aussi subtilement au texte-titre donné sur le mode de la consolation. Ce qui fait émerger un premier pôle dans le paradigme interprétatif: l'amour sous son aspect maternel et protecteur. L'autre pôle thématise la quête du savoir par le biais de l'école, qui est aussi une chance d'échapper à la misère de l'indigénat.

Nous voyons que ce début (P9) orchestre dès l'abord un camouflage. Comme dans L'Harmattan, et à la différence des Chouans et de Quatrevingt-Treize, il biaise avec l'Histoire. Rien ne démarque, en effet, le discours romanesque historique. Pas une date, encore moins la mention d'un extra-texte signalétique. Il y a une carence de l'ancrage extra-textuel, de la référence historique. De toutes façons cela ne fait que confirmer la suspicion qui pèse sur le discours romanesque en général et le discours romanesque historique en particulier, fortement immergé dans l'encodage réaliste que Philippe Hamon nomme admirablement "Discours contraints": l'écrivain est passé par là.

L'incipit élabore cependant un jeu de miroir avec le texte-titre et oblige donc à une mise en relation retroactive entre l'enfant qui pleurerait dans le titre et celui qui ira à l'école bientôt.

Aussi, le texte-titre de la première partie - Crépuscule - se lit-il à deux niveaux: crépuscule d'une première enfance

pour Njoroge et celui des souffrances d'une mère meurtrie par le temps. Littéralement en tout cas. Ce qui fait jouer le texte entre un présent constatif et un futur promissif. Et le passé simple introducteur, en singularisant l'événement, permet une focalisation du récit sur la scène dialoguée entre la mère et l'enfant<sup>1</sup>.

Et le discours de faire voir sa double trame narrative: une histoire individuelle privée sur fond de drame collectif. Nous revoilà dans l'entrelacement du privé et du public, de l'individuel et du collectif si récurrent dans le discours romanesque historique.

Tandis que l'imparfait et le plus-que-parfait - interventions et commentaires du narrateur - aussurent au discours romanesque une fonction de régie.

Avec l'école aussi le texte inscrit le paradigme de la quête du savoir, matrice du Bildungsroman qui double l'aventure historique du peuple Mau-Mau que rien ne signale d'ailleurs a priori.

<sup>1</sup> BARTHES expliquait ainsi le rôle du passé simple: "son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés, un acte verbal pur, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde: il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits. [...]. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant; le monde n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin" in LE DEGRE ZERO DE L'ECRIURE, Paris, Seuil, 1953, pp.46-47

C'est plus tard seulement que le discours romanesque se laisse envahir par le souvenir des guerres mondiales, en attendant celle qu'il thématise: la révolte Mau-Mau. C'est comme si le discours romanesque, dans Enfant, Ne Pleure Pas, repoussait sans cesse l'Histoire au profit de l'histoire et que celle-là ne venait qu'en contrepoint souligner l'impasse de celle-ci. Mais on mesure dès ce début ce que représente l'école aux regards du vécu des personnages romanesques: une porte de salut, une brèche vers l'ailleurs de l'évasion.

Cependant la porte se refermera à la fin sans que l'ailleurs ne devienne l'ici des personnages. Il en est ainsi des paradis hypnagogiques, leur voile se déchire avec l'aube. La révolte elle-même grosse d'espoir n'accouche, dans la douloureuse parturition, que d'une déception et d'une désintégration de l'avenir. Le demain radieux des rêves est ajourné.

Et la tentative de suicide du personnage Njoroge rend plus dérisoire encore les solutions que les hommes se proposent ou que l'Histoire leur impose. Il faut alors réinvestir le texte par rapport à l'efficacité (ou l'inefficacité) du faire des personnages-acteurs.

La fin du texte (PP158-159) est doublement significative en ce qu'elle met en évidence la déchéance du personnage, métonymique de celle de la révolte, l'emprise de plus en plus forte de la figure maternelle.

Si on tente une explication de texte à la manière scolaire on se rend compte alors que la fin renvoie, en s'opposant explicitement, au début du texte lui-même. Un rapide repérage de quelques champs lexicaux suffirait à en rendre compte. Contraste entre le début, rendu par le futur - temps de

prophètes - le champ lexical du doute est largement sollicité ici. Autour de ce noyau que nous appelons idée-thème gravitent plusieurs expansions.

*"Il se mit à trembler"*  
*"Il hésita un moment"*  
*"le courage lui manqua"*  
*"encore tremblant"*  
*"A nouveau il sembla hésiter"*  
*"d'un pas mal assuré".*

Mais cet état dubitatif est souligné, sur le mode dramatique, par la sensation presque obsessionnelle d'avoir trahi, d'avoir rompu le contrat le liant à la société et aux siens:

*"Il avait seulement conscience qu'il l'avait abandonné",*  
*"il avait désobéi à la dernière volonté de son père",*  
*"Il avait trahi la parole de Mwihaki",*  
*"il ressentit seulement de la culpabilité, celle d'un homme qui a cherché à esquiver les responsabilités pour lesquelles, depuis l'enfance, il s'était préparé".*

On comprend alors pourquoi la suite du texte répète avec insistance la lâcheté de Njoroge:

*"Tu es lâche",*  
*"Tu as toujours été un lâche",*  
*"Parce que tu es un lâche",*

jusqu'à l'aveu qui signifie la capitulation, le renoncement, peut-être définitif:

*"Oui, je suis un lâche".*

Et au bout du roman donc, l'aventure biographique n'a

réussi, au mieux, qu'à décrire un cercle, ramenant l'enfant qui pleurerait au début, dans le texte-titre, à son point de départ, à son point d'ancrage: la protection maternelle.

*"Mère" (sic). Il se sentit étrangement soulagé. (...) Et il courut vers la maison pour ouvrir la porte à ses deux mères.*

La persistance de la figure de la mère comme topos annihile définitivement toute quête d'autonomie. Ce qui explique aussi le double échec de l'amour - l'autre pôle herméneutique de la quête de soi - entre les deux jeunes gens, Njoroge et Mwihaki.

D'abord parce qu'ils sont issus de deux familles que tout sépare: Njoroge est issu d'une famille d'ouvriers agricoles alors que Mwihaki est fille de gros propriétaire terrien. Ensuite parce que la famille de Njoroge porte maintenant la tache du meurtre du père de la jeune fille lors des émeutes de la révolte.

Enfin parce qu'en renonçant à la quête de soi (de la quête du savoir) il renonce du même coup à la femme comme médiatrice. Echec donc d'unir des contraires au niveau des familles, et échec aussi d'accéder à soi par la médiation de la femme comme révélatrice.

Mais nous verrons plus loin dans ce travail, que la transcription de cette biographie circulaire est complètement entée dans une Histoire qui lui sert de cadre matriciel.

Nous voilà à mi-chemin dans la traversée des signes. BABEL démantelé resurgit dans le roman moderne. La parole éclatée, plurielle et équivoque multiplie les idiolectes du discours romanesque.

Mais l'énonciation romanesque, de par sa nature et ses manifestations, exige une démarcation avec la communication orale.

L'oeuvre littéraire écrite n'est pas une communication dans le hic et nunc, c'est une communication décalée, différée. La postulation d'un allocutaire présent n'est jamais que le produit d'un jeu, d'une duplicité fondamentale. Par conséquent, la notion de sujet de l'énonciation doit être envisagée à un autre niveau que celui de l'oralité.

*Ducrot définit (dit de) l'énonciation : "c'est l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé. La réalisation d'un énoncé est en effet un événement historique: existence est donnée à quelque chose qui n'existait pas encore avant qu'on parle et qui n'existera plus après"*<sup>1</sup>.

On voit bien qu'ici la notion d'acte n'est pas prise en compte et du coup aussi le sujet de l'énonciation, qui est pour nous fondamental dans la mesure où l'oeuvre vient au monde pour le lecteur par la médiation de l'écriture. L'énonciation romanesque demande dès lors une reformulation prenant en compte son mode d'engendrement: la graphie.

Il faut dire que l'écriture romanesque est une entreprise chaque fois parricide en ce sens qu'elle n'acquiert son autonomie (son existence) que dans le geste objectivant du sujet se désaisissant de son intériorité. Il ne s'agit évidemment pas de réactualiser le cratylisme: la discussion paraît à bien des égards aujourd'hui éculée; mais de redire simplement que le moi

<sup>1</sup> DUCROT, (O), LE DIRE ET LE DIT. Propositions, Paris, Minuit, 1984, P.179

objectivé figure un masque, un rôle fictif que nous avons nommé, après Wayne Booth, auteur implicite. C'est cette figure là que nous avons essayée de mettre en évidence dans la dualité qui structure fondamentalement les voix romanesques historiques. Ce double ancrage s'appréhende au niveau profond, sémantique, dans le clivage du sujet déchiré par ses pulsions contradictoires.

Et puisque toute énonciation est un projet d'influencer l'autre, le TU, le discours romanesque met en place une série de stratégies discursives séductrices. L'auteur implicite s'adresse d'une manière ou d'une autre à un lecteur virtuel, implicite à la pratique scripturale. On pourrait dire peut-être que l'instance scripturale se dédouble en écrivain-écrivain et écrivain-lecteur puisque l'écrivain est d'abord son premier et propre lecteur.

Or la vraie séduction est celle qui programme les réactions de son destinataire. En ce sens elle combine un faire-croire et un faire-vouloir. Dans le cadre du discours romanesque historique, la machine se met en marche depuis le texte-titre qui annonce le texte-à-venir.

Les Chouans ou la Bretagne en 1799 et Quatrevint-Treize comme textes-titres exhibent dès l'abord leur ancrage extra-textuel et désignent métonymiquement leur fable. Tandis que Enfant, Ne Pleure Pas et L'Harmattan encahinent métaphore et métonymie.

Métaphoriquement d'abord en ce sens que le rapport entre le signifiant - "Enfant, Ne Pleure Pas", "L'Harmattan" - et le signifié - "La révolte Mau-Mau", "Le référendum de septembre 1958

<sup>1</sup> Les voix romanesques historiques sont autant de voies dans la quête de la signification. Le tressage fournit en tout cas à notre propos son fil d'Ariane dans BABEL reconstruit.

en Afrique occidentale française" - est, a priori, purement arbitraire.

Métonymiquement ensuite dans la mesure où l'un et l'autre des textes-titres sont dans des relations de représentance avec le texte-à-venir. Ce qui ne veut pas dire que le rapport soit immédiat ou immédiatement perceptible. Combien de textes-titres jouent du caractère retors de ce rapport, de LA SEMAINE SAINTE d'Aragon au Tambours de la Mémoire de Boris Diop en passant par Ségou de Maryse Condé.

Ce qui oblige sans cesse à un détour par l'extra-texte dans la quête de la signification comme intentionnalité.

Le double jeu romanesque se poursuit entre l'incipit et l'excipit.

Mais comment rompre le silence avant l'événement historique, l'avènement du récit, et vaincre sans cesse la menace de l'aphasie qui guète l'élan créateur? Comment aussi déconnecter le lecteur, l'autre, de la réalité quotidienne pour l'entraîner dans le monde du texte?

Les Chouans et Quatrevingt-Treize redupliquent leur texte-titre en réitérant leur ancrage historique. D'emblée donc le discours romanesque historique parie sur le savoir partagé ou supposé tel. L'énonciation romanesque historique s'engendre sous l'autorité d'un code herméneutique.

Même si Enfant, Ne Pleure Pas et L'Harmattan biaisent avec l'Histoire et procèdent par leurres, la persistance du code maintient l'identification du discours romanesque historique au niveau de l'acte de lecture. Il y a donc nécessairement un pacte



qui lie l'auteur et le lecteur autour du texte romanesque comme objet de communication. Il faut que l'un et l'autre parlent la même langue, comme on dit communément, sinon la machine risque de tourner à vide. C'est pourquoi, dans le cadre d'un discours romanesque et peut-être plus encore d'un discours romanesque historique, l'incipit comme génèse annonce sur le mode programmatique, l'excipit comme apocalypse. C'est ainsi que le roman historique est fondamentalement et structurellement un discours contraint, c'est-à-dire piégé d'avance par la Doxa sous forme d'horizon d'attente et par l' pist m  de l'époque.

Il est alors significatif que dans Les Chouans et dans Quatrevingt-Treize l'excipit n'arrive pas à déjouer les pièges qui s'ouvrent au seuil du texte tantôt sous forme d'"Embuscade" (Les Chouans) tantôt sous forme de "lieux funestes" (Quatrevingt-Treize). Le roman de formation qui double la révolte Mau-Mau n'aboutit pas à l'émancipation de Njoroge comme d'ailleurs l'échec de la révolte elle-même fracture le sens. Le vent chaud et sec qui souffle dans L'Harmattan ne disperse pas seulement les idéaux révolutionnaires, mais aussi le texte romanesque en lui donnant une impression d'inachèvement, le renvoyant ainsi à un ailleurs, à un à-venir.

Il faut donc passer au niveau profond et sémantique des textes pour solliciter la signification du discours romanesque historique. Dès lors les jeux romanesques ne peuvent aboutir qu'aux enjeux des textes. L'enquête prend donc une nouvelle dimension sans devenir autre, toujours la même. C'est à cela que nous nous attacherons dans les deux derniers chapitres qui vont suivre.

#### IV. RHETORIQUE DE L'EXCLUSION

Bernard Leuilliot, dans une communication au colloque de Cerisy sur Victor Hugo (1985), faisait remarquer que le roman dans sa nouveauté est défini par Chrétien de Troyes comme la combinaison inédite de la Matière, de la conjointure et du Sens.

*Le débat, à l'âge classique, [-commente-t-il] envisage le roman dans son rapport avec l'histoire. De cette époque date l'emploi du mot histoire au sens - indifféremment - de "vérité historique" ou de "narration (souligné par l'auteur)".*

Si le débat sur le roman s'enracine dans ses rapports avec l'Histoire, c'est que la fiction donne à penser ou que la pensée oblige à une fictivisation. Le roman dès lors est une œuvre de connaissance. Au travers du sujet et de sa composition passe le sens comme projet conscient ou inconscient de l'écrivain-écrivain. Aussi de Lucrèce à Montaigne en passant par Plutarque et Pétrarque, la fiction sert-elle de moyen pour instruire, faire connaître.

*L'histoire toute seule, explique Desmarets de Saint-Sorlin dans la préface de Rosane (1639), est sèche et sans grâce; la fiction toute seule est vaine et chimérique. Il faut que l'une corrige l'autre<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Bernard Leuilliot, "LA LOI DES TEMPÊTES" in HUGO LE FABULEUX, Paris, Seghers, 1985, p.84

<sup>2</sup> Cité in Henri Coulet, LE ROMAN AVANT LA REVOLUTION, Paris, A, Colin, 1968, t.II, p.40.

Daniel Huet s'en fait l'écho dans sa Lettre Sur Les Origines Du Roman (1670):

*Cette inclination aux fables qui est commune à tous les hommes [dépend de leur] désir d'apprendre et de saisir. (...) Les facultés de notre âme étant d'une trop grande étendue et d'une capacité trop vaste, pour être remplie par les objets présents, l'âme cherche dans le passé et dans l'avenir, dans la vérité et dans le mensonge, dans les espaces imaginaires et dans l'impossible même de quoi les occuper et les exercer<sup>1</sup>.*

Ceci pour dire que le roman en général et le roman historique en particulier élabore leur signification consubstantiellement à leur architecture. Il faut peut-être répéter ce qui est tenu maintenant comme évidence, à savoir que le sens ne gît pas au fond de l'oeuvre mais qu'il la traverse. Autrement, qu'il s'appréhende à tous les niveaux de l'oeuvre.

Le roman historique articule sa philosophie autour de noeuds qui spatialisent le récit. En ce sens le discours romanesque historique configure à la fois l'espace de sa rhétorique et la rhétorique de son espace. La rhétorique ne signale pas seulement cette "maestria" de l'ornement propre aux Belles Lettres, mais elle participe de la gésine de l'idée dans l'oeuvre. C'est donc avec elle que se construit la refiguration de l'oeuvre par le lecteur en créant l'illusion de vérité, la vrai-semblance.

<sup>1</sup> In Coulet, (M), op. cit, P.68

C'est par ce bout que nous voudrions lever le voile du monde du texte (ou des textes) de notre corpus. Il s'agira, en effet, de poser la circularité concentrique de l'espace diégétique pour en évaluer la distribution.

Mais, ainsi que le souligne Jean Weisgerber :

*Comme les autres composants du récit, [l'espace] n'existe qu'en vertu du langage. Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple; ceux-ci sont directement perceptibles à l'oeil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise des mots imprimés, se construit comme objet de la pensée.*

*(...) Ici [c'est-à-dire dans l'idiome du romancier], la "parole" l'emporte de loin sur la "langue". Les mots du roman, tout en paraissant se rapporter aux choses de la vie quotidienne, bâtissent en fait une réalité suigeneris. L'espace romanesque est donc un espace verbal, créé de toutes pièces...*

D'une autre manière, Maurice Merleau-Ponty l'avait si bien remarqué dans sa phénoménologie de la perception.

*Les relations entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps, la nature entière est la mise en scène de notre propre vie*

---

<sup>1</sup> Weisgerber, (Jean), L'ESPACE ROMANESQUE, LAUSANNE, L'AGE D'HOMME, 1978, P10.

*ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue.*

Dès lors la topique spatiale ne peut être appréhendée comme une forme désincarnée mais dans un rapport dialectique avec ce qui s'y joue. C'est dans cette dialectique que nous essayerons d'ancrer la rhétorique de l'exclusion qui suture le récit romanesque historique.

#### IV.1 LA DIALECTIQUE DEDANS/DEHORS

##### IV.1.1. LE DEDANS DU POUVOIR

La division ternaire de Quatrevingt-Treize de Hugo réinjecte Paris dans l'espace sémiotique. Entre la mer et la vendée, la capitale se creuse d'un mouvement centripète.

Rien de plus tragique, l'Europe attaquant la France et la France attaquant Paris.

Drame qui a la stature de l'épopée (P135).

Mais qu'était-ce Paris en ce temps-là sinon un espace infernal tenu par Minos, Eaque et Rhadamante. Paris qui se creuse redit intertextuellement la mémoire du siècle revisitant Homère, Virgile et Dante. Le texte hugolien retranscrit métonymiquement et métaphoriquement l'enfer. Dès lors se dessine dans l'espace textuel un non-dit du texte: la centralité du pouvoir que

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, (M), PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION, Paris, Gallimard, 1945, PP369-370  
Il faut aussi se référer à LA STRUCTURE DU COMPORTEMENT du même philosophe (Paris, NRF, 1942).

surdéterminent les trois juges antiques de l'enfer. Ce qui se joue dans "Les rues de Paris dans ce temps-là" c'est une sorte de tragédie collective à l'échelle d'un pays.

*(...) à la ville tragique succéda la ville cynique; les rues de Paris ont eu deux aspects révolutionnaires très distincts, avant et après le 9 thermidor; le Paris de Saint Just fit place au Paris de Tallien; et, ce sont là les continuelles antithèses de Dieu, immédiatement après Sinai, la courtille apparut.*

*Un accès de folie publique, cela se voit. Cela s'était déjà vu quatre-vingts ans auparavant. On sort de Louis XIV comme on sort de Robespierre, avec un grand besoin de respirer: de là la Régence qui ouvre le siècle et le Directoire qui le termine. Deux saturnales après deux terrorismes. La France prend la clef des champs, hors du cloître puritain comme hors du cloître monarchique, avec une joie de nation échappée. (P.130)*

Comme le texte redit l'Histoire, Paris se reconstruit avec des graffitis. L'espace sémiotique se généralise en affectant les acteurs, tous atteints d'une sorte de logomanie. La population communique son désir par des slogans, les murs sont couverts de mots-d'ordre et de déclarations:

*On vivait en public, on mangeait sur des tables dressées devant les portes, les femmes assises sur les perrons des églises faisaient de la charpie en crantant LA MARSEILLAISE, le parc Monceaux et le Luxembourg*

étaient des champs de manoeuvre, il y avait dans les carrefours des armureries en plein travail, on fabriquait les fusils sous les yeux des passants qui battaient des mains; on n'entendait que ce mot dans toutes les bouches: *Patience. Nous sommes en révolution. On souriait héroïquement. On allait au spectacle comme à Athènes pendant la guerre de Peloponèse, on voyait affichés au coin des rues: Le siège de Thionville. - La mère de famille sauvée des flammes. - Le club des Sans-Soucis. - L'Aînée des papesses Jeanne. - Les philosophes soldats. - L'Art d'aimer au village. - Les allemands étaient aux portes, le bruit courait que le roi de Prusse avait fait retenir des loges à l'Opéra. Tout était affrayant et personne n'était effrayé. (PP123-124, souligné par l'auteur).*

Paris aussi dans son intériorité se stratifiait: "Les rues de Paris dans ce temps-là", "Le cabaret de la rue du Paon", jusqu'à la convention qui figure la triste ville de Dité de La Divine Comédie de Dante. C'est ici que la déréalisation s'accroît en dessinant la figure allegorique: ce gardien - cerbère de la salle, où se réunissent les trois juges - a reçu pour consigne de ne laisser entrer personne sans que celui-ci ne décline son identité. C'est ce coin aussi qui est trempé dans le stix.

On voit donc comment le dedans du pouvoir se referme sur l'enfer dans le texte de Quatrevingt-Treize. On pourrait dire, en forçant un peu la figure, que Paris, dans l'économie architec-

turale du livre hugolien, figure l'anacoluthie. Entre la première partie "EN MER" et la troisième "EN VENDEE", cette deuxième partie "A Paris" marque une rupture, sorte de parenthèse. Seulement cette parenthèse prend une tout autre signification dès qu'elle s'autorise d'une mise en abyme. Le Centre du livre est aussi le ventre de la Révolution, le pouvoir central et le pouvoir comme centre. Si le pouvoir se revendique comme centre c'est toujours par rapport à quelque chose d'autre qui n'est pas le centre mais qui lui fait pendant. Tout centre s'autorise alors d'une périphérie. Or, dès l'instant que la périphérie ne se revendique plus comme périphérie, il se produit une "allotopie". Et l'une des caractéristiques fondamentales du micro genre romanesque historique, - on l'oublie souvent - c'est que le récit n'explique pas l'"allotopie" mais que c'est celle-ci qui crée les conditions d'engendrement du récit<sup>1</sup>. Puisqu'il se produit en même temps une ex-centricité du pouvoir: une anarchie au sens étymologique d'absence ou de défaillance de l'origine (An-arché). Donc de l'original aussi. On comprend ainsi pourquoi le dedans du pouvoir (Paris) s'ouvre des deux côtés sur l'abyme (la Mer et la France).

Chez Balzac cette an-archie se manifeste au niveau du phéno-  
texte par une sorte de mise à l'écart de l'original ou de ce qui  
se revendique comme tel. Paris s'absente manifestement et d'une  
manière suspecte dans Les Chouans. Il faut alors interroger la  
présence de cette absence pour espérer surprendre les camouflages

<sup>1</sup> Nous reviendrons sur ce point d'une manière plus approfondie en analysant le topos de l'Autre dans le roman historique.



stratégiques. Il y a dans Les Chouans une volonté nette d'écartier l'espace parisien sans pour autant arriver à éluder le schéma. A l'image des expériences de Georges Perec et du groupe Oulipo<sup>1</sup>, une généralisation de l'ellipse sémantique appelée liposème se note. Nulle part chez Balzac on ne trouve Paris spatialisé textuellement, comme si la capitale ne devait se manifester que par un blanc, un vide. Ce qui ne remet nullement en question la structure matricielle signifiante du roman historique. L'allotopie est seulement différée. En même temps le topos du pouvoir fonctionne comme texte transcendant par rapport auquel s'engendre le romanesque.

Il faut cependant rappeler la tripartition des Chouans: entre "L'Embuscade" et "Un jour sans lendemain", s'intercale "Une idée de fouché". Comme dans Quatrevingt-Treize, le milieu, le centre se creuse et déclenche l'alerte. Le message-signé ici se décompose en signifiant, signifié et référent. Or c'est le référent qui s'absente dans le texte balzacien. Mais il est présent synecdochiquement (la partie pour le tout) à travers Fouché le responsable de la police, donc de l'autorité; de l'ordre et de l'intégrité territoriale.

---

Evidemment on ne peut pas réduire la formidable aventure du groupe OULIPO (Ouvroire de la Littérature potentielle) au seul liposème. Les écrits de Georges Perec, de Jacques Roubaud ou de Jacques Jouet sont pleins de règles de contrainte. Véritables machines textuelles, elles finissent par redonner, dans leur fonctionnement, l'initiative à leur inventeur. On peut en citer le monovocalisme, le monothématisme, le lipogramme, le carré-latin, contrainte du prisonnier, contrainte de Delmas...

X C.f. Perec, (G), Cahier des Charges de "La Vie Mode d'Emploi", Edition ZULMA/CNRS, 1993

Il faut alors revenir au sous-titre des Chouans - "La Bretagne en 1799" - pour comprendre et essayer de s'expliquer la présence de cette absence, de ce blanc dans le texte balzacien. Dès le début donc le texte s'écrit sous la double contrainte spatiale et temporelle: c'est la Bretagne - théâtre de la chouannerie - saisie à un moment donné de son Histoire, de son évolution. Dès lors l'écriture romanesque fictive se projette comme actualisation, re-présentation de l'ailleurs de l'espace du pouvoir. Dans cette excription le texte s'introduit comme destin et introduit une théâtralisation de la Bretagne qui n'accède à la signification symbolique que par rapport à son Autre. C'est pourquoi toute la République est figurée, dans son ambiguïté, par le trio formé par le soldat énergique et courageux Hulot, l'espion, Corentin, et une sorte de poupée russe servant d'appât au Chef chouan, Mlle de Verneuil. Ambiguïté qui ressort dans cette remarque de l'homme-double Corentin s'adressant à Hulot:

*Jusqu'à présent, il [Montauran] n'était que l'ennemi de la République, mais il est devenu le mien depuis quelques instants; or ceux qui se sont avisés de se mettre entre cette fille et moi sont tous morts sur l'échaffaud. (P373).*

C'est aussi le même Corentin qui montre le dessous des cartes dans le jeu de la République:

*Employer habilement les passions des hommes ou des femmes comme des ressorts que l'on fait mouvoir au profit de l'Etat, mettre les rouages à leur place dans*

*cette grande machine que nous appelons gouvernement, et se plaire à y renfermer les plus indomptables sentiments comme des détentes que l'on s'amuse à surveiller, n'est-ce pas créer, et, comme Dieu, se placer au Centre de l'univers ?... (P374).*

Aussi est-il compréhensible que l'écriture romanesque montre l'intérieur de l'espace du pouvoir en le dissimulant. Puisque le pouvoir se manifeste dans l'espionnage, la lecture du pouvoir ne peut être qu'un contre espionnage, un espionnage de plus pour piéger le piège, pour accéder au signifié du texte. De ce fait les ordres écrits de Bonaparte qui viennent chaque fois rappeler aux soldats et aux populations la mission à accomplir ne font que souligner davantage la distance et l'éloignement du Centre d'une part et l'isolement suspect de la Bretagne d'autre part.

Nous voyons donc que l'absence notoire de Paris, espace diégétique, n'élide pas l'allotopie mais la réinstalle à un autre niveau seulement. C'est que le texte obéit à des contraintes narratives annoncées au niveau du sous-titre comme paratekste.

Chez Ngugi comme chez Sembène l'espace du pouvoir et le pouvoir comme espace s'appréhendent à plusieurs endroits.

Dans ces deux textes l'autorité est figurée doublement par la politique et le père. Ce qui est conforme à la double perspective romanesque historique depuis Scott et depuis Balzac, un conflit collectif tressé avec un conflit privé et individuel.

Dans L'Harmattan, la ville de nulle part, donc de partout, trace ses frontières et balise les espaces du texte. L'espace du pouvoir, toujours intérieur, se construit négativement par rapport à son dehors qui est l'espace de l'Autre. L'espace du pouvoir est marqué par une "Territorialité" (au sens où l'entendent Deleuze et Guattari), un ensemble de codes démarcatifs.

Comme d'ailleurs le fera remarquer le ministre de la Santé au médecin-chef Tangara démis de ses fonctions par le conseil des ministres du gouvernement de TambanYoussido:

*Ecoute, vieux. Tu fréquentes des gens qui ne sont pas de ta classe, la lie du pays. C'est vrai. Nulle part, tu ne parais. Tu comprends, ton isolement, à l'écart de ton milieu, est effectivement la cause de tout. Moi-même, en maintes occasions, je t'ai invité. Et toi, tu donnes un coup de fil ou tu écris pour te décommander. C'est beau, bien beau de se consacrer à son travail, mais il faut aussi vivre! Lors de mon mariage, je t'ai envoyé une carte -elle est là, elle peut répondre (il désigne la femme), c'est une infirmière anesthésiste - eh bien, ce jour-là, personne ne t'a vu... (P.273).*

Le cercle du pouvoir est ainsi bien circonscrit. Dès lors, tous ceux qui ne respectent pas un certain nombre de règles du jeu qui constituent le code de conduite du pouvoir sont exclus du jeu et considérés négativement. La différence prend alors une valeur à la fois idéologique et axiologique en ce sens qu'elle marque et l'opposant et "la lie du pays". C'est parce que le

médecin-chef Tangara ne respecte pas le code qu'il est rejeté comme communiste, donc comme l'Autre du pouvoir.

Et l'autorité, qu'elle soit politique ou paternelle, a pour projet de faire accepter son essence. Elle ne peut donc s'accommoder de l'Autre comme différence que dans la mesure où celui-ci ne se revendique pas comme différence. Ce qui d'ailleurs ne fait qu'enfermer le pouvoir dans un paradoxe: l'Autre lui renvoie sa propre image comme différence de la différence. On comprend ainsi l'immense désolation et le sentiment d'impuissance (au propre comme au figuré) qui envahissent dans L'Harmattan Joseph Koéboğa (catéchiste et père de la militante du NON, Tioumbé) devant sa fille en rébellion ouverte contre son autorité:

*Son regard, plein de haine, déchirait son père. Il sentait que le cortège habituel des lois qui régissaient traditionnellement la famille avait été ébranlé. Hier, il n'avait qu'un vague sentiment, mais ce matin la certitude. En dépit de son acharnement maladif à vouloir faire taire sa fille, il se voyait bafoué. Non seulement le pouvoir responsable, mais l'exécutif et le législatif qui lui étaient échus parce qu'il était le père, lui échappaient. Sans se confier à personne il éprouvait les rudes coups de boutoir du temps présent, du temps à venir, sur la vieille forteresse familiale.*

*Il demeura un temps à contempler Tioumbé (P245-246).*

De la même manière vacille l'autorité dans Enfant, Ne Pleure Pas de Ngugi Wo Thiong'O. Ce que le pouvoir voit dans l'Autre c'est l'image inacceptable de sa contestation, de sa propre déchéance à laquelle il faut répondre par la réaffirmation de l'autorité.

*Mais quel que soit son désir de se réhabiliter aux yeux de ses enfants, [Ngotho] n'accepterait jamais que l'un d'eux lui fasse prêter serment. Il n'y voyait pas d'objection de principe, car après tout, les serments liant une personne à sa promesse avaient toujours fait partie de la vie de la tribu; mais que ce serment soit prêté devant un fils! Cela aurait été un outrage à sa position de père. C'était au chef de famille et à lui seul de montrer la voie dans cette direction. Même si Boro avait beaucoup voyagé et connaissait beaucoup de choses, cela ne lui donnait aucunement le droit de renverser l'ordre traditionnel que son père défendait avec ceux de sa génération. (...) Néanmoins, cette brouille était comme une plaie ouverte dans sa vie. Elle s'approfondissait de plus en plus et l'amaigrissait de jour en jour. (PP91-92).*

L'espace du pouvoir est de ce fait d'une manière ou d'une autre un espace repressif puisque symbolisant l'ordre et la continuité. Qu'il s'incarne dans la figure du père géniteur ou du politique chargé de gérer la cité, c'est toujours le lieu d'une socialité comprise comme civilisation, comme culture. Peut-être même qu'au coeur du conflit politique que manifeste le

phéno-texte dans le roman historique git un conflit plus essentiel et transhistorique entre Nature et Culture. Le passage du géno-texte au phéno-texte s'effectuant alors à partir d'un transfert symbolique actorialisé. Mais qu'on nous permette, avant de nous engager plus avant dans cette hypothèse générativiste, d'aborder ici la question du dehors du pouvoir telle qu'elle est réglée dans et par le roman historique.

#### IV.1.2. LE DEHORS

Mais l'espace du pouvoir n'acquiert sa valeur fonctionnelle que dans un rapport dialectique avec l'espace de l'Autre, lui permettant de gérer son homogénéité. Dès que la périphérie, avons-nous dit, se revendique non plus comme périphérie mais comme pouvoir de la périphérie, il se produit une allotopie par l'excentricité du pouvoir. Les deux espaces concentriques se situent dans des rapports d'exclusion entre un intérieur et un extérieur. En ce sens, les Chouans de Balzac ne sont pas seulement des figures actoriales mais une partie oubliée du territoire de la France qui incarne, volontairement ou non, l'échec de la Révolution et de la République comme projet. La Bretagne ne s'oppose pas seulement à Paris, elle est réfractaire au projet républicain. Du coup elle est exclue fatalement puisque ne participant en rien à aucun des codes qui règlent rationnellement la cité.

L'espace du dehors c'est celui de la liberté naturelle, non seulement particulièrement à une région mais à un état de la

société. L'ordre descriptif de la Bretagne et du Chouan en est révélateur.

Une digression sur le "gars" donne l'occasion d'une excroissance du récit sous la forme d'analepse explicative:

*La Bretagne est, de toute la France, le pays où les moeurs gauloises ont laissé les plus fortes empruntes. Les parties de cette province où, de nos jours encore, la vie sauvage et l'esprit superstitieux de nos rudes aïeux sont restés, pour ainsi dire flagrants, se nomment le pays des Gars. Lorsqu'un canton est habité par nombre de sauvages semblables à celui qui vient de comparaître dans cette scène, les gens de la contrée disent: LES GARS de telle paroisse; et ce nom classique est comme une récompense de la fidélité avec laquelle ils s'efforcent de conserver les traditions du langage et des moeurs gaéliques; aussi leur vie garde-t-elle de profonds vestiges des croyances et des pratiques superstitieuses des anciens temps. Là, les coutumes féodales sont encore respectées. Là, les antiquaires retrouvent debout les monuments des Druides. Là, le génie de la civilisation moderne s'effraie de pénétrer à travers d'immenses forêts primordiales. Une incroyable férocité, un entêtement brutal, mais aussi la foi du serment; l'absence complète de nos lois, de nos moeurs, de notre habillement, de nos monnaies nouvelles, de notre langage, mais aussi la simplicité patriarcale et d'héroïques vertus s'accordent à rendre*



les habitants de ces campagnes plus pauvres de combinaisons intellectuelles que ne le sont les Mohicans et les Peaux Rouges de l'Amérique septentrionale, mais aussi grands, aussi rusés, aussi durs qu'eux. La place que la Bretagne occupe au Centre de l'Europe la rend beaucoup plus curieuse à observer que ne l'est le Canada. Entouré de lumières dont la bienfaisante chaleur ne l'atteint pas, ce pays ressemble à un charbon glacé qui resterait obscur et noir au sein d'un brillant foyer. Les efforts tentés par quelques grands esprits pour conquérir à la vie sociale et à la prospérité cette belle partie de la France, si riche de trésors ignorés, tout, même les tentatives du gouvernement, meurt au sein de l'immobilité d'une population vouée aux pratiques d'une immémoriale routine. Ce malheur s'explique assez par la nature d'un sol encore sillonné de ravins, de torrents, de lacs et de marais, hérissé de haies, espèces de bastions en terre qui font, de chaque champ, une citadelle; privé de routes et de canaux; puis, par l'esprit d'une population ignorante, livrée à des préjugés dont les dangers seront accusés par les détails de cette histoire et qui ne veut pas de notre moderne agriculture. La disposition pittoresque de ce pays, les superstitions de ses habitants excluent et la concentration des individus et les bienfaits amenés par la comparaison, par l'échange des idées....(PP39-40).

Ce passage, qui aurait pu continuer encore sur des pages, révèle à plus d'un titre l'extranéité de l'espace périphérique comme extériorité et la position du sujet énonciateur du discours romanesque. On peut ainsi tracer un tableau de la distribution lexicale pour faire voir comment l'ensemble du champ lexical "Bretagne" est affecté d'un schéma négatif soulignant son exclusion.

La Bretagne	Le pays, cette province, le pays des GARS, un Canton, la Contrée, Paroisse, Là (3 occurrences) immenses forêts, ces campagnes, ce pays (2), cette belle partie de la France, sol, champ
Les Verbes	sont restés, est habité, (ils) s'efforcent de conserver, (leur vie) garde (-t-elle), (les coutumes féodales) sont (encore) respectées, s'accordent à rendre (les habitants de ces campagnes), (la Bretagne) occupe (au centre de l'Europe), ne l'atteint pas, resterait, (les dangers) seront accusés; (et qui) ne veut pas, excluent.
La détermination négative	mœurs gauloises, plus fortes empruntes, la vie sauvage, l'esprit superstitieux, rudes aïeux, flagrants, nombre de sauvages, les GARS, (ce nom) classique, tradition du langage, mœurs gaéliques, profonds vestiges

	<p>(de croyances) et (de pratiques) superstitieuses, anciens temps, (coutumes) féodales, les monuments des Druides, (forêts) primordiales, incroyable férocité, entêtement brutal, foi du serment, absence complète, simplicité patriarcale, héroïques vertus, plus pauvres de combinaisons intellectuelles, les Mohicans, les Peaux rouges, grands, rusés, durs, beaucoup plus curieux à observer, le Canada, charbon glacé, obscur et noir, riches de trésors ignorés, l'immobilité, une population vouée aux pratiques, immémoriale routine, ce malheur, (un sol encore sillonné de) lacs, torrents, ravins, marais, hérissé de haies, espèces de bastions en terre, citadelle, privé de routes et de canaux, population ignorante, livrée à des préjugés, disposition pittoresque, superstitions de ses habitants.</p>
Le sujet énonciateur	<p>Nos lois, nos moeurs, notre habillement, nos monnaies nouvelles, notre langage, notre moderne agriculture.</p>

Ce tableau, d'ailleurs assez schématiquement distribué, montre combien l'espace extérieur du pouvoir est en rupture presque totale avec l'espace intérieur. Tous les termes renvoyant à la Bretagne et leurs déterminations qualificatives sont

systématiquement affectés du schème "Négatif" qui les dévalorisent et soulignent leur impossible intégration au centre, à la civilisation, à la raison. Mais en même temps aussi les verbes accompagnant le champ lexical "Bretagne" marquent le caractère passif et immobiliste de ses habitants, de son sol.

Or, comme nous avons eu à le montrer dans la première partie de ce travail, le discours romanesque en général et le discours romanesque historique en particulier ne s'engendre que dans la négativité. Il ne peut parler ou prétendre parler du réel qu'en le niant. Il est dès lors logique que le discours romanesque sur la Bretagne se caractérise par une rhétorique de l'exclusion qui met en évidence l'idéologie du texte comme surdétermination. Celle-ci est encore repérable au niveau du sujet de l'énonciation narrative tel qu'il s'approprie (subjectivement) le schème positif qui structure l'intériorité du pouvoir. Aussi l'écriture du pouvoir devient-elle le pouvoir de l'écriture. C'est qu'aussi l'écriture romanesque obéit aux contraintes du sujet. Et le roman historique ne traite pas de l'Histoire mais du rapport à l'Histoire. Et c'est aussi à partir du présent que se pensent et le passé et le futur, et le possible et le probable. Le chemin n'est pas long qui mène "De l'Histoire innocente à l'Histoire impure"<sup>1</sup>.

L'inscription de la Bretagne ou de la Vendée (ce qui est la même chose dans la conscience collective et populaire) dans le

<sup>1</sup> Titre d'un entretien avec Pierre Barberis paru dans le numéro spécial de la N.R.F. (N° 232, 1972, PP248-264) sur LE ROMAN HISTORIQUE, recueilli par Jacques BERSANI et Claude METTRA.

texte balzacien réinstaure le mythe de l'origine et de l'original. Mais cette fois-ci à rebours. L'origine n'est plus revendiquée comme arché, comme le lieu de surgissement du sens dans son altérité mais elle est refusée et niée comme altération, lieu de surgissement du non-sens. Ce qui nous reconduit vers le concept de Romantisme comme critique de la modernité et quête de l'ailleurs, du sens. Le retour vers le passé et le goût des vestiges ne s'accompagnent nullement d'une nostalgie, dans le roman historique. L'assaut des mercenaires contre Carthage dans SALAMMBO de Flaubert déréalise le présent en le transportant ailleurs, dans le temps et dans l'espace. Sa réponse aux critiques de Sainte-Beuve en est révélatrice à bien des égards:

*Vous me demandez où j'ai pris une pareille idée du conseil de Carthage? Mais dans tous les milieux analogues par les temps de Révolution, depuis la Convention jusqu'au Parlement d'Amérique, où naguère encore on échangeait des coups de canne et des coups de revolver; lesquelles cannes et lesquels revolvers étaient apportés (comme nos poignards) dans la manche des paletos (souligné par l'auteur)<sup>1</sup>.*

Puisque l'espace du dehors aussi c'est l'ailleurs et l'ici de l'Autre, du refoulé, les plus beaux paysages s'enténébrent par la tragédie qui s'y joue. Que ce soit la Montagne de la Pélerine, la Vallée du Couësson, la ville de Fougères ou la Vivetière. L'appréhension de la mort qui circule dans le texte et suture le

<sup>1</sup> Flaubert, (G) Lettre à Sainte-Beuve, de décembre 1862, citée in SALAMMBO, Paris, Gallimard - Folio 1991, P490.

récit historique est là pour brouiller la vue et fausser la perspective.

La Bretagne entière est un champ de bataille où fourmillent pièges et précipices.

Victor Hugo va plus loin en mettant l'accent sur la "connivence des hommes et des forêts" et comment "l'âme de la terre passe[-t-elle] dans l'homme".

Hugo retrace dans le premier livre de la troisième partie la genèse de la vendée pour mieux en souligner la spécificité. Ce premier livre d'ailleurs finit en contrepoint: "La vendée a fini la Bretagne" comme Quatrevingt-Treize venait doubler Les Chouans en le débordant de part en part. Cependant le topos de l'exclusion et le schéma négatif ne font que se renforcer d'un roman à l'autre. Et d'un texte à l'autre aussi les indices de la déchéance et de la différence se répandent et se répondent en écho. Dans Les Chouans comme dans Quatrevingt-Treize, curieusement, le coeur de la contre-révolution, sa dynamique en tout cas, est ailleurs en Angleterre. Ce qui fait la vendée doublement problématique: allotopique au regard de l'espace du pouvoir (comme centre innervant) et étrangère à la France même puisque armée par l'Outre-Manche.

Mais comme le remarque très justement Claudie Bernard,  
*pour asserter sa légitimité spatiale, l'ouest devra se  
 présenter comme un tout spécifique, comme une entité et*

*une identité. Mais d'abord, le séparatisme se paie par le renoncement à l'accroissement général des ressources et de l'intelligence<sup>1</sup>.*

et plus loin elle ajoute:

*le rêve centralisateur d'expansion régulière à partir et au profit d'un noyau, Paris, à travers un réseau innervant la France et le monde, vient donc buter contre l'isolement et l'extrême morcellement du topos chouan. Mais bien plus proche de l'Ouest que la capitale se trouve l'Angleterre. Trop proche même, l'Angleterre, pour être l'"étranger". Elle apparaît en fait, vue de Paris, comme une dangereuse réplique de l'Ouest, comme le "même" de l'"autre" radical<sup>2</sup>.*

Il suffit d'ouvrir les dernière pages des Chouans et d'entendre le message que le chef chouan mourant envoie à son frère par l'intermédiaire de Hulot pour s'en convaincre:

*- Commandant, dit le marquis en rassemblant toutes ses forces et sans quitter la main de Marie, je compte sur votre probité pour annoncer ma mort à mon jeune frère qui se trouve à Londres, écrivez-lui que s'il veut obéir à mes dernières paroles, il ne portera pas les armes contre la France, sans néanmoins jamais abandonner le service du Roi (P462).*

Dans Quatrevingt-Treize le Chef vendéen, Lantenac, marquis

<sup>1</sup> BERNARD, (CL), LE CHOUAN ROMANESQUE, Paris, PUF, 1989, P.74

<sup>2</sup> Idid, P75.

lui aussi - vient de l'Angleterre sur un navire d'un nom bien anglais, claymore. Et le marquis rêve de "poser l'Angleterre comme un couvercle sur la France".

Mais lisons Hugo dans le texte à propos de la vendée d'abord pour la comprendre:

*Si l'on veut comprendre la vendée, qu'on se figure cet antagonisme: d'un côté la révolution française, de l'autre le paysan breton. En face de ces événements incomparables, menace immense de tous les bienfaits à la fois, accès de colère de la civilisation, excès du progrès furieux, amélioration démesurée et inintelligible, qu'on place ce sauvage grave et singulier, cet homme à l'oeil clair et aux longs cheveux, vivant de lait et de châtaignes, borné à son toit de chaume, à sa haie et à son fossé, distinguant chaque hameau du voisinage au son de la cloche, ne se servant de l'eau que pour boire, ayant sur le dos une veste de cuir avec des arabesques de soie, inculte et brodé, tatouant ses habits comme ses ancêtres les celtes avaient tatoué leurs visages, respectant son maître dans son bourreau, parlant une langue morte, ce qui est faire habiter une tombe à sa pensée, piquant ses oeufs, aiguisant sa faux, sarclant son blé noir, pétrissant sa galette de sarrasin, vénérant sa charrue d'abord, sa grand-mère ensuite, croyant à la sainte VIERGE et à la DAME blanche, dévôt à l'autel et aussi à la haute pierre mystérieuse debout au milieu de la lande, l'accuseur*



*dans la plaine, pêcheur sur la côte, braconnier dans le hallier, aimant ses rois, ses seigneurs, ses prêtres, ses poux; pensif, immobile souvent des heures entières sur la grande grève déserte, sombre écouteur de la mer. Et qu'on se demande si cet aveugle pouvait accepter cette clarté (P221).*

On voit alors combien la vendée de Hugo est semblable à la Bretagne de Balzac dans son archaïsme, sa dévotion, son aveuglement, sa résistance conservatrice, son entêtement dans l'obscurité, sa répugnance à la lumière et ses croyances superstitieuses. Telle terre, tels habitants!

Vue du centre, la périphérie<sup>nd</sup> s'actualise que dans la sauvagerie et dans la barbarie. C'est toujours un monde clos, impénétrable, derniers vestiges des temps révolus et refusés.

Cette marge, et cette marginalisation, est assurément permanente comme topos dans le roman historique. L'Histoire ne s'écrit pas, elle se réécrit toujours. Le récit qui se veut le plus fidèle n'est jamais qu'un palimpseste qui avance sur la scène drapé de rhétorique qui en fixe sa lisibilité. Sa production comme discours sur le monde aussi.

Cette pertinence du paradoxe se prolonge chez Sembène comme chez Ngugi. Ici aussi l'ailleurs du pouvoir se rétracte et se rébiffe, coïncé dans l'animalité, immobile.

On remarque dans L'Harmattan comme dans Enfant, Ne Pleure Pas cette "connivence de la forêt et des hommes" comme dirait Hugo, une certaine complicité entre l'homme et la nature, un rapport presque ontologique. Nous ne sortons pas du mythe rousseauiste du bon sauvage.

*Ngotho partit tôt au travail. Il ne passa pas à travers champs comme il en avait l'habitude. Ngotho aimait la saison des pluies, lorsque tout était vert, que les cultures fleurissaient et que, le matin, la rosée perlait sur les feuilles. La trace de son passage, là où il avait dérangé les plantes et fait suinter l'eau, lui donnait le sentiment, que, par sa faute, il avait gâché quelque chose. Un jour, il avait éprouvé le désir de toucher les gouttes de rosée et de les ouvrir pour voir ce qu'elles recelaient à l'intérieur. Il avait tremblé comme un enfant mais il avait touché les gouttes qui avaient rapidement perdu leur forme et s'étaient réduites à une humidité impalpable. Honteux, il avait continué son chemin. Parfois traversant tout seul ces champs cultivés, alors que la campagne entière reposait dans une immobilité proche de celle de la mort, il remerciait MURUNGU sans raison apparente. (Enfant, Ne Pleure Pas, P37).*

Ce besoin existentiel de se fondre dans la nature, dans "l'élémental" est aussi une forme de fuite à l'égard de la civilisation par le paysan Mau-Mau dans la mesure où celle-ci est

apportée par le blanc colonisateur. C'est aussi pour l'indigène une façon de se réfugier dans la matrice originelle. Sans verser dans l'ontologie négro-africaine telle qu'elle est théorisée par l'école de la Négritude et singulièrement par Senghor<sup>1</sup>, il existe un rapport presque consubstantiel entre le sauvage et la nature qu'il habite. Ce qui n'est d'ailleurs pas propre au sauvage africain. En tout cas les Chouans de Hugo et de Balzac et même de Barbey d'Aurevilly en témoignent amplement.

L'expulsion ou l'exclusion des Kikuyu de l'espace du pouvoir est rendue manifeste par la barrière raciale qui conditionne aussi la distribution spatiale. Ainsi que le remarque le narrateur dans Enfant, Ne Pleure Pas:

*Il y avait bien de façons pour aller du village de Mahua à Kipanga. On pouvait prendre la grande route, elle passait près de la ville. On pouvait aussi emprunter une piste qui suivait la vallée. Dans un pays vallonné comme le pays Kikuyu, il y a beaucoup de vallées et de petites plaines. Même la grande route, de l'autre côté, devait passer par une vallée. A l'endroit où les deux vallées se rencontraient, elles s'étaient comme qui dirait, enlacées, et s'élargissaient pour former une plaine. Cette plaine, de forme plus ou moins rectangulaire, possédait dans chaque angle une vallée qui y conduisait ou permettait d'en sortir. Les deux premières vallées pénétraient dans le pays du peuple*

<sup>1</sup> SENGHOR, (L.S.), "ELEMENTS CONSTITUTIFS D'UNE CIVILISATION D'INSPIRATION NEGRO-AFRICAINE" in LIBERTE I. NEGRITUDE ET CIVILISATION DE L'UNIVERSEL, Paris, Seuil, 1972.

*noir, les deux autres séparaient la Terre des Noirs de celle des Blancs. Quatre lignes de crêtes se dressaient donc face à face. Deux des lignes de crêtes, celles qui bordaient les deux côtés de la plaine dans sa longueur étaient larges et proches l'une de l'autre. Les deux autres étaient étroites au sommet et pointues du bout. On reconnaissait la terre des Noirs à son aspect rouge, âpre et désolé, alors que celle des fermiers blancs était verte et n'était pas découpée en petits lopins (P.13).*

Au niveau même de l'organisation sémiotique, le texte exhibe en abyme la dualité qu'il tente de reproduire. Un rapide coup d'oeil nous permet de repérer le chiffre deux (deux): village vs ville, la grande route vs une piste, beaucoup de vallées vs petites plaines, vallée Vs vallée, angle + vallée VS angle + vallée, les deux premières vallées Vs les deux autres, la terre des Noirs Vs celle des Blancs, (quatre lignes de crêtes) face Vs face (deux à deux), larges et proches l'une de l'autre Vs étroites au sommet et pointues du bout, (on reconnaissait) la terre des Noirs à son aspect rouge, âpre et désolé Vs (alors que) celle des fermiers blancs était verte et n'était pas découpée en petits lopins.

Or cette dualité reproduit l'opposition-exclusion entre un dedans (l'espace du pouvoir géré par les Blancs) et un dehors (l'espace périphérique des Noirs). L'écriture romanesque mime alors le conflit flagrant dans l'espace des positions.

La même rhétorique de l'exclusion est en oeuvre dans L'Harmattan de Sembène Ousmane. Ici, l'ex-centricité du pouvoir décentre le récit en l'entraînant vers une sorte d'inflation indicielle. Inflation indicielle qui engendre une déhiscence du sens. L'espace textuel se scinde en devant et derrière le pont, dessinant un intérieur et un extérieur. Mais l'intérieur lui-même est fracturé par la présence d'éléments communistes qui attaquent l'espace du pouvoir en occupant les rues et les esplanades par leurs graffitis comme le Paris de Quatrevingt-Treize de Hugo.

*"Le quartier derrière-le-pont" (sic), bien que transformé par les travailleurs de la mine, reste un quartier malfamé. [Le pont] servait de trait d'union entre la campagne et la ville. Une route bitumée se déroulait.*

*(...)*

*Le rush des travailleurs de la mine avait métamorphosé le "quartier derrière-le-pont". Pendant l'hivernage, la glaise noire, piétinée par des légions de pieds nus, dégageait une odeur fétide. Le soir, le vent venant de la ville, des berges du fleuve et du port autonome, emportait avec lui toutes les odeurs. Des enfants noirs, à l'épiderme gris, crasseux, des lépreux, à la chair couverte d'éraflures sanguinolentes, des hommes et des femmes loqueteux s'empêtraient dans la boue. Depuis le pont et la mine, le secteur était devenu un lieu de perdition, au dire des notables. Dès le crépuscule, les jeunes femmes pullulaient: elles*

*racolaient. Les ouvriers de la mine bambochaient du samedi après-midi au lundi matin, vidant des bouteilles de whisky africa, gin africa, des caisses de bière, de vin rouge. Cet eldorado était jalonné d'estaminets (PP289-290).*

Cette part immonde de la terre, crasseuse et désolée, à la frontière de l'humain et de l'animalité est socialement et idéologiquement rejetée dans les ténèbres. L'Autre du centre, ce monde situé à la périphérie de la société civilisée constitue aussi la négation de celle-ci. C'est pourtant ici que vient se réfugier le médecin-chef Tangara quand celui-ci a été rejeté par le pouvoir pour n'avoir pas respecté la "territorialité" de l'espace intérieur. Toute violation de l'interdit est suivie d'une sanction, et celle de Tangara consiste justement à le refouler vers son origine, vers l'autre monde. Voilà la punition!

Jusque là nous nous sommes occupé du comment le micro genre roman historique manifestait au niveau de son phénotexte la dialectique Dedans/Dehors. Ce qui nous obligeait à une réponse de type descriptif et à un travail sur le signifiant romanesque. Pour valider notre travail descriptif, il nous faut tenter d'expliquer la permanence de ce schème structurel dans le micro genre roman historique. Donc à prolonger l'acte descriptif par un acte interprétatif qui autoriserait une généralisation. Pourquoi l'origine, allotopique à la centralité du pouvoir, est-elle associée au schème négatif? Existe-t-il une structure profonde dont cette dialectique intérieur/extérieur, centre/péri-

Phérie ne serait que le phénomène, c'est-à-dire l'apparaître ?

#### IV- 2. Le Topos de l'autre.

Il faut peut-être revenir au sujet de l'énonciation énoncée du roman historique même. Le sujet, en effet, comme subjectivité est un sujet clivé en ce sens qu'il est la conjonction de deux principes contradictoires : le principe de vie et le principe de mort. Il existe donc dans chaque sujet une lutte entre la progression pour accéder à la vie et la régression pour s'anéantir dans le chaos. La parole elle-même ne s'énonce que lors que la menace de l'aphasie est écartée. Cette dualité est redevable de la perte de l'unité primordiale.

L'unité primordiale perdue irrémédiablement et irrévocablement c'est la perte de l'origine comme archée. Nous savons aussi que depuis Descartes comme nous avons essayé de le montrer dans notre chapitre introductif sur les contextes a émergé la crise de la totalité. Et l'histoire de la pensée moderne et contemporaine n'actualité dans sa diversité que ce démembrement du réel. Il est donc normal que le sujet psychologie pense le réel en terme d'opposition. Et que tout ce qui renvoie vers l'origine perdue soit frappé d'inertie, voire d'immobilisme. Le roman historique qui thématise l'histoire ou plutôt le rapport à l'histoire ne peut échapper à la manifestation de la crise de celle-ci et d'appréhender son objet aussi par rapport à cette dualité principielle. Alors les Chouans, Quatre vingt Treize,

L'Harmattan et Enfant, Ne Pleure Pas ne manifestent au niveau phénotextuel que l'apparaître de ce clivage. Il n'est pas étonnant qu'on retombe ici sur le mythe dévalorisé du bon sauvage de Rousseau. Parce que le chouan, ou le Mau-Mau ne sont pas seulement en marge de la civilisation, de la culture, ils sont aussi, et malgré eux, la preuve des limites de celle-ci. Dès lors le centre ne trouve dans l'Autre que ce qui s'oppose à et nie son irradiation. Même si pour Hugo le commandeur de tous ces bouleversements reste la PROVIDENCE.

Ce qui montre seulement que le roman historique est consubstantiellement sinon structurellement lié à une philosophie de l'Histoire. Que ce soit PROVIDENCE (KANT ET Hugo), LA RAISON (HEGEL), LA LUTTE DES CLASSES (MARX) ou la lutte des principes du Bien et du Mal (la pensée mythique) c'est toujours le sens de l'Histoire qui s'indique sur fond de crise.

Puisque l'origine, l'espace de l'Autre du pouvoir, se déréalise et se déterriore dans et par le discours romanesque historique, il nous faut aussi nous interroger sur le topos de l'Autre dans son rapport avec le Même.

Les travaux de Heidegger, de Husserl et de Sartre ont montré, diversement, la nature de la relation ontologique: la conscience de soi est inséparable du tiers comme médiation. L'être-de-soi pour se constituer et s'affirmer a besoin de l'Autre comme altérité. Or le discours romanesque historique sur l'Autre complique l'altérité par l'altération qui se développe



comme proposition thématique structurant le récit. Cette dualité "ontologique" vient alors doubler la dualité constatée dans la structuration de la topique spatiale et renforce le schème de l'exclusion culturalisé dans la figure du sauvage.

Écoutons, dans Enfant, Ne Pleure Pas, M. Howlands, le représentant de l'autorité foncière, parler des Mau-Mau en grève:

*Et d'abord, qui étaient ces Noirs et ces Mau-Mau ? Se demanda t-il pour la millième fois. Rien que des sauvages ! un mot riche de sens : des sauvages ! Autrefois il ne les considérait pas comme des sauvages, tout simplement parce qu'il ne pensait jamais à eux, sinon comme à une partie intégrante de son domaine, à la façon dont on peut penser aux ânes et aux chevaux de la ferme, à cette différence près que dans le cas de tous les animaux, il fallait se préoccuper de les nourrir et de leur trouver un abri pour dormir. La grève qui lui avait fait perdre Ngotho et entraînait maintenant l'état d'urgence, l'avait forcé à réfléchir, à sortir de sa coquille. (...) Les Mau-Mau étaient devenus pour lui le symbole de tout ce qu'il avait essayé de refuser dans la vie. Les soumettre lui procurerait une satisfaction spirituelle du même ordre que celle qu'il avait éprouvée à soumettre sa terre. Il était semblable au lion qu'on vient de tirer de son repaire (P.96).*

En réduisant l'Autre, le Mau-Mau à l'état de sauvage, voire même inférieur à l'animal, l'autorité comme sujet s'affirme comme pouvoir, en marquant sa différence. Aussi marque t-il l'absence présente d'une solution de continuité et de contiguïté entre le Mau-Mau et lui, le Même. Dès lors la grève, en plus de son dénotatum, connote une dimension existentielle parce qu'elle ébranle l'être-pour-soi du centre. Ce qui fait que la dimension économique contenue dans le sémantisme du mot "grève" passe au second plan dans l'indétermination de l'objet de la revendication des grévistes, des sauvages. C'est qu'aussi l'apparaître du sauvage comme son faire menacent le civilisé, le Même dans son être même. Il est ce qui limite la transparence du culturel et du raisonnable. Hors de la territorialité du pouvoir, l'Autre est l'énigme qui arrête le déchiffrement du sens: son apparaître est en deça ou au-delà de la raison puisqu'il est hors normes.

Balzac use et même abuse du caractère énigmatique en jouant de l'ambiguïté des signes indiciels. Ce qui ouvre le texte à l'ambivalence et du coup révèle la précarité de la poursuite du sens.

La description du rassemblement paysans qui ouvre Les Chouans marque un partage dans le signifié du texte. Ce topos descriptif qui souligne la différence, singularise du même coup les conscrits par rapport à la poignée de républicains de conviction chargée de les mener à Fougères. Mais le trait le plus saisissant est donné avec l'apparition, car ce fut vraiment une apparition, du chouan Marché-à-Terre.

En entendant des sons qui semblaient partir de la corne avec laquelle les paysans de ces vallons rassemblent leurs troupeaux, le commandant [Hulot] se retourna brusquement comme s'il eût senti la pointe d'une épée et vit à deux pas un personnage encore plus bizarre qu'aucun de ceux emmenés à Mayenne pour servir la République. Cet inconnu, homme trapu, large des épaules, lui montrait une tête presque aussi grosse que celle d'un boeuf, avec laquelle elle avait plus d'une ressemblance. Des narines épaisses faisaient paraître son nez encore plus court qu'il ne l'était. Ses larges lèvres retroussées par des dents blanches comme de la neige, ses grands et ronds yeux noirs garnis de sourcils menaçants, ses oreilles pendantes et ses cheveux roux appartenaient moins à notre belle race caucasienne qu'au genre des herbivores. Enfin l'absence complète des autres caractères de l'homme social rendait cette tête nue plus remarquable encore. La face comme bronzée par le soleil et dont les anguleux contours offraient une vague analogie avec le granit qui forme le sol de ces contrées, était la seule partie visible du corps de cet être singulier. A partir du cou, il était enveloppé d'un sarrau, espèce de blouse en toile rousse plus grossière encore que celle des pantalons des conscrits les moins fortunés. Ce sarrau dans lequel un antiquaire aurait reconnu la Saye (Saga, ou le Sayon des gaulois, finissait à mi-corps, en se rattachant à deux fourreaux de peau de chèvres par des

morceaux de bois grossièrement travaillés et dont quelques uns gardaient leur écorce. Les peaux de bique, pour parler la langue du pays, qui lui garnissaient les jambes et les cuisses, ne laissaient distinguer aucune forme humaine. Des sabots énormes lui cachaient les pieds. Ses longs cheveux luisants, semblables aux poils de ses peaux de chèvres, tombaient de chaque côté de sa figure, séparés en deux parties égales, et pareils aux chevelures de ces statues du moyen âge qu'on voit encore dans quelques cathédrales. Au lieu du bâton noueux que les conscrits portaient sur leurs épaules, il tenait appuyé sur sa poitrine, en guise de fusil, un gros fouet dont le cuir habilement tressé paraissait avoir une longueur double de celle des fouets ordinaires. La brusque apparition de cet être bizarre semblait facile à expliquer (...). Néanmoins, l'arrivée de cet homme étonna singulièrement le commandant; s'il n'en parut pas le moins du monde intimidé, son front devint soucieux; et, après avoir toisé l'étranger, il répéta machinalement et comme occupé de pensées sinistres: -

- Pourquoi ne viennent-ils pas ? Le sais-tu, toi ? -

- C'est que, répondit le sombre interlocuteur avec un accent qui prouvait une assez grande difficulté de parler français, c'est que là, dit-il en étendant sa rude et large main vers Ernée, là est le Maine. et là finit la Bretagne (PP. 34-36).

Une rapide répartition du lexique pourrait mettre en évidence le trajet du regard que le descripteur pose successivement sur le personnage et en même temps faire voir la surdétermination qui en commande la structuration.

THEMES	PREDICATS QUALIFICATIFS
Homme	trapu
Epaules	larges
Tête	presque/aussi grosse que celle d'un boeuf
Narines	épaisses
Nez	encore plus court
Lèvres	larges + retroussés
Dents	blanches comme de la neige
Yeux	noirs et grands + ronds
Sourcils	menaçants
Oreilles	pendantes
Cheveux	roux + genre des herbivores.

## ENFIN

Absence complète des autres caractères de l'homme social rendait cette

Tête	plus remarquable encore
Face	comme bronzée par le soleil
Contours	anguleux
	vague analogie avec le granit de ces contrées
Seule partie être	visible du corps singulier

A partir du cou

il	Enveloppé d'un sarrau
sarrau	Espèce de blouse
Toile	rousse plus grossière encore que celle des pantalons des conscrits les moins fortunés.

Ce barrau —————> la SAYE (SAGA) ou le SAYON des gaulois

finissait à mi-corps

En se rattachant à deux

fourraux —————> Peau de chèvres

Par

morceaux de bois —————> grossièrement travaillés

Et dont

quelques uns —————> gardaient leur écorce

jambes et cuisses —————> peaux de bique

aucune forme humaine

sabots —————> énormes

cachaiient les pieds

cheveux —————> longs + luisants

semblables aux poils de ses peaux de chèvres tombaient de chaque côté de sa figure séparés en deux parties égales

pareils aux chevelures de ces statues du Moyen Age

Au lieu du bâton noueux

fouet —————> gros

cuir —————> habillement tressé paraissait avoir

une longueur —————> double de celle des fouets ordinaires

apparition —————> brusque

cet être —————> bizarre

semblait facile à expliquer

Interlocuteur —————> sombre

Accent —————> assez grande difficulté de parler français.

main —————> rude + large.

Ce texte lui-même est singulier, voire paradoxal, à plusieurs niveaux. Singulièrement une première fois parce qu'il peint ou tente de peindre l'apparition singulière d'un être singulier; singulier une deuxième fois parce qu'il tente de dire l'indicible, de nommer l'innommable; et singulier une troisième fois en ce qu'il est piégé d'avance par les schèmes culturalisés dont le réseau oriente la lisibilité du texte et le décriptage du discours romanesque historique. Mais sérieux les remarques.

Puisque l'écriture se fait œil, ce que le texte fait voir c'est ce qui est visible; or ce qui est vu c'est justement "la seule partie visible du corps de cet être singulier": la face. Le visage qui nous accueille ou nous repousse est aussi le lieu d'inscription de l'être. N'est-ce pas sur le visage que se lisent la joie et le bonheur, le sourire de la gaieté mais aussi la souffrance et les pleurs, la misère et le désespoir? L'être qui apparaît ainsi est un visage sémiotisé qui pose au regard le problème de la lecture comme basculement dans le royaume du sens et de la signification. Et, ce que justement ce visage comme texte donne à lire synecdochiquement (le visage pour l'être entier) c'est son analogie avec l'animal: "le boeuf". Dès lors le schème "animalité" se déploie tout au long du texte au détriment de celui de "humain". Aussi l'inventaire des composantes de la tête, par le jeu des prédicats qualificatifs, ne sert-il qu'à renforcer l'étrangeté du personnage. D'autant plus que "l'absence complète des autres caractères de l'homme social rendait cette tête plus remarquable encore" et que "les peaux brique, (...) qui lui garnissaient les jambes et les cuisses, re



laissaient distinguer aucune forme humaine" chez "cet être bizarre".

Mais les modalisateurs du discours romanesque rendent ce déchiffrage suspect sinon aléatoire. Leur multiplication en tout cas dans le texte montre le caractère indécis du regard qui enregistre: "presque", "Comme", "Vague analogie", "espèce de ", "Semblable à", "pareils à" et "semblait". Cet inventaire se renforce par d'autres termes qui connotent le flou, l'imprécision voire le secret: "bizarre", "enveloppé", "bronzé", "cachaient", " Brusque", "sombre".

C'est que la lecture du visage souffre d'une carence qui rend précaire la reconstruction du sens, l'accès à la signification: la non évidence des rapports entre signifiant et signifié dans l'apparaître du sauvage.

Aussi ce qui détruit toute prétention à une signification cohérente, donc pertinente, c'est que le regard qui se pose sur l'Autre est à priori démuné parce que la clef du code pour déchiffrer ce qui se donne à voir est introuvable. Puisque le visage comme texte n'est pas écrit dans le même code que celui de l'oeil regardant, ce qui reste c'est interpréter le visible avec son propre code. Le sauvage étant aussi l'Autre de la civilisation, tout ce qui chez lui dérouté l'oeil du civilisé est considéré comme preuve de la validité de l'assimilation avec l'animal. Il n'est donc pas étonnant que le texte, pour nommer l'Autre se réduise à un chapelet d'indéfinis: "cet inconnu".

"homme", "il", "cet être singulier", "cet être bizarre", "sombre interlocuteur" dont l'accent dénote une "assez grande difficulté de parler français". Le Français n'est pas seulement un moyen de communication, mais aussi et peut-être surtout le signe d'une adhésion à la culture dominante du pouvoir. D'autant que le chouan, nous l'avons vu, était réfractaire à ce qui entamait sa spécificité, donc à la République comme pouvoir centralisateur dans son effort d'uniformiser le territoire sous le drapeau national. Ne pas parler français c'est du coup s'exclure et se faire refouler vers la marge et la marginalité:

Ce qui est donc en question c'est le mode d'appréhension de l'Autre. En cela le discours romanesque historique s'élabore par rapport à une anthropologie de la connaissance. Comment le discours sur l'Autre est-il possible ?

Hugo et Sembène y répondent en réinstallant le sauvage dans l'élémental, dans son milieu naturel.

L'Harmattan de Sembène s'ouvre sur un prologue qui thématise la chasse à l'homme et la chasse à l'animal dans un même mouvement. Chasse double qui met en abyme le récit à venir comme chasse à l'homme aussi et aux hommes (aux voix pour le scrutin référendaire). Mais dès le prologue se dessine la dévalorisation de l'indigène par le regard de l'autorité chargée de protéger les animaux. Cependant il se produit dans le texte un jeu de substitution et de renversement assez extraordinaire qui met simplement en oeuvre le schème de l'exclusion. Le couple Rémy et

Antoine qui refuse de laisser les chasseurs indigènes tuer les bêtes, se met en travers du code du pouvoir qui en a donné l'autorisation. Comme le médecin-chef Tangara, il est expulsé ou s'est défait du pouvoir. Refusant le code qui régit l'appartenance au centre il est rejeté dans la forêt où il se fait tuer par le maître-chasseur Bita Hien par l'intermédiaire de son disciple Digba. Puisqu'il y a ex-centricité du pouvoir et allotopie de la centralité, dès que le couple est rejeté dans la forêt il se retrouve sous l'autorité de l'Autre. Et étant donné que le couple ne s'intègre pas il est expulsé de la périphérie par un décret des dieux de la forêt. Or il n'y a plus d'espace en deçà de la périphérie. Donc il ne peut que faire l'objet d'un sacrifice rituel pour apaiser la colère. Parce que l'Autre aussi doit rester homogène dans son extranéité. Ainsi seulement peut commencer le récit à venir. Alors l'Autre devient pour le pouvoir non pas seulement le sauvage mais aussi et surtout le différent idéologique.

Puisque comme nous l'avons montré, dans la dialectique du Même et de l'Autre toute différence est une remise en cause, une contestation, voire une négation du Même. La négation de la négation: l'affirmation du même. C'est pourquoi dans le cadre du scrutin référendaire ce sont les communistes militants du FRONT qui représentent la différence négatrice. Il y a d'ailleurs dans L'Harmattan une sorte de prolifération du regard que sollicite à chaque instant l'image. Comme si l'Autre, le communiste d'ailleurs renonçait à parler, comme Le Chouan de Balzac, la langue du pouvoir: l'essentiel de son discours signifiant est

manifesté par l'image. Que ce soit les tableaux de l'artiste Lève ou les graffitis au milieu de la chaussée et sur les affiches, tout concourt à capter le regard du pouvoir par une effraction de l'Autre dans l'espace centralisateur de l'autorité. Le pouvoir n'échappe pas au piège de l'interprétation, à la séduction du signe. Le texte d'ailleurs joue de ce piège en orchestrant une double interprétation sur les tableaux de Lève: celle du colonel Luc et celle du peintre lui-même, respectivement à la page 35 et aux pages 209, 210.

Hugo s'explique sur le surcodage idéologique dans la fiction historique, dans la légende:

*L'Histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentané l'homme éternel.*

*La vendée ne peut être complètement expliquée que si la légende complète l'histoire; il faut l'histoire pour l'ensemble et la légende pour le détail (P. 220).*

Ce qui rejoint la description balzacienne qui "est d'une vérité minutieuse".

Hugo s'attachera donc en ce qui le concerne, dans Quatre-vingt-Treize, à mettre en évidence "le détail" par "la légende".

Dans cette sorte d'anthropologie de la connaissance, Victor Hugo élabore une stratégie d'interprétation de l'âme de la vendée. Ce qui donne ceci :

*La configuration du sol conseille à l'homme beaucoup d'actions. Elle est complice, plus qu'on ne croit. En présence de certains paysages féroces, on est tenté d'exonérer l'homme et d'incriminer la création; on sent une sourde provocation de la nature; le désert est parfois malsain à la conscience, surtout à la conscience peu éclairée; la conscience peut être géante, cela fait socrate et Jésus; elle peut être naine, cela fait Atrée et Judas. La conscience petite est vite reptile; les futaies crépusculaires, les ronces, les épines, les marais sous les branches, sont une fatale fréquentation pour elle; elle subit là la mystérieuse infiltration des persuasions mauvaises. Les illusions d'optique, les mirages inexplicables, les effarements d'heure ou de lieu, jettent l'homme dans cette sorte d'effroi, demi-religieux, demi-bestial, qui engendre, en temps ordinaires, la superstition, et dans les époques violentes, la brutalité. Les hallucinations tiennent la torche qui éclaire le chemin du meurtre. Il y a du vertige dans le brigand. La prodigieuse nature a un double sens qui éblouit les grands esprits et aveugle les âmes fauves. Quand l'homme est ignorant, quand le désert est visionnaire, l'obscurité de la solitude s'ajoute à l'obscurité de l'intelligence; delà dans*

*l'homme des ouvertures d'abîmes. De certains rochers, de certains ravins, de certains taillis, de certaines claires-voies farouches du soir à travers les arbres folles et atroces. On pourrait presque dire qu'il y a des lieux scélérats.*

*(...)*

*Les vastes horizons conduisent l'âme aux idées générales; les horizons circonscrits engendrent les idées partielles; ce qui condamne quelquefois de grands coeurs à être de petits esprits: témoin Jean Chouan. Les idées générales haïes par les idées partielles, c'est là la lutte même du progrès (PP. 238-239).*

Par un autre chemin donc, Hugo aboutit à une sorte d'explication du vendéen dans son comportement, ce qui est aussi une manière de l'interpréter en fonction de schèmes culturalisés. Le comportement du sauvage est donc compréhensible seulement pour Hugo, si on le replace dans son contexte naturel, dans la nature qui l'a engendré. Il y a donc aussi un déterminisme que l'on qualifierait peut-être de géographique qui sous-tend la théorie hugolienne de la connaissance. Puisque le psychologique est conditionné, déterminé par le géographique, l'étroitesse d'esprit et l'ignorance du Chouan s'expliquent par la configuration du milieu. Evidemment on voit aussi l'influence chez Hugo des théories naturalistes mais aussi des historiens tels que TAINÉ et RENAN. C'est en cela aussi que le sauvage est inintégrable dans la sphère du pouvoir, car a priori se pose le problème de compatibilité. Son refoulement est presque une nécessité

irréversible. Et c'est pourquoi il ne peut que représenter négativement la limite du pouvoir centralisateur. Il est toujours une singularité menaçante et menacée comme extériorité spectaculaire. Or marquer cette singularité comme manque c'est indiquer du même coup l'origine du regard percevant. C'est vu du pouvoir qu'elle devient un manque, une infirmité consubstantielle du moment qu'elle manifeste la différence ou l'écart: une contestation essentielle, ontologique.

Pour finir ce chapitre, revenons aux artistes et aux théoriciens du roman historique. Lukács parlant des antagonismes dans les anciennes épopées et dans le roman historique, affirme:

*Les antagonismes dans les anciennes épopées sont en majorité nationaux. Les grands adversaires nationaux, disons: Achille et Hector, représentent socialement, et par conséquent aussi moralement, des conditions très analogues, la latitude morale de leurs activités est à peu près la même, pour l'un d'eux les préalables humains des actes de l'autre sont assez clairs, etc.,. Il en va tout autrement dans le monde du roman historique; ici, "l'individu mondialement historique", même considéré socialement, est un parti (sic), un représentant d'une (sic) des multiples classes et couches en lutte. Il doit pourtant remplir sa fonction de sommet et de couronnement d'un tel monde artistique, ainsi il doit - d'une manière très compliquée, très peu directe - rendre visibles directement ou indirectement les traits progressistes généraux de toute la société, de*

*toute l'épopée*<sup>1</sup>.

A vrai dire, faire découler les principes du roman historique d'une quelconque lutte des classes au sens où l'entend Lukács nous paraît intenable. Un tel sociologisme marxiste se fondant sur des a priori de classes ne rend pas compte de la relation intersubjective à la base de la perception esthétique. La Critique de la Faculté de Juger de Kant retorquerait à Lukács que le sentiment de plaisir et de déplaisir résulte de "la finalité sans fin" de l'oeuvre artistique, en ce sens que l'oeuvre possède une téléologie mais que le goût ne peut se fonder sur des jugements éthiques a priori. Sous le particulier, l'oeuvre peint l'universel: l'antagonisme entre Républicains et Chouans, Mau-Mau et Colons, comme celui entre Militants du FRONT et les partisans du "OUI", n'est que la manifestation au niveau du phénotexte d'une structure profonde mettant en oeuvre la relation à l'Autre. Cette relation peut prendre pour prétexte divers aspects de la vie socio-historique pour s'accomplir. C'est ce que nous avons essayé de montrer à travers la topique spatiale et la rhétorique de l'exclusion. Le rapport à l'Autre du sujet fracture l'espace diégétique en intériorité et extériorité, centre et périphérie. Mais cette dichotomie en créant une allotopie ex-centre. Et dès l'instant que la périphérie ne se revendique pas ou plus comme périphérie mais comme pouvoir de la périphérie, l'écart comme différence émerge. Le regard que le pouvoir centralisateur pose sur la périphérie comme Autre à partir de sa territorialité fabrique le sauvage. Aussi le sauvage, schème

---

<sup>1</sup> Lukács, (Georges), LE ROMAN HISTORIQUE, Paris, Payot, 1977, P. 49



culturalisé, devient-il à la fois une altérité et une altération.

Mais comme nous l'avons vu, le topos de l'Autre ancre dans le microgenre roman historique une anthropologie de la connaissance dans la mesure où l'espace sémiotisé de l'Autre à l'image de son visage obligé à un déchiffrement, à un décriptage des signes. Or, le regard du sujet à partir de sa territorialité, de ses propres codes, est démuné du fait de la différence du code qui structure le visage qui s'offre comme signe. Aussi le trajet herméneutique qui mène du signifiant au signifié cesse-t-il d'aller de soi, même pour le regard regardant. Ce qui s'indique alors c'est l'indétermination du sens dès lors que le discours romanesque historique tente de dire l'indicible ou de nommer l'innommable.

Ainsi, pour le lecteur que nous sommes,

*Le sens n'est plus ce qui est donné et dont il faut comprendre le langage obscur, c'est au contraire ce que l'on donne à la structure pour constituer un modèle<sup>1</sup>.*

Aussi sommes-nous allés à la reconstruction des propositions thématiques qui inscrivent l'Autre dans le corps du récit. Les jeux de prédicats qualificatifs aboutissent à assimiler les deux termes sauvage et animal, renvoyés tous deux aussi à la nature; donc exclus du champ social. Le texte bute alors sur la non transparence de l'extériorité, de l'Autre dans son apparaître. Se demande-t-on ainsi si l'être du sauvage coïncide avec son

<sup>1</sup> SERRES, (M) LA COMMUNICATION. HERMES I, Paris, Minuit, 1968, P.33

apparaître. L'antagonisme actantiel que double l'antagonisme spatial pourrait bien naître d'un malentendu. En tout cas il y a là un problème de différence de codes.

Il nous faut maintenant explorer l'investissement de cet antagonisme dans la narrativité.

## V. NARRATIVITE ET SIGNIFIANCE

L'auteur de Pantagruel et de Gargantua (entre autres célébrités) conseillait à ses lecteurs d'interpréter toujours ses écrits "à plus haut sens". Ainsi, des silènes socratiques à la figure énigmatique de Diogène, l'acte de lecture se meut-il dans un perpétuel dévêtissement. Vertige des profondeurs et roulement des tonneaux se répondent d'un bout à l'autre de l'activité interprétative. Quand on s'intéresse donc aux structures signifiantes et à leur fonctionnement textuel, le trajet qui mène des structures de surface aux structures profondes - selon la terminologie sémiotique - ne cesse de montrer la précarité des frontières de sa bipolarisation. Dès lors que la littérature se donne comme signe, le rapport entre le signifiant et le signifié fuit continuellement pour échapper au figement (qui figure la mort du signe) du sens. Autrement dit, et pour tenter d'être plus précis, le repérage d'un signifié transforme celui-ci de facto en signifiant dont il faut chercher à son tour le signifié. Du moins si l'on s'inscrit dans la perspective du "Plus haut sens". Dans ce sens, et dans le cadre du roman, le signe reste difficilement maîtrisable. L'herméneutique de la littérature, pour échapper à sa mort comme métadiscours en sclérosant le texte romanesque, doit intégrer cette dimension en tant que préalable à son engendrement, à sa profération et à sa prolifération.

C'est dans cet esprit que la narrativité est abordée ici. L'activité sémiotique, on le sait, au cours de son Histoire a abouti à expulser l'histoire au profit des structures. Elle

tente, au plan de la narrativité, de reconstruire à la fois le caractère articulé et intégré de l'intrigue. Dès lors ce dont il s'agit c'est d'une (ou des) tentative(s) de rationalisation du récit.

En ce sens, Roland Barthes a raison d'affirmer dans son article "*Analyse structurale du récit*":

*Quel que soit le nombre de niveaux qu'on propose et quelque définition qu'on en donne, on ne peut douter que le récit soit une hiérarchie d'instances<sup>1</sup>.*

Nous nous proposons donc d'investir cette hiérarchie d'instances dans ses relations avec la signifiante comme production du sens. Mais comment rentrer dans le Labyrinthe (de notre corpus) quand résonnent encore dans quelque cœur les sanglots de Phèdre - le personnage racinien bien sûr ?<sup>2</sup>

Pour éliminer le Minotaure du récit et libérer la signification nous nous proposons aussi, comme fil d'Ariane, de formaliser un modèle triédrique susceptible de générer un discours romanesque historique.

Ce modèle essaiera de tracer une continuité générative entre trois niveaux: l'Écrivain, l'Écriture et le Phénotexte (au sens

<sup>1</sup> Roland BARTHES, in *POÉTIQUE DU RÉCIT*, ouvrage collectif, Paris, Seuil, 1977. P14. L'article est d'abord paru dans *COMMUNICATIONS* 8, Seuil, 1966

<sup>2</sup> "Ariane, ma soeur, de quel mal vous mourûtes Aux bords où vous fûtes laissée ?" in *PHÈDRE* de PACINE (j'ai cité de mémoire).

où l'emploie Julia Kristeva). Nous montrerons alors comment la distribution de celui-ci donne naissance à un double triangle ayant en commun le point figurant l'objet de la quête. Un double parcours narratif (ou programme narratif, expression plus orthodoxe) se met ainsi en place dans Quatrevint-Treize, Enfant, Ne Pleure Pas, Les Chouâns et L'Harmattan. Ce qui nous amènera à explorer ce que nous appelons L'Impensé du texte ou son INCONSCIENT.

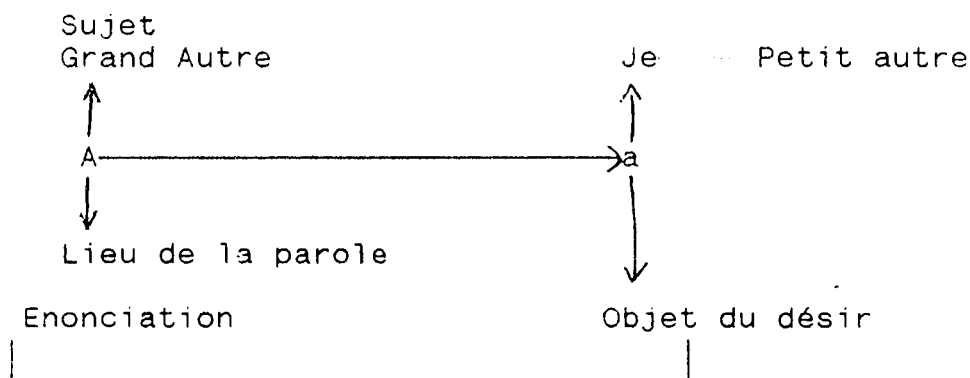
Il s'agira donc finalement, et modestement, de multiplier le soupçon, la suspicion et de l'étendre à divers paradigmes du récit, ou des récits romanesques historiques<sup>1</sup>.

#### V.1. UN MODELE GENERATIF

Si nous revenons à la notion de sujet clivé comme déchirure primordiale et perpétuelle quête de l'UN, entrevue dans l'Enonciation romanesque, il est possible de la rattacher à diverses traditions plus ou moins spiritualistes théorisant le rapport au cosmos. Depuis le culte de l'ivresse dionysiaque et le TAOISME avec sa double postulation du souffle vital, le yin et le yang (le vide et le plein), la complémentarité de l'animus et de l'anima fonde en une synthèse la stabilité de l'être humain. Jusque dans la construction du sujet lacanien, le DESIR occupe une place fondamentale et structurelle. La circulation signifiante coïncide avec l'irradiation du symbolique dans le champ

<sup>1</sup> N'est-ce pas aussi ce que font les romanciers en programmant, dès l'incipit, la lisibilité de leur texte? Finalement même le métadiscours critique se donne dans un pacte lectorial!

du désir lié au narcissisme<sup>1</sup>. Cette circulation signifiante pourrait se schématiser ainsi:



Circulation signifiante dans le champ du désir.

Cette figuration approximative de la construction du sujet met en évidence le A noyau d'un programme narratif dans la mesure où, comme étape initiale, elle correspond au stade du manque, de disjonction. Par ailleurs, du point de vue de la narrativité, le programme se décompose en trois séquences fondamentales: l'étape initiale, la transformation et l'étape finale. L'étape initiale figurant l'inversion des contenus qui seront posés dans l'étape finale par la réussite de la quête au niveau de l'étape intermédiaire.

L'étape initiale disjonctive marque le lieu d'émergence de la parole, de l'énonciation, donc aussi du sujet énonciateur (A).

<sup>1</sup> On pourra se reporter utilement au SEMINAIRE DE Jacques Lacan (Texte établi par Jacques-Alain Miller) dont une sélection est parue, en deux volumes, dans la collection "POINTS ESSAIS", ainsi qu'aux Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse. On pourra aussi consulter Malaise dans la civilisation de FREUD et Eros et Civilisation de MARCUSE

La question qui se pose alors - et qu'on se pose ici - c'est comment s'engendre le texte romanesque comme discours du sujet, ce Grand Autre ?

La lutte des tendances opposées chez tout être humain nous amène à placer l'énonciation romanesque en général et romanesque historique en particulier au plan pulsionnel de l'écrivain. L'écrivain, qu'il l'affirme ou le dissimule, est tiraillé entre l'autonomie du Moi et son être-au-Monde, entre une tendance Intérospective et une tendance Extérospective. Chez Hugo, Balzac, Sembène et Ngugi l'écriture naît d'une faille, d'un creusement dans l'équilibre. Si le roman historique le plus épuré ne cesse de tresser le collectif et l'individuel, le public et le privé, c'est que le texte transpose ou supporte un conflit autrement plus prégnant. On note dans Les Chouans quelque chose de paradoxal: l'amour (la sexualité) ne cesse de travailler l'histoire et d'être travaillé par l'Histoire. La figure féminine, incarnation du DESIR, rend équivoque le Je - origine de l'énonciation romanesque historique. L'apparition de Mlle de Verneuil aux côtés de Montauran et de Mme du Gua fait surgir dans le texte balzacien un triangle qui relativise l'Histoire elle-même. Si la relation entre Montauran et Mme du Gua est faite de la domination de celle-ci sur celui-là, la relation qui unit Montauran et Marie de Verneuil est beaucoup plus ambiguë. Au premier degré Marie est un piège qui s'ouvre au pied de la vendée que surveillent, imperturbables, l'espion Corentin et le soldat Hulot. Mais Marie est aussi une noblesse douteuse (de par sa naissance) "*jetée dans la lutte des monarchies contre l'esprit du siècle*" comme le dit le narrateur des Chouans.

C'est que l'écriture romanesque historique chez Balzac et dès l'Avertissement du Gars s'élabore comme procréation. L'écriture devient à bien des égards un acte érotique qui procure

la jouissance. Le sujet de l'énonciation n'est plus seulement celui qui profère un discours mais aussi celui qui enfante l'oeuvre, douloureusement.

La permanence du topos érotique chez Sembène et chez Ngugi est notoire. La figure féminine dans L'Harmattan se construit par rapport à la castration du père doublement déchu: comme autorité légiférante et comme Pater familias. Ce qui aussi problématise le rapport du sujet énonciateur à la centralité du pouvoir incarnant d'une manière ou d'une autre l'autorité paternelle rudement contestée. Pour sublimer ou résoudre le conflit pulsionnel l'écrivain procède par une série de leurres, de masques. En ce qui concerne le roman historique, le désir du Grand Autre, le lieu de la parole créatrice, s'investit dans l'Histoire et tente une déréalisation à travers une philosophie de l'Histoire. Celle-ci devient l'adjuvant dans la quête du Je, du petit autre. L'Histoire - qu'elle soit conçue comme cyclique ou rationnelle - donne à l'écrivain l'occasion d'une figuration symbolique. Dès lors le progrès dialectique de l'Histoire, autrement dit sur le mode conflictuel, est récupéré au plan actantiel dans l'univers romanesque. Aussi l'écrivain comme masque endossé par l'écrivain fictivise t-il les tendances pulsionnelles. L'écrivain devient "un miroir concentrique de l'univers" comme dirait Leibniz, et présente dans l'oeuvre le visage saturnien de la pensée. Donc l'opposition entre Chouans et républicains, entre Mau-Mau et pouvoir colonial, entre militants du FRONT et partisans du "OUI", entre vendéens et révolutionnaires participe de l'inscription du topos du désir dans l'univers romanesque historique. Ce qui reste c'est de faire jouer les passions et de surveiller la machine. Et nous verrons plus loin comment la quête de l'objet dans les divers programmes narratifs, au-delà des manifestations phéno-textuelles, figure la quête identitaire dans l'opposition actantielle entre sujet et antisujet.



Mais nous savons aussi qu'au niveau du texte l'actant ne peut se manifester que par le biais d'acteurs individualisés, de rôles actorialisés. Le désir s'actualise donc dans des personnages romanesques qui ne sont pas forcément anthropomorphes. Il faut voir le rôle que jouent la cathédrale gothique dans Notre-Dame de Paris de Hugo, l'école dans Enfant, Ne Pleure Pas de Ngugi ou Ségou dans Ségou de Maryse Condé pour s'en convaincre.

Il sera dès lors possible de suivre les programmes narratifs au niveau actoriel dans une perspective moins distraite. Et la rationalisation de l'évolution de l'intrigue ne fera pas fi de l'oeuvre créée comme expérience subjective, individuelle. Ce qui n'exclut pas d'ailleurs, dans notre perception des choses, la communication inter-subjective envisageable dans le cadre d'une création esthétique<sup>1</sup>.

Nous avons donc, pour nous résumer,

- le lieu de la parole qui correspond au niveau pulsionnel mettant en oeuvre les mythes personnels;
- l'investissement actantiel de ces mythes personnels de l'auteur, de l'écrivain par l'Écrivain dans l'univers romanesque qui correspond au niveau géno-textuel;
- la manifestation textuelle des actants qui actualise les rôles individuels au niveau du phénotexte.

La signifiante s'élabore dans ce triple emballage. La première expérience lectoriale s'effectue en rapport avec le niveau phéno-textuel qui est aussi, en ce sens, le niveau superficiel.

<sup>1</sup> cf Ce que dit KANT dans LA CRITIQUE DE LA FACULTE DE JUGER, Paris, Vrin, 1965

L'activité interprétative comme perpétuel dévêtissement traverse, vertigineusement, ces plans. Elle est d'ailleurs un va-et-vient permanent entre les différentes strates du texte: ce que Kristeva appelle le basculement du génotexte dans le phénotexte et inversement. Les différents niveaux s'intègrent donc continuellement le long du récit. Leur dissociation procède d'une perspective analytique simplement.

Le schéma suivant essaye de visualiser le modèle qui, de toute façon, ne peut être qu'un modèle hypothétique.



Ainsi voit-on plus ou moins clairement comment chaque niveau noue l'étape initiale disjonctive du programme narratif. Un programme en cache un autre! Ce qui suit, essayera donc de tracer la pratique spéculaire romanesque en mettant en évidence la syntaxe actantielle sur le fond de laquelle se détache le jeu actoriel. Il faut bien se garder d'oublier que le roman est fondamentalement un discours du Je qui commande les Il attestés ou fictifs. Et que c'est au niveau actoriel que l'Histoire profite de l'histoire en se donnant comme garante de l'authentification référentielle. Dès lors le brouillage s'effectue au niveau paradigmatique (l'axe de la substitution) entre les instances actorialisées: fiction et Histoire. En ce sens, l'écriture retrouve ce qui n'aurait jamais cessé d'être sa fonction anthropologique, sur le mode cathartique: un pharmakon, à la fois médicament et poison<sup>+</sup>. C'est le paradoxe de la drogue. Mais que ne faut-il pas devant la violence du désir ?

*Je veux le pouvoir en France,*  
disait Balzac dans ses LETTRES A L'ETRANGERE.

## V.2. UN DOUBLE PROGRAMME NARRATIF

### V.2.1. PROPOSITIONS

Il ne s'agit pas ici de vérifier le caractère opératoire de l'appareillage conceptuel sémiotique qui a déjà fait ses preuves.

---

Nous renvoyons aux pages lumineuses de LA DISSEMINATION de Jacques Derrida (Paris, Suil-Points, 1993). L'auteur interroge et s'interroge sur le texte de Platon d'une manière remarquable.

Nous ne cherchons donc pas à rester fidèle à une quelconque orthodoxie. Les concepts mis en circulation par les diverses tendances de la sémiotique - de Greimas à Bremond en passant par Barthes, Todorov et Kristeva - ne peuvent servir que de tremplin à un discours exploratoire de type interprétatif. Il nous faut donc aussi jeter un regard rétrospectif - sorte de métacritique - sur le modèle canonique à six actants légué par Greimas et ses héritiers. Ces derniers ne sont toujours pas d'ailleurs tendres avec l'illustre père<sup>1</sup>.

D'abord en ce qui concerne les trois couples d'actants de la SEMANTIQUE STRUCTURALE: destinateur/Destinataire, Sujet/Objet, et Opposant/Adjuvant.

Nous proposons, à la suite de Bremond de rebaptiser l'actant-opposant antisujet, mais pour d'autres raisons. Celui-ci, en effet, et nous le verrons n'a pas simplement pour fonction de s'opposer à l'action du sujet mais il devient le centre d'un programme narratif symétrique à celui du sujet gréimassien. C'est donc réduire son rôle que de le cantonner dans celui de l'opposant seulement. Du coup il faut en tirer toutes les conséquences qui modifient sensiblement le schéma initial gréimassien.

Qu'il se nomme sujet n°2 ou anti-sujet, il possède un objet qui, pour assurer la cohérence du programme narratif, doit être le même que celui du sujet n°1 ou sujet tout court. Par exemple

<sup>1</sup> cf. LOGIQUE DU RECIT de Claude Bremond (Seuil, 1973) et LES CATEGORIES DU RECIT de Todorov.

dans Les Chouans de Balzac, les républicains et les bretons ont même objet: la Bretagne. Ce qui les différencie c'est le rapport que les uns et les autres entretiennent avec l'objet de la quête. Suivant que l'on se trouve du côté breton ou du côté républicain, l'interprétation de la symbolique de l'objet diffère, varie.

Deuxième conséquence c'est qu'en tant que Antisujet - donc sujet d'une quête symétrique - il ne peut plus être au même niveau intégratif que les autres actants qui participent de son action et que Greimas dénomme d'un même vocable englobant: opposant. Ils deviennent de facto ses adjuvants. Nous nous retrouvons donc avec deux types d'adjuvants: adjuvants-sujet et adjuvants-antisujet.

Par exemple dans L'Harmattan de Sembène Ousmane l'anti-sujet figuré par les militants révolutionnaires du FRONT ont pour adjuvants le médecin-chef Tangara, une partie de la population tandis que le sujet figuré par les partisans du "OUI" au référendum ont pour adjuvants les forces de l'ordre, le colonel Luc et ses Lieutenants.

Troisième conséquence, c'est que de facto l'actant destinataire se scinde en destinataire du sujet et destinataire de l'antisujet qui ne peuvent en aucun cas coïncider sous peine d'annihiler le programme du sujet ou de l'antisujet.

Par exemple dans Enfant, Ne Pleure Pas de Ngugi Wo Thiong'o le sujet figuré par le pouvoir devient son propre destinataire

tandis que le peuple Mau-Mau est le destinataire de l'actant antisujet figuré par le groupe des révoltés.

Quatrième et dernière conséquence, la scission de l'actant-destinateur en destinateur du sujet et destinateur de l'anti-sujet.

Si, en effet, le destinateur de l'anti-sujet peut être identifié avec les conditions socio-historiques, l'action du sujet est souvent déclenchée par un besoin impérieux de se réapproprier la maîtrise d'une situation signalant une fracture dans l'équilibre.

Aussi est-il possible de voir dans Quatrevingt-Treize de Victor Hugo comment les conditions socio-historiques imposent aux vendéens la reconquête d'une identité alors que la République se mobilise pour réaffirmer une autorité singulièrement bafouée.

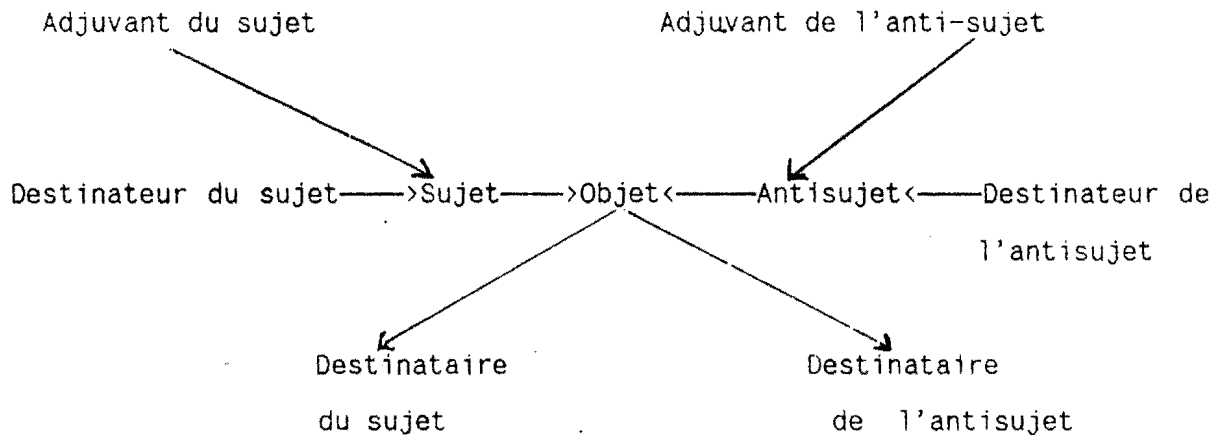
Il est à souligner aussi que le programme narratif dans le cadre d'un roman historique met en oeuvre essentiellement des actants syncrétiques autrement dit collectifs. Quelles que soit la force des individualités, elles ne représentent que des tendances ou idées qui les surplombent et motivent fondamentalement leur être et leur faire narratifs.

Ce qui ne se modifie pas fondamentalement c'est la constitution du sujet. C'est toujours, pour faire vite, un destinateur qui communique son désir à un destinataire doté d'une compétence.

L'acceptation du mandement constitue celui-ci en sujet de la quête de l'objet dont la performance n'est qu'une actualisation de la compétence par le faire. Ce qui ainsi ouvre les conditions d'une narrativisation. Raconter devient dès lors possible dans la construction ou la consolidation d'une intrigue.

Pour nous résumer et donc résumer les conséquences découlant de la modification de la notion d'actant-opposant du modèle canonique sémiotique, nous proposons le schéma suivant à neuf (9) actants. Il faut remarquer simplement que tous les actants ne figurent pas forcément tels quels dans tous les romans historiques. Mais il est toujours possible, pensons-nous, de repérer l'absence et de la rendre pertinente autrement que par un constat. Un même actant peut assumer dans la logique des possibles narratifs un ou plusieurs rôles, comme un rôle peut être assumé par un ou plusieurs actants. Traduit en langage mathématique nous dirons que si le modèle hypothétique constitue l'ensemble de départ et le récit l'ensemble d'arrivée, tout élément de l'ensemble de départ possède au moins une image dans l'ensemble d'arrivée et tout élément de l'ensemble d'arrivée possède au moins un antécédant dans l'ensemble de départ. L'application n'est pas bijective mais plus ou moins surjective.





Et dans le cadre du roman **R**historique en tout cas, la constitution d'un modèle d'intelligibilité procède d'un effort de rationalisation du récit, lieu d'émergence d'une identité narrative.

Il faut admettre avec Paul **R**icoeur alors que

*la connaissance de soi est une interprétation, - l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée, - cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive ou, si l'on préfère, une fiction historique, comparable à ces biographies de grands hommes où se mêlent l'histoire et la fiction<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> RICOEUR, (Paul), "L'IDENTITE NARRATIVE" in LA REVUE ESPRIT, N° Spécial Paul Ricoeur, Juillet-Août 1988. P.295

Le récit devient dès lors l'enjeu de la mémoire, un lieu de mémoire aussi.

Essayons maintenant de voir les modalités de l'investissement de cette rationalité discursive dans les divers programmes narratifs de notre corpus pour en éprouver l'efficacité opératoire.

#### V.2.2. PROGRAMMES NARRATIFS

##### a. Séquences initiales ou disjonctives

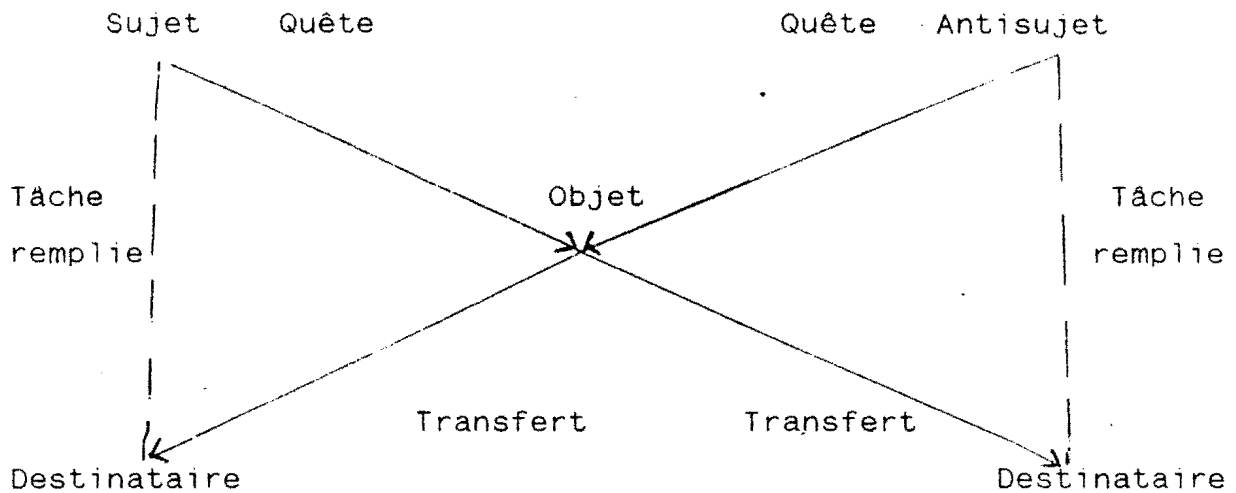
Dans l'économie narrative le récit surgit dans et par une défaillance qui est une caréance. Au début du récit était le manque: manque du dit qui se résout progressivement par la prolifération du dire; manque aussi dans le désir insatisfait qui se fait jour dans le déséquilibre de l'univers diégétique. La cohérence du monde du texte est à construire!

Dès le début donc nos récits présentent des situations de déséquilibre qui inversent les contenus de l'histoire. Implicitement ou explicitement, le texte démarre dans un chaos qui motive le discours romanesque.

Le paradigme de la quête qui est aussi celui du guet que thématise notre corpus est en cela instructif à plus d'un titre. Chaque fois, le discours romanesque historique s'ouvre sur un déséquilibre qui est son versant chaotique.

L'Harmattan de Sembène Ousmane rend d'emblée erratique le sens en thématissant dès le prologue "LA CHASSE". L'objet disjoint du sujet fait surgir de facto l'antisujet: Condition de la quête. Les partisans du "Oui" au référendum se trouvent ainsi devant une situation qu'ils ne maîtrisent plus. Les paramètres qui gouvernaient la cohérence du monde ou de leur monde ont épuisé leur efficacité coercitive. Mais cette inefficacité est soulignée par l'émergence d'un vis-à-vis qui est l'Autre du sujet, l'antisujet. Dans l'univers diégétique du roman historique l'émergence du sujet est concomitante à celle de l'antisujet, pareille à la prise de conscience sartrienne. On le sait, l'enjeu de cette dialectique c'est la reconnaissance de soi. D'un point de vue phénoménologique donc se pose la question de l'antécédence du Moi et de l'Autre comme Autrui. On sait quelle place tient dans L'ETRE ET LE NEANT de Sartre la problématique du REGARD. Dans le discours romanesque aussi, en tout cas historique, le REGARD joue un rôle fondamental. D'abord comme point axial de la rhétorique descriptive, ensuite comme subjectivité appréhendant le monde dans son extranéité.

A partir du moment où, dans le récit romanesque historique, le sujet, l'objet et l'antisujet sont repérés, il est possible de construire un double triangle à partir de la communauté de l'objet. Nous avons essayé de montrer dans ce qui précède que ce qui faisait la différence c'était le rapport à l'objet qui en commandait l'interprétation. Il s'en suit donc une première esquisse valable pour l'ensemble de notre corpus.



Ce qui nous intéresse pour le moment c'est la double quête qui se structure autour de l'objet.

De la même manière que le REFERENDUM médiatise la quête identitaire qui est l'enjeu de la lutte entre le sujet et l'antisujet, le pouvoir et le FRONT dans L'Harmattan, dans les autres textes on trouve aussi les mêmes paradigmes actantiels investis dans différents rôles actoriels.

Dans Les Chouans de Balzac le récit s'ouvre sur l'embuscade qui figure le couple entrevu dans L'Harmattan: Quête/Guet.

Le rapport entre sujet et autisujet, entre Républicains et Chouans, exacerbe le paradigme de la chasse. Le projet unifika-

teur de la révolution dans un pouvoir centralisateur achoppe sur l'excentricité du pouvoir périphérique. Se dessine dès l'abord dans le texte une allotopie qui fragmente le discours romanesque historique lui aussi comme discours unificateur. Dans le déchirement, la NATION reste introuvable. Ce qui désarticule le récit et décentre l'histoire - et l'Histoire aussi - de Paris vers la BRETAGNE.

Aussi la lisibilité du texte joue t-elle ou se joue t-elle sur la lisibilité du paysage breton. Ce n'est donc pas étonnant que le vieux soldat républicain, Hulot, se transforme au seuil du texte en lecteur, voire en déchiffreur des signes et des symboles.

La trappe qui travaille Les Chouans transparait très tôt dans le texte de Quatrevingt-Treize.

La MER communique avec LA VENDEE et assure la continuité du piège que se tendent toujours et déjouent sans cesse les républicains envoyés par Paris et les Vendéens au service du roi et de l'église. La vendée n'est pas simplement l'enjeu de la guerre mais aussi l'espace théâtralisé du drame national. Entre la République reniée et la vendée qui se cherche - confusément sans doute - comme singularité, la guerre ne met pas en jeu seulement des idéologies mais aussi et surtout des existences.

Dans Enfant, Ne Pleure Pas, la thématization de la Révolte Mau-Mau permet la mise en exergue de la défaillance de l'équili-

bre entre le pouvoir foncier et les paysans autochtones autour de la question de la terre. Mais le texte montre aussi que la terre n'est pas seulement - pour parler comme les marxistes - une unité de production ou un moyen de production, mais un être sacré qui fonde anthropologiquement l'être Mau-Mau. Du point de vue du pouvoir foncier évidemment la terre est un moyen de production qu'il faut rentabiliser au maximum, alors que pour le Mau-Mau elle est une divinité qu'il faut vénérer. La relation, j'allais dire spiritualiste, qui unit le Mau-Mau à sa terre est la même que celle qui unit le vendéen ou le breton à sa terre.

La séquence initiale du programme narratif dans le roman historique comme séquence disjonctive marque sa singularité en ce sens qu'elle se manifeste, au niveau phénotextuel, par un conflit de type politique. Si nous définissons la politique - sans beaucoup de prétentions d'ailleurs - comme un ensemble de stratégies de conservation ou de récupération du pouvoir (qui n'est pas uniquement synonyme de la présidence!), on comprend pourquoi les besoins obscurs de l'espèce humaine y trouvent les conditions idéales de s'actualiser en empruntant des voies détournées.

Une autre particularité de cette première étape dans la narrativisation c'est qu'elle ne met pas seulement en évidence la disjonction du sujet d'avec l'objet qui est toujours le même. Autrement dit, la séquence narrative fait surgir explicitement ou implicitement trois actants au lieu de deux: le sujet, l'objet et l'antisujet, dans une sorte de dialectique hégélienne du

Maitre et de l'Esclave.

Sujet—————> Objet<—————Antisujet

Il faut donc parler, pour être exact, d'une double disjonction d'avec l'objet. Les contenus inversés manifestent fondamentalement un déséquilibre qui est aussi un manque de part et d'autre. Or tout déséquilibre n'est envisageable que par rapport à un équilibre initial. Celui-ci est ou doit être exempt de toute axiologie. Au départ en tout cas. Que la situation coloniale soit anormale, injuste, est indéniable, mais le monde tenait sa cohérence de l'équilibre - bien que précaire - des forces en présence. Les conditions d'une narrativité émergent seulement avec la rupture de cet équilibre. La question qui se pose au sujet comme à l'antisujet est comment restaurer ou instaurer un nouvel équilibre.

Il s'en suit donc que le conflit de type politique est consubstantiel à l'univers romanesque historique. En ce sens on pourrait dire que tout récit est de facto un projet de maîtrise qui obéit à la logique des possibles narratifs.

Raconter un monde devient dans une certaine mesure l'expliquer, en tout cas le rendre intelligible comme cohérence.

## b. Les transformations

Dès lors que se dessine l'espace des positions au niveau de la séquence initiale, la quête devient possible. C'est à ce niveau que se situent les différentes transformations opérées par le jeu des forces en place dans l'espace diégétique. Ce qui est en jeu donc ce sont les diverses stratégies mises en oeuvre par les uns et les autres pour se conjindre l'objet. Nous comprenons alors pourquoi ces diverses stratégies ne peuvent en aucun cas être autonomes. Celles du sujet sont fonction de l'antisujet et inversement. Ce qui leur donne leurs caractères systémiques.

Même si dans L'Harmattan les joutes oratoires remplacent les champs de bataille, il reste que la quête est figurée dans le roman historique par la guerre le plus souvent.

Le paradigme de la guerre ici est le corollaire de celui de la politique. Tant et si bien que les modalités de la quête ne peuvent être bien saisies que mises en relation avec le paradigme qui structure l'espace des positions dans la séquence initiale. Il est donc fondamental de percevoir la relation symbolique qui existe entre les modalités de la quête de l'objet dans le roman historique et la vision dialectique que l'on se fait de l'Histoire.

Aussi Paul Ricoeur a-t-il une fois encore raison de dire, avec la pertinence qu'on lui connaît:

*Quelle que puisse être la force d'innovation de la*



Corentin, l'espion, dans Les Chouans de Balzac, décrit le principe romanesque s'adressant au Commandant Hulot:

*Vous autres troupiers, vous ne savez pas qu'il existe plusieurs manières de guerroyer. Employer habilement les passions des hommes ou des femmes comme des ressorts que l'on fait mouvoir au profit de l'Etat, mettre les rouages à leur place dans cette grande machine que nous appelons un gouvernement, et se plaire à y renfermer les plus indomptables sentiments comme des détentes que l'on s'amuse à surveiller, n'est-ce pas créer, et, comme Dieu, se placer au centre de l'univers ?... (P.372).*

La machine politique, administrative, qui gère ~~ou~~ tente de gérer la cité se double d'une machine artistique qui gère l'intrigue romanesque, le fictif. Et l'artiste dédouble Dieu dans la création de l'univers. Deux mots résument pour Balzac l'univers des Chouans: Le pays et la guerre (cf la lettre à Mme HANSKA). Le pays c'est la vendée et la guerre c'est la contre révolution. Dans l'affrontement entre républicains (les bleus) et les Chouans (les blancs) se dessine tragiquement la ~~haine~~ fratricide qui divise la France en pour et contre la Révolution. Il n'y a plus de place pour l'indifférente neutralité somnolant dans la tranquillité de la conscience. On est bleu ou on est blanc. Le neutre est peut-être pour demain, pour plus tard en tout cas. Mais la République mène une double guerre à la vendée: par les armes et par le coeur (le ventre mou). La révolution ou la République s'adjoit un second rôle actantiel: l'adjuvant en

la personne de Marie de Verneuil. Ce qui multiplie les formes de stratégie et ente sur l'action militaire une action sentimentale. Ce qui n'est pas pour simplifier l'intrigue romanesque. Hugo le disait dans Les Misérables à propos de Cosette: une jeune fille devient dangereuse et cruelle quand elle se découvre machine de guerre. Mlle de Verneuil se découvre, par le truchement du ministre de la police, M. Fouché, machine infernale. Elle ne fait pas d'ailleurs mystère de son rôle dans le drame qui se joue en terre vendéenne. La République se sert d'elle comme d'un appât pour capturer le chef vendéen, le marquis de Montauran, et décapiter la contre-révolution. En même temps que le commandant Hulot tente de déjouer les pièges de la chouannerie, elle déploie tous ses attraits pour attirer le marquis vers la mort en le séduisant. On voit alors combien les stratégies du sujet et de son adjuvant sont dépendantes de la nature de l'antisujet. Il faut en finir avec la contre révolution, mais comment dompter la vendée ? Voilà l'énigme pour Paris.

Il faut étouffer la chouannerie en Bretagne même. Mais c'est sans compter avec la géographie. La guerre et le récit de la guerre s'exportent vers la Bretagne. L'écriture romanesque devient hiératique. Et la guerre commence par un déclassement des bretons qui les expulse doublement: de l'espace national d'abord comme extériorité, et de la civilisation ensuite comme sauvagerie, barbarie. Au niveau lexématique d'abord que nous avons essayé de montrer dans la rhétorique d'exclusion. Mais aussi au niveau de la proposition narrative qui développe une poétique de l'horreur qui légitime le paradigme du barbare chez le chouan.

Le massacre à la Vivetière des bleus par les blancs est suffisamment significatif quant à la motivation du récit par la guerre.

Mais la résistance contre révolutionnaire tire son efficacité de la configuration géographique avant tout. C'est en cela que l'espace, le cadre joue, actantiellement, le rôle d'adjuvant pour l'antisujet. Chaque fois que la République essaye d'anéantir les bretons, ceux-ci disparaissent dans la nature, se fondent dans la nature. Cette complicité de l'homme et de la nature est soulignée dès la dénomination "Chouan" provenant du cri de la chouette, "chuin". Selon le narrateur du moins. Leur habillement fait de peaux de bique les rapproche de l'animal tandis que leur couleur de terre leur permet de s'assimiler aux rochers et de déjouer les plans républicains. Et le texte, par effet de contamination, joue sur/de la semblance. La République pour piéger les chouans est obligée de jouer sur la non coïncidence entre l'être et le paraître, sur le mensonge ou la tromperie.

Le carré sémiotique porteur de l'investissement de la signification qui se dessine dans Les Chouans est presque absolument valable pour tous les autres romans de notre corpus.

Au niveau du sujet l'être cesse de coïncider avec le paraître alors que l'antisujet joue de cette coïncidence.

Explorons plus avant cette structure significative dans l'interprétation de notre corpus. Nous avons montré plus haut comment le récit romanesque historique tresse le récit militaire

avec le récit sentimental, une question publique avec une question privée.

On peut remarquer alors qu'au niveau du récit militaire ou de ce qui en tient lieu, le sujet joue sur la coïncidence entre son paraître et son non-être, autrement dit sur le mensonge ou la tromperie. Alors que l'antisujet, de par sa surdétermination dans le discours du sujet comme le négatif, comme l'Autre sauvage, joue sur la coïncidence entre son être et son paraître, c'est-à-dire la vérité. Il s'agirait ici de la mise en oeuvre par l'anti-sujet de la rhétorique de l'évidence.

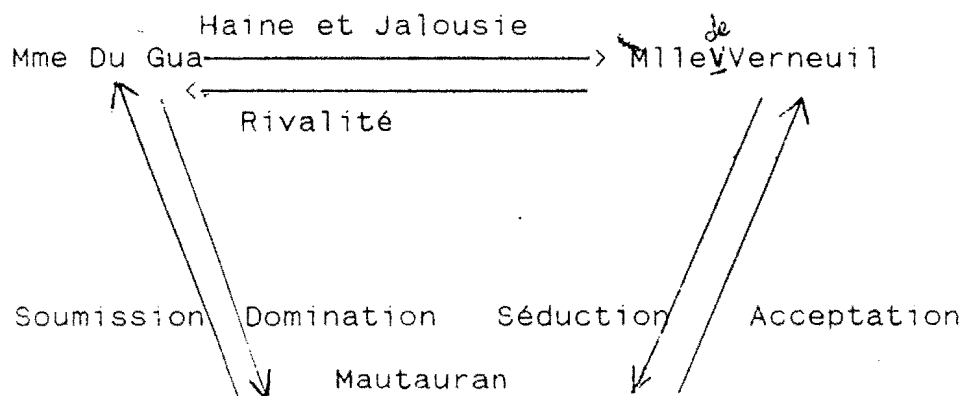
Dans DE LA GRAMMATOLOGIE, DERRIDA montre admirablement bien comment le traître (le disciple) arrive -til à tuer le maître de la parole en le piégeant par l'évidence. Pour piéger le maître, le disciple traître feint de feindre de parler la même langue que le maître. Et puisqu'il feint seulement de feindre, il fait vraiment. Ainsi réussit-il à désarticuler le système du maître en s'y introduisant par effraction.

C'est parce que la contestation du sujet se fait de l'intérieur que celui-ci tente désespérément d'exclure l'antisujet en le refoulant dans la périphérie marginale. Que ce soit entre républicains et bretons, républicains et Vendéens, propriétaires fonciers et Mau-Mau, ou pouvoir colonial et militants du FRONT, on retrouve la même stratégie de refoulement et de marginalisation. Sans se rendre compte d'ailleurs que c'est

ce que revendique l'antisujet dans l'allotopie qui ex-centre le pouvoir.

Alors que dans le récit privé ou sentimental, le sujet joue de la feinte, de la coïncidence entre l'être et le non-paraitre. Ce qui fait que ici nous sommes dans le domaine du secret. Toutes les stratégies de séductions amoureuses procèdent du Faire-croire et du Faire-vouloir.

Le triangle formé par Mlle de Verneuil, le marquis de Montauran et Mme du Gua peut se schématiser ainsi:



Les relations entre Mme du Gua et Mlle de Verneuil sont doublement viciées dès le début: d'abord par la guerre qui exacerbe le sentiment de méfiance dans le camp royaliste, et ensuite par la rivalité entre deux femmes dont l'enjeu est le coeur d'un marquis et chef de guerre. Il y en a une de trop!

Tandis que les relations entre Mme du Gua et le marquis de Montauran sont faites de domination de celle-là sur celui-ci. Cette domination s'explique par la position occupée par Mme du Gua dans le camp royaliste et l'empire qu'elle a pris sur les chouans profondément fanatiques du roi et de la religion.

Ici les rapports sont clairs et chacun assume son rôle en fonction des impératifs de la guerre contre-révolutionnaire.

Alors que les rapports entre Mlle de Verneuil et le marquis sont d'emblée faux pour au moins deux raisons fondamentales qui, bien que contradictoires, constituent les conditions préalables du succès du double programme narratif élaboré par le sujet et l'antisujet.

La première de ces deux raisons est l'obligation dans laquelle se trouve le marquis de cacher son identité pour sauver sa tête et peut-être celle de la Bretagne. Il sait que sa tête a été mise à prix par la République. On comprend alors pourquoi il se présente à Mlle de Verneuil et au commandant Hulot comme un jeune marin sorti de polytechnique; et en même temps qu'il présente Mme de Gua, avec la complicité de celle-ci bien sûr, comme sa mère.

Il faut déjouer, dérouter la vigilance soupçonneuse du Commandant Hulot qui exige de s'expliquer un brin avec ce jeune homme aux manières trop distinguées pour un marin.

Cela veut dire ceci: Je suis celui que vous croyez que je suis, mais pour ma survie il faut que vous croyiez que je suis celui que je ne suis pas. Autrement dit vous avez raison mais il faut vous persuader du contraire pour que je survive et la contre-révolution avec.

Pour Hulot comme pour Mlle de Verneuil, le marquis joue sur le faire-croire, sur l'illusion.

Mlle de Verneuil ne procède pas autrement. Seulement ce sont les objectifs qui diffèrent.

Le soupçon de Mme du Gua est juste mais Marie de Verneuil est obligée, pour cacher son identité, de faire prévaloir son charme. Elle joue donc un double jeu: cacher son identité et donc sa mission, séduire le marquis. Le voyage et le dîner n'ont servi qu'à resserrer l'amour entre eux. Mais en attendant la tragique révélation chacun cherche à surprendre la vigilance de l'autre. Les dialogues et les dépits prennent les allures de mélodrame ou de vaudeville.

Et le narrateur de commenter ces ébats, avec un rien de romantisme:

*Peut-être chacun d'eux, embarqué dans une vie aventureuse, était-il arrivé à cette singulière situation morale où, soit par lassitude, soit pour défier le sort, on se refuse à des réflexions sérieuses, et où l'on se livre aux chances du hasard en poursuivant une entreprise, précisément parce qu'elle n'offre aucune issue et qu'on veut en voir le dénouement nécessaire. La nature morale n'a-t-elle pas, comme la nature physique, ses gouffres et ses abîmes où les caractères forts aiment à replonger en risquant leur vie, comme un joueur aime à jouer sa fortune? (P.175)*

La guerre que se livrent Mlle de Verneuil et le marquis de Montauran ne fait qu'aiguiser l'attente de leurs jouissances futures.

Les deux jeunes gens sont si fortement impressionnés l'un par l'autre que les futures révélations successives de leurs identités respectives n'entameront en rien leur passion. La stratégie sentimentale de la République semble échouer dans ses objectifs ultimes.

Dans L'Harmattan la configuration de la guerre s'élabore semblablement mais selon des contenus différents. Si la guerre classique s'absente du texte romanesque c'est pour réapparaître sous d'autres formes, pas nécessairement plus humaines ou civilisées. La chasse qui inaugure le récit romanesque dès le prologue se prolonge dans et par la campagne référendaire. La question soumise à la population oblige à un choix pour l'un ou l'autre des deux camps. La chasse à l'homme se transforme en une chasse aux hommes, aux voix. Ce qui est aussi une manière de choisir, politiquement, la voie jugée salutaire. La confrontation entre le parti du gouvernement pro-confédération et le FRONT anti-confédéracionniste met en jeu l'avenir du pays.

Il est alors remarquable que l'enjeu devienne la maîtrise de la parole politique à travers les discours des personnages comme les affiches. La parole de l'ordre est contestée par la parole périphérique. L'inflation des langages romanesques réinvente Babel. Le pouvoir comme le contre-pouvoir n'apparaissent que sous la forme de discours: l'interdiction et sa violation se lisent (et se lient) comme Inter-diction: la confrontation entre l'artiste Lèye et le premier ministre chez le médecin-chef Tangara, la polysémie des tableaux de Lèye, le mur de silence auquel se heurte Tangara après son limogeage, jusqu'aux malades qui exigent du médecin-chef des éclaircissements à propos du référendum, tout le récit déroule l'impasse de la communication, l'insuccès de l'explication. C'est justement cette impasse de l'explication comme dévoilement de l'être de la vérité du discours qui engendre la violence répressive entre le catéchiste Joseph Koéboghi et sa femme, et entre Tioumbé et son père. Il est d'ailleurs intéressant de noter le jeu de questions/Réponses dans ce dernier duel, (PP.236-240). Le père catéchiste au service du pouvoir considère les convictions révolutionnaires de sa fille comme une négation de son autorité en tant que pater familias.



Et puisque selon le pouvoir tous les militants du FRONT sont des communistes, et que communisme rime avec athéisme, alors aux yeux du père, la fille est en train de commettre une hérésie. Pour rétablir le pouvoir du père il faut donc d'abord rétablir Dieu dans ses droits. La confrontation prend les allures d'une expiation. Mais ce que le texte met en scène au delà du caractère religieux de l'interrogatoire, c'est l'impuissance du père comme autorité à s'affirmer. Il faut entendre ici impuissance au double sens, figuré et propre. Psychologiquement le père est déssaisi des attributs de geniteur. Et le combat final qui voit Tioumbé terrasser son père ressemble davantage à une mise à mort symbolique:

*- Tu la prends ([la carte électorale] ? glapissait le père, une colère animale dans ses pupilles.*

*Tioumbé fit trois pas, se baissa pour la ramasser. Le père lui assena un coup. De toute sa force, elle donna un coup de tête à son père. Il alla heurter le mur. Furieux il voulut se jeter sur elle. Elle lui fit, involontairement un croc-en-Jambe, et l'esquiva. Cette fois-ci, de tout son long, le père s'affala. Agile, elle bondit comme un félin. Elle ramassa la carte et resserra solidement le noeud de son pagne, en se promettant d'acheter une ceinture. Son coeur battait. Elle était épouvantée par sa conduite.*

*(...)*

*Il avait perdu son bonnet et sa cravache. Il ravalait sa salive. (P.285).*

On peut se demander si le conflit qui mine fondamentalement le roman historique ne relève pas en définitive de cette symbolique là. D'autant plus que dans L'Harmattan l'objet de la quête est clairement défini par et pour l'antisujet:

*Plus s'approchait le 28, plus le FRONT se lançait dans*

*la lutte, "à la reconquête de leur dignité" (sic) comme ils disaient (P.280).*

Les vendéens de Quatrevingt-Treize et les Mau-Mau de Enfant, Ne Pleure Pas pourraient tenir le même propos, tant et si bien que la confrontation entre pouvoir central et périphérie relèverait de la négation de l'autorité; de la déchéance du "bonnet et de la cravache" pour reprendre L'Harmattan.

Si donc l'épreuve de la guerre multiforme constitue la médiation pour atteindre l'objet de la quête, les processus de transformation inscrivent dans le texte la violence physique ou verbale, en tout cas négatrice. Et que cette violence elle-même n'a de sens que dans la mesure où elle est motivée par le cadre psychologique qui est un effet de discours romanesque. Il s'en suit donc que la psychologisation des personnages comme l'atmosphère de l'époque servent à l'intelligence de l'intrigue qui motive le récit romanesque historique comme cohérence-cohésion. Ce qui rend pertinents les différents résultats de la quête.

#### c. Les séquences finales

Il faut faire quelques remarques concernant la transformation analysée à grands traits ci-dessus. Nous n'avons pas jugé nécessaire de revenir sur la construction des isotopies et des codes que nous avons déjà examinée au niveau de la rhétorique d'exclusion.

Ce qu'il faut donc retenir avant de voir les séquences finales c'est que la double isotopie, naturelle et culturelle, qui informe les différents pactes s'imbrique structurellement. Les différents actants sont d'une manière ou d'une autre liés par une série de pactes qui obligent à une maîtrise des codes.

Dans Quatrevingt-Treize comme dans Les Chouans la contre-révolution fonctionne suivant un certain nombre de codes: linguistiques (le cri), alimentaire (la galette, le beurre, le cidre...), vestimentaire (peaux de bique), religieux (christianisme), féodal ou politico-idéologique (la fidélité au roi)...

La République elle-même est fortement codée: vestimentaire (bleus) linguistique (le français), alimentaire, politico-idéologique...

De même que L'Harmattan et Enfant, Ne Pleure Pas. Et nous avons remarqué chaque fois que le code n'est pas respecté il y a brouillage par suite d'interférence et expulsion de l'élément perturbateur: les cas du docteur Tangara dans L'Harmattan et de Galope-Chopine dans Les Chouans. Dans le roman historique le partage est rigoureux et presque définitif. Ce qui peut-être le différencie du roman social moderne qui thématise la promotion individuelle, c'est-à-dire la possibilité de passer d'un statut à un autre à l'intérieur de l'espace des positions sociales. Dans nombre de romans balzaciens l'ascension sociale motive structurellement le récit. Comme aussi nous pouvons assister à la dégradation de l'homme par le milieu socio-économique. Les romans de Zola, de Hugo ou de Sembène en font foi.

Mais là n'est pas notre propos. Ce n'était qu'une mise au point.

En ce qui concerne donc la séquence finale, il est à noter dans notre corpus une récurrence assez suspecte. Le sujet réussit à se conjoindre l'objet au détriment de l'antisujet: la victoire du centre sur la périphérie. La séquence finale, qu'elle marque l'apothéose ou l'apocalypse, signale une déhiscence de l'ordre du milieu, du centre.

Dans Les Chouans la république réussit à rétablir l'équilibre en décapitant la Bretagne dans une scène digne de La Nouvelle Héloïse: le marquis de Montauran meurt en tenant la main de sa séductrice sous les yeux du Commandant qui recueille les dernières paroles du royaliste. Mais l'épreuve finale, aussi sanglante soit-elle, n'en est pas moins problématique quant à la morale du sujet. Faut-il voir dans les vœux du marquis la rédition de la Bretagne ou la proclamation d'un changement de stratégie ? Mlle de Verneuil est-elle plus républicaine que bretonne ? La République elle-même se voit partagée entre l'attitude martiale du commandant Hulot et celle fourbe de l'espion Corentin. Mais la victoire sur la Bretagne n'entraîne que la réaffirmation de l'autorité du centre sur la périphérie: une réappropriation de soi ou une réaffirmation de soi. C'est en cela que nous disions plus haut que l'objet de la quête, en définitive, est une identité mise en jeu par le surgissement de l'Autre, de l'antisujet. La satisfaction du désir devient une autosatisfaction. L'antisujet, relégué dans la mémoire amnésique, est refoulé dans le subconscient. La victoire à la pyrrhus dans Quatrevingt-Treize montre combien la République est fragilisée par ses principes. La confrontation entre le Droit représenté par Cimourdain et le Devoir représenté par Gauvain élucide mal les objectifs de la République. Pendant ce temps le chef vendéen, le marquis de Lantenac échappe aux coups du sort. La révolution a-t-elle vraiment rétabli l'ordre quand ses chefs s'entretient ?

En tout cas l'ordre destabilisé au début se voit restauré à la fin, les contenus inversés au commencement sont posés à l'arrivée comme si le récit suivait inéluctablement un cheminement. Nous avons remarqué en analysant l'incipit et l'excipit combien le discours romanesque historique, dans ses stratégies de prise de parole, renvoyait à l'archétype biblique. La séquence finale qui pose les contenus au regard de la séquence initiale

inverse dans une certaine mesure le parcours biblique dans la mesure où ici on va de l'apocalypse à la genèse, du chaos à l'ordre. Même si l'éparpillement des militants du FRONT au lendemain du référendum ou la dispersion des Mau-Mau frondeurs après la répression sanglante diffèrent le chaos sans l'ajourner définitivement. Il est remarquable de voir ici que le retour de l'ordre coïncide avec la réaffirmation du centre, le retour au fonctionnement du code qui signale le respect du pacte restauré. Ce qui se passe alors dans un cas comme dans les autres, c'est que l'univers romanesque historique se présente comme un univers qui a fondamentalement et structurellement horreur du vide. Mais qu'est-ce à dire que l'univers romanesque a horreur du vide sinon que l'absence de code, donc de pacte, ne peut être qu'un état transitoire mais jamais permanent. Le chaos dit toujours d'une manière ou d'une autre la nostalgie ou l'espoir de l'ordre. L'ordre dans L'Hermattan, Les Chouans, Quatrevingt-Treize et Enfant, Ne Pleure Pas signifie aussi la restauration ou l'instauration de valeurs positives. Cet adjectif n'a ici aucune connotation éthique, il permet, par opposition à Négatif, de discriminer (au sens linguistique du verbe) les valeurs affirmées par opposition aux valeurs niées, refoulées. Que le centre, le pouvoir soit bon ou mauvais, moral ou amoral ne regarde qu'une interprétation de type axiologique. Cependant il serait possible de mettre en évidence, à ce niveau, les plans -Ecrivain, Ecrivain et Texte correspondant respectivement aux niveaux pulsionnel, actantiel et actoriel - que nous avons mis en oeuvre au début de ce chapitre sur la narrativité. En ce sens la liquidation du manque par le sujet, dans l'économie du récit, correspond à la satisfaction du désir. Le lieu de la circulation signifiante acquiert une plénitude dans la conjonction du Grand Autre et du petit autre, pour utiliser la terminologie lacanienne.

Le discours de l'Ecrivain-Ecrivant serait-il alors une sorte de séance de cure psychanalytique ?

Affronter la page blanche procure les mêmes frissons, la même angoisse que le Divan dans l'espace du Cabinet. Le patient se cherche dans le vide du déséquilibre et s'interroge en interrogeant la blancheur de la page. Peut-être alors qu'en cela la désillusion de Njoroge et l'échec de la révolte des Mau-Mau comme la perspective de continuation de la lutte des militants du FRONT après leur échec au référendum, plongent-ils leur ancrage plus profondément dans un remembrement du Grand Autre se cherchant comme Je.

Dans Enfant, Ne Pleure Pas, et dans L'Harmattan le rapport à l'autorité - au père comme au pouvoir - est toujours problématique. Freud nous attendra toujours au tournant!

Le roman historique ne thématiserait pas, dans sa séquence finale, la prise du pouvoir par le fils bien que celui-ci parte sans cesse à l'assaut de celui-là, mais un mouvement centripète qui ferait voir le retour à l'ordre depuis le centre. Les vendéens et les bretons sont devenus des citoyens ainsi que les révoltés et les révolutionnaires nationalistes sont revenus, amers, de leurs illusions. Les républicains, les propriétaires terriens et les pro-confédérationalistes se sont, d'une manière ou d'une autre, réappropriés l'objet de la quête en tant que leur propre destinataire en réaffirmant leur ordre qui est d'une manière l'extension de leur code. L'espace de la circulation symbolique est de nouveau restauré pour la plénitude du sens dans l'accomplissement de la signifiante. On voit alors finalement que le double programme narratif concrétise un double résultat: la victoire du sujet dans l'épreuve finale consacrant le héros est aussi le revers de l'antisujet comme sujet d'une quête symétri-

que. L'équilibre nouveau ne signifie pas absence d'une des forces mais présence proportionnelle de toutes les deux forces. Il faut que la synthèse assure dialectiquement sa propre dynamique pour que la fin du récit plonge dans l'au-delà du texte et que le monde du texte s'autorise d'une corrélation avec le monde du lecteur: le chemin est balisé qui mène "DU TEXTE A L'ACTON", pour reprendre le titre d'un ouvrage de Paul Ricoeur. Mais le lire débouche t-il vraiment sur l'agir ?

### POUR CONCLURE

Nous voici donc au point le plus embarrassant pour un métadiscours critique, puisqu'on attend souventefois d'une conclusion qu'elle soit l'heure du bilan, résultats à l'appui, le lieu d'une somme. Son embarras devient d'autant plus paradoxal lorsqu'il a conscience de n'avoir abouti qu'à des interrogations. Le critique ou le chercheur se surprend alors à rêver de ce comédien qui, pour libérer la scène, se plie en deux en tirant sa révérence au public et disparaît dans un immense éclat de rire.

Cependant, il reste qu'au seuil de ce travail quelques soupçons motivaient notre entreprise et d'une certaine manière balisant notre parcours. Il faut donc en revenir à l'intitulé de notre sujet pour en apprécier, après coup, la pertinence de la problématique. Ce qui se jouait dans l'économie du titre **LE ROMAN HISTORIQUE: STRUCTURES ET SIGNIFICATION**, c'est un certain nombre de types de relations organisant le discours romanesque historique. Qu'on nous permette donc de compartimenter ce qui tient lieu ici de conclusion.

### DISCOURS - PARCOURS

Le roman historique est un discours plusieurs fois problématiques en ce sens qu'il s'engendre depuis un pré-texte qui est lui-même finalement un prétexte à l'invention du fictif. Pour déjouer les pièges du discours fictif il a fallu explorer les champs relationnels qui structurent l'horizon de réception informant la pratique scripturale. Le parcours à travers les contextes actualise la référence extra-textuelle et plaide contre l'anachronisme de l'interprétation. Sans leur donner ici une quelconque valeur de déterminisme, ils servent à réinstaller le dit et le dire dans un espace relationnel qui tienne compte de



l'au-delà du discours comme ailleurs. La révolution et la révolte figurent, dans l'écriture du fictif du moins, le rapport au temps dans un surgissement de la conscience historique. La Vendée, la Bretagne, le Kenya comme l'AOF sont pris dans la tourmente de l'Histoire. L'écoulement lisse du temps achoppe chaque fois sur un noeud qui démembré l'unité et l'uniformité du mouvement circulatoire. La dialectique du Même et de l'Autre s'ébauche dans la configuration de l'Histoire. Le chouan vendéen ou breton, le Mau-Mau et le militant du Front se révoltent contre le pouvoir du centre et accentuent, d'une certaine façon, le déséquilibre contradictoire. Les mythes du chouan et du nègre se rejoignent dans un mythe archétypal: le sauvage. Mais le sauvage est aussi le barbare, l'Autre de la civilisation. Aussi l'Histoire double-t-elle l'altérité d'une altération. On comprend alors que les prétextes au romanesque de notre corpus marquent chaque fois un tournant dans la marche de l'Histoire des peuples concernés. Hugo, Balzac, Ngugi et Sembène visitent le passé par rapport à une épistémè de type romantique. Le romantisme figure ici moins la nostalgie du passé qu'une critique de la modernité. Ce qui fait qu'on parle toujours du passé depuis son présent. En France au XIX<sup>e</sup> siècle comme en Afrique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'historien et le romancier se rencontrent plus d'une fois dans la même voie, dans la même entreprise: quel est le sens de l'Histoire ?

L'historiographie et le roman y répondent diversement mais toujours en interrogeant l'Histoire. Ce qui fait que le grand romanesque demeure largement tributaire de l'épistémè de l'époque. Ils affichent leurs prétentions depuis le titre ou le sous titre. Dès lors ce que dit le roman c'est une anthropologie de la connaissance essayant de mettre en scène l'intelligibilité de la dimension de l'être. Depuis Descartes, dans la culture occidentale en tout cas, la vérité sur l'être est corrélative de

l'être de la vérité. La vision des romanciers africains et français, issue d'horizons divers, aboutit pourtant à un même réalisme philosophique: aussi l'écriture romanesque se fait-elle oeil dans la quête du sens.

Cependant, le roman historique comme pratique discursive, de par sa nature, ne cesse d'exhiber son paradoxe. Comment le discours gère-t-il son prétexte (son pré-texte aussi) dans la création d'un monde fictif ou fictivisé ?

Les prises de position se font souvent par rapport au modèle archétypal écossais. Si Vigny, et dans une certaine mesure Mérimée, affichent leur mépris pour le roman historique à la Walter Scott, Hugo, Balzac, Sembène et Ngugi sont plus modérés dans l'écart qu'ils ont pris à l'égard de l'auteur d'Ivanohe.

Dans ces célèbres Réflexions sur la Vérité sur l'Art Vigny prend le parti de mettre les personnages historiquement attestés au premier plan. Ce qui importe pour l'auteur de Cinq-Mars c'est l'idée philosophique qui préside au mouvement de l'Histoire. Les personnages historiquement attestés ne sont pour lui que des illustrations. L'idée est tout. De l'autre côté on note un souci de retirer les grands noms de l'Histoire du devant de la scène en les remplaçant par des personnages fictifs moins alourdis par le poids de la tradition. Cependant, ce qui est sûr c'est que notre corpus offre un traitement plus subtile et les déclarations d'intentions des uns et des autres rendent mal compte de la complexité des rapports entre l'advenu et le probable dans l'espace textuel.

Ce qui nous amène donc à analyser les modes de textualisation de l'Histoire comme Jeux romanesques. Les personnages et les énoncés historiques s'intègrent dans l'espace diégétique par une

série de stratégies. Si dans L'Harmattan et dans Enfant, Ne Pleure Pas on note une sorte de pudeur à l'égard de l'Histoire, dans Les Chouans et dans Quatrevingt-Treize fiction et Histoire dialoguent ouvertement le long du texte. Napoléon parle à ses soldats bien irréels comme le très fictif Cimourdain siége aux côtés de Marat, Danton et Robespierre à la Convention. Le discours romanesque historique chez Hugo et Balzac émerge lourdement au milieu des documents et de la documentation. Le savoir du sujet énonciateur envahit continuellement l'énoncé. Tandis que chez Ngugi et Sembène, les stratégies varient. Sembène double son texte d'un glossaire ayant pour fonction de pallier la carence du sens alors que Ngugi joue sans cesse sur la ligne de basculement du mythe fondateur à l'Histoire impure et inversement. On comprend alors pourquoi le discours romanesque historique se double d'une rhétorique persuasive et séductrice visible depuis son titre. C'est que comme énonciation énoncée il intègre implicitement ou explicitement la dimension de l'attoculaire-destinataire. La figure du lecteur se dessine virtuellement dans le discours romanesque historique.

Si "Les Chouans" et "Quatrevingt-Treize" comme texte-titres jouent sur la relation métonymique avec le texte-à-venir qu'ils annoncent, "L'Harmattan" et "Enfant, Ne Pleure Pas" élaborent métaphoriquement leur sursignification. Cependant les uns et les autres obligent à un détour par l'extra-texte, prétexte à la fabulation. Le lecteur-destinataire est sollicité ainsi dans son savoir historique. Cette sollicitation d'ailleurs se prolonge dans l'incipit qui opère chez Hugo et Balzac une reduplication du texte-titre par une série d'ancrages spatio-temporels et actoriels. Quand bien même le prologue de Sembène thématise la chasse à l'homme, l'enjeu de l'ouverture comme chez Ngugi, reste l'événement historique qui forme la matrice du récit. En ce sens une sorte d'Ananké narrative relie l'incipit à l'excipit marquant

d'une certaine façon le discours biblique depuis la Genèse jusqu'à l'Apocalypse. Mais nous avons remarqué aussi au cours de notre analyse que la fin du récit ne coïncidait pas nécessairement avec la fin de l'histoire du moment que l'excipit plongeait dans l'au-delà du texte, dans l'au-delà du discours romanesque. L'histoire s'interrompt mais ne finit pas. La clôture du texte est à-venir, pour demain peut-être. Mais en attendant, le discours joue sur un double faire: le faire-croire et le faire-vouloir. Il faut séduire et persuader. La rhétorique est à l'honneur. Elle est à l'honneur d'autant plus qu'elle fonde l'apparaître de l'Autre dans le champ du regard du sujet. La topique spatiale motive de façon comme de l'autre l'exclusion de l'Autre qui mine la cohérence-cohésion du discours romanesque historique. Dans L'Harmattan, Enfant, ne Pleure Pas, Les Chouans et Quatrevingt-Treize l'Autre apparaît sous les traits du sauvage. Mais celui-ci n'est pas seulement l'Autre, l'alter ego du civilisé, mais celui qui excentre le récit du pouvoir et le pouvoir du récit vers la périphérie. Quand le centre devient introuvable, le discours génère une allotopie qui démembrer son unité et sape son projet. La dénégation est au coeur de la pratique romanesque historique. Comment parler de soi sans nier l'Autre même si l'Autre est l'être qui nous renvoie à notre être?

Le repérage de quelques champs lexicaux nous a permis de conforter dans l'ensemble du corpus ce soupçon. La désignation du nègre Mau-Mau, du militant du Front ou du chouan est toujours une dévalorisation, un déclassement qui plonge ou replonge l'homme dans l'animalité de la nature. Le mythe rousseauiste se déconstruit par un contre-mythe. La Nature comme référent ne renvoie plus à l'innocence paradisiaque, à la matrice originelle mais à l'enfer de la jungle. Aussi, au regard de la civilisation ou de ce qui en tient lieu pour le sujet, tout retour à l'origine et à l'original est-elle une régression qui finit par justifier

la substitution entre l'homme et l'animal. Cette coïncidence paradigmatique entre l'homme et la bête est rendue plus prégnante par la géographie et l'Histoire, configuration du terrain dans Quatrevingt-Treize et Les Chouans, et marges de la civilisation pour l'ensemble du corpus. Parce que aussi toute marge s'autorise d'une marginalité, l'intrus barbare se voit refoulé comme étranger. L'extranéité de l'Autre, du sauvage, se paie de son impossible intégration. Les marges de l'Histoire deviennent les marges du discours romanesque historique. La discontinuité parataxique remarquée au niveau de la textualisation de l'Histoire refait surface dans la circulation signifiante à l'intérieur de l'espace symbolique. Chez Le Chouan, le républicain, le Mau-Mau, le pouvoir foncier, le militant révolutionnaire du Front et le partisan du "Oui" au référendum, tout devient affaire de code, de territorialité. La société se règle par une série de pactes dont la violation se paie de la répression allant jusqu'à l'expulsion ou la mort: Gauvain, Galope-Chopine, Tangara, Njoroge l'apprendront à leurs dépens. Le récit s'autorise d'une bipolarité dont le conflit entame (au propre comme au figuré) le discours romanesque et la diégèse dans une dialectique Dedans/Dehors.

Comment donc la narrativité et la signifiante comme quête de la signification peuvent-elles échapper à ces contraintes qui assurent au discours sa cohésion-cohérence ?

Et si cette coprésence conflictuelle venait du sujet énonciateur du discours romanesque ou même de l'écrivain ?

Voilà qui nous a obligé à recentrer (ou décentrer, c'est selon) l'analyse par rapport à un modèle hypothétique à trois niveaux hiérarchiques: l'Écrivain, l'Écrivain et le Texte.

Si l'écrivain est déchiré par des pulsions contradictoires au niveau personnel, c'est l'écrivain comme masque qui les investit dans la narrativité. L'Histoire, qui se propose sous la forme de lutte de tendances, de lutte de classes ou de manifestation de la Providence, offre à l'écrivain le prétexte à une dissimulation.

Le conflit individuel traduit par le conflit des forces dans l'Histoire est manifesté au niveau génotextuel par les actants collectifs. Tandis que le texte manifeste au niveau phénotextuel l'être et l'agir des acteurs individualisés. Il s'en suit donc, et conformément au modèle hypothétique, que l'entreprise interprétative doit descendre du texte à l'écrivain pour découvrir comment l'énonciation romanesque met-elle en scène l'émergence du sujet comme Je qui se cherche. La quête de l'être gît au fond du discours romanesque historique. Et la quête de l'objet au niveau de la narrativité devient pour le sujet et l'antisujet une quête identaire. Le sujet et l'antisujet, du moment que l'opposant tel qu'il est thématiqué dans le discours de la sémiotique posait problème. Il a fallu le rebaptiser antisujet en en tirant toutes les conséquences qui transforment ainsi radicalement le modèle gréimassien à six actants. L'examen de notre corpus nous a montré que le Chouan, le vendéen, le militant du Front et le Mau-Mau ne sont pas seulement ceux qui s'opposent à l'action du pouvoir mais aussi et surtout les uns et les autres élaborent des programmes narratifs symétriques à ceux du sujet. Que l'enjeu soit la vendée, la Bretagne, la Terre des ancêtres ou l'Indépendance des colonies de l'AOF, pour les uns et les autres se pose seulement un problème de perspective. Car selon que l'on interprète du point de vue du sujet ou de l'antisujet la valeur symbolique de l'objet change, varie. À ce niveau l'être et le paraître des actants-acteurs déterminent absolument la cohérence stratégique du récit, son intelligibilité

doit prendre en charge cette symétrie stratégique pour assurer sa propre cohérence métadiscursive de type herméneutique. Ce qui nous a obligé pour plus de cohérence à scinder respectivement les actants-adjuvants, destinataires et destinataires qui n'étaient valables jusque là que pour l'actant sujet - selon la tradition issue de Propp et de Greimas du moins. Aussi avons-nous essayé de montrer la hiérarchisation des différents niveaux de participation des actants par rapport au sujet (le sujet contre d'ailleurs l'antisujet) de la quête de l'objet. L'univers discursif dans le roman historique fonctionne donc sur une base structurale relativement stable à 9 actants symétriquement répartis dans l'espace des positions.

Dès lors l'univers romanesque historique émerge avec l'étape initiale dans une double disjonction inversant les contenus diégétiques. Les deux programmes narratifs qui naissent de cette double disjonction ne sont pas successifs, mais simultanés et consubstantiellement imbriqués. Ce qui fait que, nous l'avons montré d'ailleurs, les stratégies dans l'un sont en fonction de celles dans l'autre.

### LE DIT DU DIRE

Le paradoxe de la fiction romanesque ou l'invention du fictif en général, c'est la complexité de ses rapports avec le réel. La dénegation qui est au coeur du discours romanesque en général et du discours romanesque historique en particulier, c'est le fait que détruire régulièrement la prétention à l'authenticité de l'événement fictionnel par le mesurage du réel diffère le riant de l'écrit.

Dès lors la quête est à tout le moins récurrente. Elle est vers l'infinitésimal. Le vrai texte est alors à lire du point de vue plus étendu de l'écriture et des lignes: le versant de la parole et de

dirait Hugo.

La relation au pouvoir, au centre, se double d'une relation à l'autorité. Le conflit politique qui motive le récit par la médiation de la guerre comme épreuve essentielle fragilise l'unification du discours.

La guerre contre-révolutionnaire, la révolte Mau-Mau de même que les Joutes oratoires dans L'Harmattan qui s'ouvrent au seuil des textes comme des pièges signalent en même temps que la dispersion de l'espace et l'excentricité du pouvoir, un remembrement plus originel, antérieurement au discours.

Que le père géniteur devienne introuvable dans Les Chouans (la demi-noblesse de Marie de Verneuil) et dans Quatrevingt-Treize (les enfants de Madame Flécharde adoptés par le bataillon, Cimourdain, père spirituel de Gauvain) ou carrément nié dans une mise à mort symbolique (le cas de Tioumbé avec son père dans L'Harmattan et celui de Ngotho avec ses fils dans Enfant, Ne Pleure Pas) ne rend que plus suspecte l'énonciation romanesque historique.

Ce qui s'écrit ou s'inscrit dans l'interface de l'œuvre, dans ce que Blanchot appelle le "Neutre", c'est bien le sujet dans une mise en abyme. Le déchirement ou, en tout cas, le clivage du sujet dans une perpétuelle quête de l'équilibre se paye dans le discours par l'impossible unification.

Celle-ci se lit jusque dans l'épilogue finale de l'œuvre. L'annihilation du programme narratif de l'anti-sujet sous quelque forme qu'elle soit, qu'elle soit inscrite dans le roman, se paye toujours le discours romanesque à un autre niveau, celui qui est aussi son impensé. C'est que le roman n'est que le roman.



pas par et dans la lisse assurance d'une conscience tranquille. Nous avons essayé de voir en quoi la signification est une affaire de tension et d'intention qui ne s'appréhende qu'au niveau de la communication, dans la relation à l'autre-destinataire, le lecteur qui réactualise le dit.

On aura d'ailleurs remarqué dans notre travail la préférence de lexèmes connotant la relation.

Mais le paradoxe du roman historique est-il pour autant élucidé ? Son ambiguïté est-elle levée ?

Le métadiscours sur le roman historique n'est-il pas lui-même prisonnier de sa propre profération, de sa prolifération, contaminé par son objet ?

Le regard que nous avons jeté sur le discours romanesque historique n'a pas l'impression d'avoir épuisé les problèmes du genre ou du sous-genre. Cela n'aurait d'ailleurs pu être son projet. Nous nous étions proposé modestement d'explorer un aspect en l'occurrence la question des structures et de la signification. La multiplication de la suspicion généralisée dans l'oeuvre romanesque historique montre en tout cas que celle-ci est loin de s'épuiser encore moins de mourir, comme le pensent certains critiques à l'instar de Lukács. Les questions que pose le discours romanesque historique restent en gros les mêmes, ce qui a changé c'est l'incertitude que l'on trouve au sein de ces critiques et chercheurs croient apporter définitivement.

Ce travail n'avait d'autres prétentions que d'être un pas à une sorte de poétique ouverte qui passerait nécessairement par la déconstruction du discours romanesque historique. En ce sens plus de problèmes qu'il n'en résout c'est que le roman historique est resté jusqu'à la parution de ce livre la question

Deleuze et Guattari, PP.62,131  
Derrida, PP.106,179,196  
Descartes, PP.30,38,50,150,209  
Descombres, P.7  
Dib, P.37  
Diop (B), PP.83,119  
Diop, (Ch. A), P.22  
Diouf, PP.3,33  
Duchet, P.48  
Ducrot, P.117

## E

Eco, PP.6,192

## F

Fall, (A.S), P.83  
Fanon, P.22  
Faye, P.88  
Flaubert, PP.29,41,47,140  
Freud, P.173.

## G

Gadamer, P.26  
Garaudy, P.25  
Genette, PP.11,80,84  
Goethe, PP.26,33  
Goldmann, P.25  
Greimas, PP.13,180,214  
Groethuyse, PP.18,19

## H

Hamon, P.112  
Hegel, PP.151,189  
Heidegger, P.151  
Homère, PP.61,124  
Huet, P. 122  
Husserl, P.151

## I

Iser, P.80

## J

Jakobson, P.84  
 Jankélévitch, P.94  
 Joly, P.17  
 Jouet, P.128  
 Joyce, P.79

## K

Kane (Ch. H), P.37  
 Kane, (M), P.33  
 Kant, PP.151,167,176  
 Kristéva, PP.4,6,13,172,177,180

## L

Lacan, PP.172,173,205  
 Legoff, P.8  
 Leibniz, P.175  
 Leuillot, P.121  
 Levi -straus, PP.14,52  
 Löwy et Sayre, P.18  
 Locke, P.38,50  
 Lucrece, P.121  
 Lukács, PP.1,2,8,25,166,167,217

## N

Nietzsche, P.17

## M

Maigron, PP.1,2  
 Makouta-Mboukou, P.33  
 Malraux, P.107  
 Marcuse, P.173  
 Marx, P.151  
 Maupassant, P.29  
 Memmi, PP.19,20,22  
 Mérimée, PP.44,45,46,51,210  
 Merleau-Ponty, PP.123,124  
 Michelet, PP.17,29,71  
 Molino, PP.2.9

## O

Oldenbourg, P.61

## P

Perec, P.128  
Petrarque, P.121  
Platon, PP.31,179  
Plutarque, P.121  
Proust, P.38

## Q

Quinet, P.17

## R

Rabelais, P.170  
Racine, P.171  
Renan, P.165  
Rémy, PP.60,61  
Ricoeur, PP.68,184,191,192,207  
Roubaud, P.128  
Rousseau, P.151

## S

Sadji, P.37  
Saint-Sorlin, P. 121  
Sainte-Beuve, PP.41,140  
Sand, P.29  
Sartre, PP.4,5,151,186  
Schaeffer, P.18  
Scott, PP.44,51,210  
Senghor, PP.21,146  
Serres, PP.7,168  
Spinoza, P.96  
Stendhal, P.83

## T

Taine, P.165  
Todorov, P.180  
Troyes, P.99  
Tutesco, P.4

## V

Vanoncini, P.75  
Veyne, P67  
Vigny, PP.42,43,44,45,46,51,72,210  
Virgile, P.124  
Vovelle, P.16

## W

Watt, P.32  
Weisgerber, P.123  
Whitehead, PP.67,68

## Z

Zola, PP.29,92,203.

## INDEX DES CONCEPTS

## A

- Allotopie (Allotopique) PP. 12, 127, 128, 130, 134, 141, 149, 162, 167, 188, 197, 212
- Ananké narrative, PP. 106, 108, 211

## B

- Bildungsroman, PP. 10, 95, 113

## C

- Captation, PP. 39, 85
- Champ, PP. 8, 10, 12, 14, 18, 23, 24, 27, 32, 40, 105, 107, 137, 139, 141, 168, 172, 173, 191, 192, 208, 209, 212
- Clivage, PP. 88, 118, 151, 216
- Couleur locale, PP. 45, 48, 72, 78

## D

- Dualité, PP. 83, 88, 118, 147, 150, 152

## E

- Ecrivain, PP. 2, 15, 28, 32, 38, 39, 41, 44, 47, 50, 69, 71, 78, 83, 84, 171, 174, 175, 176, 178, 205, 213, 214
- Ecrivain, P. 79, 83, 87, 89, 118, 121, 171, 175, 176, 178, 205, 206, 213, 214
- Epistémé (Epistémique), PP. 18, 25, 26, 30, 50, 86, 120, 209
- Epistémologie (Epistémologique), PP. 8, 12, 26, 29, 34, 47
- Espace des positions, PP. 7, 23, 25, 147, 191, 203, 215
- Espace du pouvoir, PP. 130, 131, 133, 134, 138, 141, 146, 147, 148
- Excipit, PP. 12, 82, 97, 98, 119, 120, 204, 211, 212
- Extériorité, PP. 2, 75, 137, 166, 167, 168, 194
- Extranéité, PP. 22, 137, 162, 186, 213

## F

- Fiction, PP. 1, 29, 49, 56, 57, 58, 56, 67, 69, 71, 77, 95, 121, 122, 179, 184, 211, 215
- Finalité, PP. 18, 29, 167
- Fonction, PP. 53, 60, 90, 97, 113, 131, 175, 166, 179, 184, 191, 198, 211, 212

## G

- Génotexte, PP.6,13,134,176,177,214

## H

- Herméneutique, PP.4,7,107,116,119,168,170,215
- Hypertexte, P.12

## I

- Impensé, PP.11,15,97,172,216
- Incipit, PP.12,82,97,98,119,120,204, 211
- Intentionnalité, PP.4,119
- Intériorité, PP.82,117,126,139,167
- Intertextualité, P.12

## L

- Lisibilité, PP.9,57,61,68,77,107,108,110,144,159

## M

- Moi, PP.26,31,37,79,117,129,174,186

## P

- Parataxe (Parataxique), PP.62,64,77,186
- Personnage, PP.42,43,44,45,46,48,51,53,54,56,57,58,59,60,62,67,69,72,76,77,95,103,114,156,159,171,176,200,202,210
- Phénotexte, PP.6,13,37,127,134,149,167,171,176,177
- Poétique, PP.2,11,13,192,194,217

## R

- Réalisme, PP.25,29,30,31,32,33,38,40,50,210
- Réalité, PP.1,5,21,36,38,42,44,61,65,66,80,99,113,119,123,163
- Regard, PP.56,85,105,110,114,141,156,159,160,161,162,163,166,167,168,180,212,217
- Rhétorique, PP.12,13,27,39,68,72,78,80,81,82,84,91,92,101,121,124,139,144,148,167,186,194,196,202,21,212
- Romantisme (Romantique), PP.1,18,29,50,82,140,199,209

## S

- Sens, PP. 4, 5, 6, 9, 10, 12, 16, 18, 24, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 48, 49, 50, 58, 61, 62, 65, 76, 82, 83, 88, 97, 99, 101, 102, 106, 107, 108, 117, 118, 120, 121, 122, 131, 140, 150, 153, 160, 164, 167, 168, 170, 171, 176, 179, 186, 189, 190, 192, 201, 202, 205, 208, 209, 210, 211
- Signe, PP. 5, 18, 44, 128, 153, 161, 163, 168, 170, 184, 188
- Signifiante, PP. 171, 213
- Signification, PP. 3, 4, 5, 6, 10, 12, 82, 84, 91, 100, 119, 120, 122, 129, 159, 160, 171, 195, 208, 211, 213, 217
- Structure, PP. 2, 3, 7, 12, 24, 25, 37, 64, 66, 86, 95, 120, 149, 167, 168, 170, 192, 195, 208, 217

## T

- Textualisation, PP. 63, 78, 210, 213
- Textualité, P. 34
- Transtextualité, P. 12
- Transdiégétisation, P. 11

## V

- Vérité, PP. 8, 30, 31, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 46, 47, 64, 65, 67, 68, 72, 78, 88, 89, 121, 163, 196, 209, 210
- Visage, PP. 38, 103, 159, 160, 168
- Vraisemblance, PP. 8, 67, 68, 78, 82, 122.



## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

### I. DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE REFERENCE

1. Bibliographie des auteurs africains de langue française, 4<sup>e</sup> édition, Paris, F. Nathan éditeur, 1979, Collection "Classique du Monde".
2. Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures, Paris, Larousse, 1986, en 3 tomes.
3. Lanson, (G), Manuel bibliographique de la Littérature française moderne 1500-1900, Paris, Hachette,  
T1, XVI<sup>e</sup> à s, 1909  
T2, XVII<sup>e</sup> s, 1910  
T3, XVIII<sup>e</sup> s, 1911  
T4, Révolution et XIX<sup>e</sup> s, 1912  
(A consulter aussi la 2<sup>e</sup> édition complétée de 1921).
4. Le Maître, (H), S.d., Dictionnaire BORDAS de Littérature française, Paris, Bordas, 1987.
5. PERUS, (J), Méthode et Technique de Travail en Histoire Littéraire, Paris, Editions sociales, 1966.
6. THIEME, (H.F.), Bibliographie de la Littérature française de 1800 à 1930. Paris, DROZ, 1933, en 3 tomes.  
(Le 3<sup>e</sup> tome contenant une section intitulée : Civilisation : Slatkine Reprints, 1983).

### II. HISTOIRE

7. ALPORT, (C.J.M.) "Kenyan's answer to the Mau-Mau Challenge" in African Affairs, 53, juillet 1954.
8. BALANDIER, (G), "Messianisme et Nationalisme en Afrique noire", in Cahiers Internationaux de Sociologie, 14, 1953.
9. BALLANCHE, (P.J.), L'Homme sans Nom. Oeuvres, Paris, Barbeza 1830.
10. BLANC, (L), Histoire de la Révolution Française, Paris, Langlois, 1847-1864.
11. BOIS, (P), Paysans de L'Ouest, des structures économiques et sociales aux options politiques dans la SARTHE. Paris Flammarion 1971.
12. BUIJTENHUIS, (R), Le Mouvement "Mau Mau". Une révolte paysanne et anticoloniale en Afrique noire. La Haye, Mouton, 1971.
13. BUIJTENHUIS, (R), "Un cas de tribalisme au service de la nation le mouvement Mau Mau", in Le Mois en Afrique, 15, 1967.
14. DAVIDSON, (B). L'Afrique au XX<sup>e</sup> siècle. Paris, Editions T.E.C. 1980.
15. DIOP, (CH.A.), Nations nègres et culture. Paris, Présence

Africaine, 1954.

16. KI-ZERBO, (J), Histoire de l'Afrique noire. D'Hier à Demain. Paris, Hatier, 1978.
17. MARTIN, (J.C.), La Vendée et la France. Paris, Seuil, 1987.
18. MARX, (K), Le 18 - Brumaire de Louis Bonaparte. Paris, Editions sociales, 1928.
19. MICHELET, (J), Histoire de la Révolution française, Paris, N.R.F. - Gallimard, 1952.
20. Nationalisme et Indépendances en Afrique: in Revue des Historiens et Géographes du Sénégal, N° Spécial, 6, novembre 1991.
21. SCOTT, (R), "Syndicats et évolution politique en Afrique orientale anglophone", in Le Mois en Afrique, 17, mai 1967.
22. SHANNON, (M.I.), "Women's place in Kikuyu Society" in African World, septembre 1954.

### III. ROMAN HISTORIQUE

23. Angers, (Université d'), Vendée, Chouannerie, Littérature. Actes du Colloque d'Angers, 12-15 décembre 1985, Presses Universitaires d'Angers, 1986.
24. BARBERIS, (P), "De l'Histoire innocente à l'Histoire impure" in Revue d'Histoire Littéraire de la France, 75<sup>e</sup> année, Mars-juin, 1975, PP.248-264.
25. BERNARD, (Cl), "Roman historique et double jeu romanesque: La Chronique du règne de Charles IX de Mérimée", in Romantisme, N° 69, Vol III, 1990, PP.97-111.
26. BERNARD, (Cl), Le Chouan romanesque, Paris, PUF, 1989.
27. DELFAU, (G), et ROCHE, (CA), Histoire/Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire. Paris, Seuil, 1977.
28. DOMINO, (M), "Les genres et l'Histoire" in Recherches sur le roman historique en Europe XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1978.
29. DUCHET, (Cl), "La Saint-Barthélémy: de la "scène historique" au "drame historique"", in Revue d'Histoire Littéraire de la France, septembre-octobre, 1973.
30. DUCHET, (Cl), "L'Illusion historique. L'enseignement des préfaces 1815-1832" in Revue d'Histoire Littéraire de la France, 75<sup>e</sup> année, Mars-Juin, 1975, PP.245-267.
31. LUKACS, (G), Le roman historique. Paris, Payot, 1971.

32. MAIGRON, (L), le roman historique à l'époque romantique (1898) Genève, Slatkine, 1970.
33. MASSMANN, (Kl), "Die rezeption der historischen romane Sir Walter Scotts in Frankreich (1816-1832)" in Studia romania, 24 heft, Heidelberg, Karl Winter Universitäts-Verlag, 1972.
34. MAY, (G), "L'Histoire a t-elle engendré le roman ? " in Revue d'Histoire Littéraire de la France, N° 2, 1955, PP.155-176.
35. MAROWSKI, (K), Le roman historique moderne en France. Université de Toulouse, Centre scientifique de Paris, 40, 1962, 18 p.
36. MOLINO, (J), "Qu'est-ce que le roman historique ?" in Revue d'Histoire Littéraire de la France, 75è année, Mars-Juin, 1975, PP.195-234.
37. OLDENBOURG, (Z), "Le roman et l'Histoire" in Nouvelle Revue Française, N° 238, 1972, PP.1-26.
38. Revue Caliban, N° XXVII, 1990, Roman et Société en Grande Bretagne depuis 1945)
39. Revue Caliban, N° XXVIII, 1991, Le roman historique.
40. Nouvelle Revue Française (La), N° 238, 1972, Le roman historique.
41. Revue d'Histoire Littéraire de la France, 75è année, Mars-Juin, 1975, Le roman historique.

#### IV. EPISTEMOLOGIE, LINGUISTIQUE, NARRATOLOGIE, POETIQUE

42. ABENSOUR, (M), et CHALIER, (G), sd, Emmanuel Levinas, Cahier de l'Herne, Herne, 1993.
43. ALBOUY, (P), Mythes et Mythologies dans la littérature française, Paris, A. Colin, 1969.
44. ANDRE, (B), Profil du personnage chez Claude Simon, Paris, Minuit, 1993.
45. ANGENOT, (M), Théorie littéraire, Paris, PUF, 1989.
46. ANOZIE, (S), Sociologie du roman africain, Paris, Ancher, 1970.
47. ARENDT, (A), Between past and futur, New York, Viking Press, 1961.
48. ARON, (R), Introduction à la philosophie de l'Histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique, Paris, NRF-Gallimard, 1967.
49. ARON, (R), Dimension de la Conscience historique, Paris, Plon, 1961.
50. BAKHTINE, (M), Esthétique et Théorie du roman, Paris, NRF-Gallimard, 1991.

51. BAKHTINE, (M), "Epopée et roman" in Recherches internationales à la lumière du marxisme, 76, 1973.
52. BARBERIS, (P), Prélude à l'utopie, Paris, PUF, 1991.
53. BALAN, (B), L'ordre et le temps, Paris, Vrin, 1979.
54. BARTHES, (R), Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 07 janvier 1978, Paris.
55. BARTHES, (R), Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.
56. BARTHES, (R), Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953.
57. BARTHES, (R), Mythologies, Paris, Seuil, 1957.
58. BAYER, (R), Essai sur la méthode en Esthétique, Paris, Flammarion, 1953.
59. BELLEMIN - NOEL, (J), Vers l'inconscient du texte. Paris, PUF, 1979.
60. BENREKASSA, (G), Fables de la personne, Paris, PUF, 1985.
61. BERTRAND, (M), Langue romanesque et parole scripturale, Paris, PUF, 1987.
62. BESANÇON, (A), Histoire et expérience du moi, Paris, Flammarion, 1971.
63. BESSIERE, (J), "Ouverture" in Roman, Réalités, Réalismes, ouvrage collectif, Paris, Seuil, 1989, PP.7-10 (Université de Picardie).
64. BILLAULT, (A), Création romanesque, Paris, PUF, 1991.
65. BLANCHOT, (M), Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.
66. BLANCHOT, (M), L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969.
67. BLOCH, (M), Apologie pour l'Histoire, Paris, A. Colin, 1974.
68. BONY, (A), "La notion de persona ou d'auteur implicite: problème d'ironie narrative" in Linguistique et Sémiotique, N° 2, Lyon 1976.
69. BOOTH, (W.C.), "Distance et point de vue" in Poétique du Récit, ouvrage collectif, Paris, Seuil-Points, 1985, PP85-113.
70. BOURDIEU, (P), "Espace social et pouvoir symbolique" in Opposés, Paris, Minuit, 1987, PP.147-166.
71. BOURDIEU, (P), "Lecture, lecteurs, lettrés, littéraires" in Opposés, Paris, Minuit, 1987, PP.132-143.
72. BOURDIEU, (P), Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

73. BOUVERESSE, (J), Le mythe de l'intériorité. Paris, Minuit, 1976.
74. BREMOND, (Cl), Logique du récit. Paris, Seuil, 1973.
75. BURGER, (P), "La réception: problèmes de recherches" in Oeuvres critiques, II, 2, 1978.
76. CANGUILHEM, (G), Le normal et le pathologique, Paris, PUF, 1966.
77. CANGUILHEM, (G), "Mort de l'homme ou épuisement du cogito" in Critique, N° 242, 1967.
78. CASSIRER, (E), La philosophie des formes symboliques, Paris, Minuit, 1972.
79. CASSIRER, (E), Rousseau, Kante, Goethe, Paris, Belin, 1991.
80. CIORAN, (E.M.), Histoire et Utopie, Paris, Gallimard, 1960.
81. CIORAN, (E.M.), La tentation d'exister, Paris, Gallimard, 1960.
82. COULET, (H), Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français XIIIè - XXè siècles. Paris, Larousse, 1992.
83. COUSTILLAS, (P), et Divers, le roman anglais au XIXè siècle. Paris, PUF, 1978.
84. DECERTEAU, (M), L'écriture de l'Histoire, Paris, NRF-Gallimard 1975.
85. DELEUZE, (G), Logique du sens, Paris, Minuit, 1969.
86. DELEUZE, (G), et GUATTARI, (F), L'Anti-oedipe, Paris, Minuit, 1972.
87. DENEYS -TUNNEY, (A), Ecriture du Corps. De Descartes à Laclos. Paris, PUF, 1992.
88. DERRIDA, (J), De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967.
89. DERRIDA, (J), L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967.
90. DERRIDA, (J), La dissémination. Paris, Seuil, 1972.
91. DERRIDA, (J), et divers, La faculté de juger. Colloque de Cérisy. Paris, Minuit, 1982.
92. DESCARTES, (R), Discours de la méthode, Paris, U.G.E., collection 10.18, 1963.
93. DESCARTES, (R), Méditations métaphysiques. Paris, Flammarion 1979.
94. DESCOMBES, (V), Le Même et l'Autre Paris Minuit 1979
95. DIB, (M), "Ni prophète ni demiurge" in Le Nouvel Observateur 13 19 novembre, 1982.

96. DIDIER, (B), Ecrire la Révolution, Paris, PUF, 1989.
97. DIOUF, (M), Les formes du roman négro-africain de langue française. 1926-1976.  
Thèse d'Etat, Université de Dakar, 1991 (inédite).
98. DUBOIS, (J), "Code, texte, Métatexte" in Littérature N° 12, 1973.
99. DUCROCQ, (J), et divers, Roman et société en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, PUF, 1978.
100. DUCROT, (O), Le Dire et le dit. Propositions. Paris, Minuit, 1985.
101. DUCROT, (O), Logique, Structure, Enonciation, Paris, Minuit, 1989.
102. DUMEZIL, (G), Du mythe au roman, Paris, PUF, 1987.
103. DURAND, (G), L'Imagination symbolique, Paris, PUF, 1989.
104. ECO, (U), Lector in Fabula, Paris, Grasset-Figures, 1985.
105. ECO, (U), L'Oeuvre Ouverte, Paris, Seuil-Points, 1990.
106. ECO, (U), Sémiotique et philosophie du langage, Paris, PUF, 1988.
107. FAYE, (J.P.), Théorie du récit et langages totalitaires, Paris, Hermann, 1972.
108. FELMA, (Sh), La folie et la chose littéraire, Paris, Seuil, 1978.
109. FOUCAULT, (M), L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1989.
110. FOUCAULT, (M), L'Ordre du discours, Paris, Gallimard, 1974.
111. FOUCAULT, (M), Les mots et les choses, Paris, NRF- Gallimard, 1984.
112. FRANK, (D), Heidegger et le problème de l'espace, Paris, Minuit, 1986.
113. FREUD, (S), Malaise dans la Civilisation, Paris, PUF, 1956.
114. FURET, (F), Penser la Révolution française, Paris, Gallimard, 1978.
115. FURET, (F), "La naissance de l'Histoire" in Histoire N° 1, 1979
116. GADAMER, (H.G.), L'Art de comprendre. Ecrits, II, Herméneutique et champ de l'expérience humaine. Paris, Aubier, 1991.
117. GAGNEBIN, (M), Irreprésentable ou silences de l'œuvre, Paris, PUF, 1984.
118. GAILLARD, (F), "Codes littéraires et idéologie" in Littérature, N°12, 1973.
119. GENETTE, (G), Figures I, Paris, Seuil, 1980.

120. GENETTE, (G), Figures II, Paris, Seuil, 1969.
121. GENETTE, (G), Figures III, Paris, Seuil, 1972.
122. GENETTE, (G), Palimpseste. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.
123. GENETTE, (G), Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983.
124. GERARD, (A), La Révolution française, mythes et interprétations, Paris, Flammarion, 1970.
125. GIRARD, (R), La violence et le sacré, Paris, Grasset, 1972.
126. GIRARD, (R), Mensonge romantique et Vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961.
127. GOFFMAN, (E), Les Cadres de l'expérience, Paris, Minuit, 1991.
128. GOLDMANN, (L), s.d., Problèmes d'une sociologie du roman, Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 1963.
129. GREIMAS, (A.J.), Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966.
130. GREIMAS, (A.J.) Du Sens, Paris, Seuil, 1970.
131. GREIMAS, (A.J.), Sémiotique et sciences sociales, Paris, Seuil, 1970.
132. GRIVEL, (Ch), Production de l'intérêt romanesque, The Hague-Paris, Mouton, 1973.
133. GROETHUYSEN, (B), Origine de L'esprit bourgeois en France. T.1, l'Eglise et la bourgeoisie, Paris, Gallimard, 1977.
134. HABERMAS, (J), L'Espace public, Paris, Payot, 1978.
135. HAMON, (Ph.), Texte et idéologie, Paris, PUF, 1984.
136. HAMON, (Ph.), "Pour un statut sémiologique du personnage" in Poétique du récit, ouvrage collectif, Paris, Seuil-Points, 1985, pp.115-180.
137. HAMON, (Ph.), "Un discours contraint" in Littérature et réalité ouvrage collectif, Paris, Seuil-Points, 1982, pp.129-181
138. HARTOG, (F), Le XIXè siècle et l'Histoire, Paris, PUF, 1988.
139. HENAULT, (A), Narratologie et sémiotique générale, Paris, PUF, 1983.
140. HEIDEGGER, (M), L'Etre et le temps, Paris, Hatier, 1976.
141. ISER, (W), L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique Bruxelles, Pierre Mardage éditeur, 1985.
142. JAKOBSON, (R), Essais de linguistique générale T.1. Paris Minuit, 1963.

143. JAKOBSON, (R), Essais de linguistique générale, T.2, Paris, Minuit, 1973.
144. JAUSS, (H.R.), Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.
145. JENNY, (L), "La stratégie de la forme" in Poétique, N°27., 1976, PP.257-281.
146. KANE, (M), Roman africain et tradition, Dakar, N.E.A., 1982.
147. KANT, (E), La philosophie de l'Histoire. Les origines de la pensée de Hegel, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.
148. KANT, (E), Critique de la Faculté de juger, Paris, Vrin, 1965.
149. KERBRAT - ORECCHIONI, (C), L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage, Paris, A. Colin, 1980.
150. KRISTEVA, (J), Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.
151. KRISTEVA, (J), Le texte du roman. Paris, Mouton, 1970.
152. KRISTEVA, (J), Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris, Seuil, 1980.
153. LABARRIERE, (P.J.), Le discours de l'altérité, Paris, PUF, 1983.
154. LACAN, (J), "L'instance de la lettre dans l'inconscient" in Ecrits, I, Paris, Seuil-Points, 1966.
155. LACAN, (J), "Fonction et champ de la parole et du langage" in Ecrits, I, Paris, Seuil-Points, 1966.
156. LACAN, (J), La relation d'Objet. Séminaire, Livre IV, Paris, Seuil, 1994.
157. LEFEVRE, (H), Introduction à la modernité, Paris, Minuit, 1962.
158. LEFEVRE, (G), La naissance de l'historiographie moderne. Paris, Flammarion, 1971.
159. LOTMAN, (I), La structure du texte artistique. Paris, Gallimard, 1973.
160. MAIGRON, (L), Le roman historique à l'époque romantique, Paris, Hachette, 1898.
161. MARCUSE, (H), Eros et Civilisation, Paris, Minuit, 1963.
162. MARCUSE, (H), L'Ontologie de Hegel et la Théorie de l'historicité Paris, Minuit, 1972.
163. MARTIN, (R), Pour une logique du sens, Paris, PUF, 1963.
164. MERLEAU-PONTY, (M), Structure du Comportement, Paris, PUF, 1991.



165. MERLEAU-PONTY, (M), Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard, 1945.
166. MAKOUTA-MBOUKOU, (J.P.), Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française (Problèmes culturels et linguistiques), Abidjan, NEA, 1984.
167. MERIMEE, (P), Correspondance générale, II<sup>e</sup> série, T.IV, Toulouse, Privat, 1955 (établie par Maurice Parturier).
168. MITTERAND, (H), Discours du roman. Paris, PUF, 1986.
169. PEYRE, (H), Qu'est-ce que le romantisme ? Paris, PUF, 1979.
170. PICARD, (M), La lecture comme Jeu. Paris, PUF, 1986.
171. RASTIER, (F), Sémantique interprétative. Paris, PUF, 1987.
172. REICHLER, (Cl), La Diabolie. La séduction, la Renardie, l'écriture. Paris, Minuit, 1979.
173. REICHLER, (Cl), et divers, Le Corps et ses fictions. Paris, Minuit, 1983.
174. RICOEUR, (P), "L'Identité narrative" in ESPRIT, N° Spécial, Paul Ricoeur, Juillet-Août, 1988. PP.295-304.
175. RICOEUR, (P), Temps et récit, I, Paris, Seuil, 1983.
176. RICOEUR, (P), Temps et récit, II, Paris, Seuil, 1984.
177. RICOEUR, (P), Temps et récit, III, Paris, Seuil, 1985.
178. RICOEUR, (P), Le conflit des interprétations, Paris, Seuil, 1969.
179. RICOEUR, (P), Histoire et Vérité. Paris, Seuil, 1969.
180. RICOEUR, (P), Du texte à l'Action. Paris, Seuil, 1986.
181. RIFFATERRE, (M), Problèmes de l'analyse textuelle. Paris, Didier, 1971.
182. RIFFATERRE, (M), La production du texte. Paris, Seuil, 1979.
183. RIFFATERRE, (M), "Sémiotique intertextuelle : L'interprétant" in Revue d'Esthétique, N° 1-2, 1992.
184. ROBERT, (M), Roman des Origines et Origines du roman. Paris, Gallimard, 1992.
185. ROUILLON, (Ph), Frege. Les paradoxes de la représentation. Paris, Minuit, 1988.
186. SARTRE, (J.P.), L'Être et le Néant. Paris, Gallimard, 1943.
187. SARTRE, (J.P.), Qu'est-ce que la littérature ? Paris, Gallimard, 1948.
188. SEARLE, (J), Sens et expression. Paris, Minuit, 1982.

189. SENGHOR, (L.S.), Liberté I, Négritude et Civilisation de l'Universel. Paris, Seuil, 1972.
190. SERRES, (M), Hermès, I. La Communication, Paris, Minuit, 1968.
191. STEWART, (D), Le roman africain anglophone depuis 1965, D'Achéhé à Soyinka. Paris, L'Harmattan, 1988.
192. TODOROV, (Tz), Les genres du discours. Paris, Seuil, 1978.
193. TODOROV, (Tz), "Les Catégories du récit littéraire" in Communication, 8, L'Analyse structurale du récit, Paris, Seuil-Points, 1981, PP.131-157. (ouvrage collectif).
194. Université de Picardie, Hybride romanesque, Paris, PUF, 1988.
195. Université de Picardie, Passage du temps, Ordre de la transition, Paris, PUF, 1986.
196. Université de Picardie, Récit et Histoire, Paris, PUF, 1984.
197. Université de Picardie, Roman, Réalités, Réalismes, Paris, PUF, 1989.
198. Université de Picardie, Signes du roman, signes de transition. Paris, PUF, 1987.
199. VAX, (L), La séduction de l'étrange. Paris, PUF, 1987.
200. WEISGERBER, (J), L'Espace romanesque. Lausanne, l'Age d'Homme, 1978.
201. ZILBERBERG, (C), Raison et poétique du sens. Paris, PUF, 1988.
202. ZINK, (M), La subjectivité littéraire. Paris, PUF, 1985.

#### V. OUVRAGES ET ARTICLES DE/SUR LES AUTEURS DU CORPUS

##### A/ BALZAC

203. AMOSSY, (R) et HAROWI, (D), "Eternel féminin et Condition de la femme dans LES CHOUANS de Balzac" in Vendée Chouannerie et Littérature, Angers, P.U. d'Angers, 1986, PP. 331-340.
204. BALZAC, (H), Oeuvres complètes, III, Scènes de la vie politique et militaire. Paris, Gallimard, 1950, Pléiade.
205. BARBERIS, (P), Balzac et le Mal du siècle. Paris, NRF-Gallimard, 1971.
206. BARBERIS, (P), Balzac, une mythologie réaliste, Paris, Larousse, 1971.
207. BARBERIS, (P), Le Monde de Balzac. Paris, Artaud, 1973.
208. BARBERIS, (P), "Roman historique et roman d'Amour. Lecture du "Dernier Chouan" in Revue d'Histoire littéraire de la France, Mars-juin, 1975, 75<sup>e</sup> année, PP.289-307.

209. BERNARD, (Cl), "Balzac et le roman historique : sur Cathérine de Medicis, une histoire paradoxale" in Poétique, N° 71, 1987.
210. DUCHET, (Cl), "A propos des Chouans : le lieu, le moment, l'origine" in Vendée, Chouannerie et littérature, Angers, P.U. d'Angers, PP.343-346, 1986.
211. GAUTHIER, (H), L'image de l'homme intérieur chez Balzac. Geneve, DROZ, 1984.
212. GUYON, (B), La pensée politique et sociale de Balzac, Paris, A. Colin, 1947.
213. LEGUILLON, (L), "'Bon" et "Mauvais" sauvage: Les Chouans de Balzac" in Vendée, Chouannerie, Littérature, Angers, P.U. d'Angers, 1986, PP.55-63.
214. LEHUENEN, (R), "'Les Chouans", "Quatrevingt-Treize" : Modèles de vérité et mise en fiction" in Vendée, Chouannerie, Littérature, Angers, P.U. d'Angers, 1986, PP.301-314.
215. LEHUENEN, (R), et PERRON, (P), ed, Le roman de Balzac, Recherches critiques, Méthodes, Lectures. Montréal, Didier, 1980.
216. MORET, (N), "Balzac et Hugo en 1828, (Les Chouans)" in Vendée, Chouannerie, Littérature, Angers, P.U. d'Angers, 1986, PP.281-285.
217. MORET, (N), Balzac au pluriel, Paris, PUF, 1990.
218. NYKROG, (P), La pensée de Balzac, essai sur quelques concepts-clés, Copenhague, Munk-Sgaard, 1965.
219. PAULIEN, (S), Napoléon-Balzac et l'empire de la "Comédie Humaine", Paris, A. Michel, 1979.
220. SCHUEREWEGEN, (F), "L'Histoire et le secret. A propos des Chouans de Balzac" in Vendée, Chouannerie, Littérature, Angers, P. U. d'Angers, 1986, PP 287-298.
221. VANNIER, (B), L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait Balzacien, Paris, Klincksieck, 1972.
222. VANONCINI, (A), Figures de la modernité, essai d'épistémologie et l'invention du discours Balzacien. Paris, Corti, 1984.
223. VANONCINI, (A), "Pour une critique balzacienne de Littérature" N° 42, 1981.

#### B/ HUGO

224. ALBOUY, (P), La création mythologique chez Victor Hugo. Paris, Corti, 1968.
225. ALBOUY, (P), Mythographies. Paris, Corti, 1974.
226. BARRERE, (J.B.), Hugo, Paris, Hatier, 1967.

227. BERNARD, (Cl), "La rhétorique de la question dans Claude Gueux de Victor Hugo" in ROMANIC REVIEW, LXXVIII, I, 1987.
228. GEORGEL, (P), "Vision et imagination plastique dans Quatre vingt-Treize" in LETTRES ROMANES, XIX, I, 1965.
229. GRANET, (M), "Les Chouans de Balzac et Quatre vingt-Treize de Victor Hugo" in Vendée, Chouannerie, Littérature, Angers, P.U. d'Angers, 1986, pp.317-328.
230. HUGO, (Victor), Oeuvres complètes - Romans. 3 tomes, Paris, R. LAFONT, 1985.
231. HUGO, (Victor), Littérature et philosophie mêlées, Oeuvres complètes, V, Paris, Club français du Livre, 1967-1970.
232. JENNY, (L), La terreur et les signes. Poétique de la rupture. Paris, Gallimard, 1982.
233. MEHLMANN, (J), Révolution and Repetition, Marx, Hugo, Balzac, Berkeley, University of California Press, 1977.
234. MESCHONNIC, (H), Pour la Poétique, IV (Ecrire Hugo), Paris, Gallimard, 1977.
235. PIROUE, (G), Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu. Paris, Denoël, 1964.
236. PETREY, (S), History in the text : "Quatre vingt-Treize" and the french revolution. Amsterdam John Benjamin Bv, 1980.
237. ROSA, (G), "Quatre vingt-Treize ou la critique du roman historique" in Revue d'Histoire littéraire de la France, Mars-Juin, 75<sup>e</sup> année, 1975, pp.329-343.
238. SIMAIKA, (R), L'inspiration épique dans les romans de Victor Hugo, Genève, Droz, 1962.
239. VILLIERS, (Ch), L'univers métaphysique de Victor Hugo, Paris, Vrin, 1970.
240. ZUMTHOR, (P), Victor Hugo, Poète de Satan. Genève, Slatkine reprints, 1973.
241. Collectif, Hugo le fabuleux. Colloque de Cérisy, Paris, Seghers, 1985.
242. Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle. N° 67, 1988, "HUGO SIECLE".
243. Revue des Lettres Modernes, n° 693-694, 1984, "Victor Hugo 1. Approches critiques contemporaines".
244. BARDOLPH, (J), "Ngugi Wo Thiong'o: l'écrivain dans l'Histoire. Maître, Messie ou Messenger ?" in Afrique Littéraire, N° 67, 1983.

245. BARDOLPH, (J), "Le romancier kenyan Ngugi Wo Thiong'o" in Oppression/Expression des Cultures dominées. Paris, l'Harmattan, 1981.
246. BRITAIN, (V), "Moi puts history in trial" in Guardian du 19 octobre 1982.
247. DUERDEN, (D), et PIETERZE, (C), African Writers Talking, Londres, Heinemann, 1972.
248. MICERE, (G.M.), Vision of Africa, Nairobi, Kenyan Literature Bureau, 1978.
249. NGUGI, (W.Th.), Detained, Londres, Heinemann, 1982.
250. NGUGI, (W.Th.), Pétales de Sang, Paris, Présence africaine, 1985 (Traduit de l'anglais par Josette Mane).
251. NGUGI, (W.Th.), Et le Blé jaillira, Paris, Julliard, 1969. (Traduit de l'anglais par Jacques Deneve).
252. NGUGI, (W.Th.), et MICERE, (G.M.), The trial of DEDAN KI-MATHI. Londres, Heinemann, 1976.

D/ SEMBENE

253. BESTMAN, (M.T), SEMBENE Ousmane et l'Esthétique negro-africaine, sherbrooke, Editions Naaman, 1981.
254. BESTMAN, (M.T), "Les Bouts de Bois de Dieu : une sollicitation révolutionnaire" in Peuple Noir - Peuple africain, N° 40, 1980.
255. BESTMAN, (M.T), "L'Esthétique romanesque de Sembène Ousmane" in Etudes Littéraires, vol 7, N° 3, 1974.
256. BESTMAN, (M.T), "Le roman Africain comme expression d'une prise de conscience révolutionnaire" in Peuple Noir-Peuple Africain, N° 22, 4è année, 1981.
257. ORTOVA, (J), "Les femmes dans l'oeuvre de Sembène Ousmane" in Présence Africaine, N° 71, 3è trimestre, 1969.
258. SCHARFMAN, (R), "Fonction romanesque féminine : rencontre de la culture et de la structure dans Les Bouts de bois de Dieu" in ETHIOPIQUES, N° 3-4, Vol I, 1983.
259. SEMBENE, (O), Les Bouts de Bois de Dieu, Paris, Présence Africaine, 1960.
260. SEMBENE, (O), Le Dernier de l'empire, Paris, Présence Africaine. en 2 tomes, 1981.
261. TINE, (A), Etude pragmatique et semiotique des effets du bilinguisme dans les oeuvres romanesques de Ousmane Sembène. Lyon. Université de Lyon II, 1981, 417 f multigrades Thèse de 3è cycle. Lettres Modernes (inédite)

## TABLS DES MATIERES

REMERCIEMENTS

DEDICACE

INTRODUCTION.....1

**I. Préliminaires : Le poids des contextes.....14**

I.1. L'histoire au présent.....15

I.2. Le champ romantique.....23

I.3. Le roman historique.....41

**II . Modes d'inscription de l'histoire.....52**

II.1. Les personnages historiques.....53

II.2. Les faits historiques.....62

II.3. Discours romanesque et gestion des sources.....68

II.4. Isotopie descriptive et couleur locale.....72

**II. L'énonciation romanesque.....79**

III.1. Voix romanesque.....83

III.2. La rhétorique des titres.....92

III.3. L'incipit et l'excipit.....97

**III. Rhétorique de l'exclusion.....121**

IV.1. La dialectique Dedans / Dehors.....124

IV.1.1. Le dedans du pouvoir.....124

IV.1.2. Le dehors.....134

IV.2. Le Topos de l'autre.....150

V. <u>NARRATIVITE ET SIGNIFIANCE</u> . . . . .	240
V.1. <u>UN MODELE GENERATIF</u> . . . . .	170
V.2. <u>UN DOUBLE PROGRAMME NARRATIF</u> . . . . .	172
V.2.1. PROPOSITIONS . . . . .	179
V.2.2. PROGRAMMES NARRATIFS . . . . .	179
a. Séquences initiales ou disjonctives . . . . .	185
b. Les tranformations . . . . .	185
c. Les séquences finales . . . . .	191
. . . . .	202
POUR CONCLURE . . . . .	208
<u>DISCOURS - PARCOURS</u> . . . . .	208
<u>LE DIT DU DIRE</u> . . . . .	215
INDEX DES AUTEURS CITES . . . . .	218
INDEX DES CONCEPTS . . . . .	223
BIBLIOGRAPHIE GENERALE . . . . .	226